



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

LUCAS ASSIS DE OLIVEIRA

DELÍRIOS NERVOSOS:
o Rio de Janeiro de Orestes Barbosa

FORTALEZA

2023

LUCAS ASSIS DE OLIVEIRA

DELÍRIOS NERVOSOS:

o Rio de Janeiro de Orestes Barbosa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutor em História. Área de concentração: Cultura e Poder.

Orientador: Prof. Dr. João Ernani Furtado Filho

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo autor

O48d Oliveira, Lucas Assis de.

Delírios Nervosos: o Rio de Janeiro de Orestes Barbosa / Lucas Assis de Oliveira. –
2023.

310 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades,
Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2023.

Orientação: Prof. Dr. João Ernani Furtado Filho.

1. Orestes Barbosa. 2. Rio de Janeiro. 3. Samba. 4. Crônica. 5. I. Título.

CDD 900

LUCAS ASSIS DE OLIVEIRA

DELÍRIOS NERVOSOS:
o Rio de Janeiro de Orestes Barbosa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutor em História. Área de concentração: Cultura e Poder.

Aprovada em: 21/12/23.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. João Ernani Furtado Filho (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Adelaide Gonçalves
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Ana Amélia de Moura Cavalcante de Mello
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Júlio Cezar Bastoni da Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Maria Sulamita Vieira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

As pesquisas nos setores de periódicos e obras gerais da Biblioteca Nacional (BN), na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), no Real Gabinete Português de Leitura (RGPL), na Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN), foram auxiliadas, sempre, por funcionários e pesquisadores atenciosos e diligentes, aos quais eu agradeço na pessoa de Luiz Antônio de Almeida, que trabalhava, à época, no Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ), na Lapa. Em São Paulo, não foi diferente. Na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM-USP), no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), na Biblioteca Florestan Fernandes (BFF-USP) e na Biblioteca da Faculdade de Direito (BFD-USP), tive acesso a livros preciosos.

Miguel Ângelo de Azevedo – Arquivo Nirez –, gentilmente disponibilizou as mídias do repertório de Orestes Barbosa gravados em Discos 78 rpm, como também os dados de cada gravação, por ele sistematicamente compilados.

Em Fortaleza, no centro, leitores e pesquisadores encontram um oásis: Plebeu Gabinete de Leitura. Fuçando as estantes, abrindo as portinholas, baixando os volumes, ouvindo a professora Adelaide Gonçalves, descobri, no Plebeu, o mundo dos livros. Com Adelaide, nos últimos anos, pude compartilhar, *entre livros*, a amizade.

A professora Ana Amélia de Moura Cavalcante de Melo esteve na banca de qualificação e contribuiu com algumas sugestões, às quais busquei incorporar ao texto. Aos professores Sulamita Vieira e Júlio Cezar Bastoni da Silva agradeço a disposição de participarem da banca de defesa e pelas sugestões de leitura e de ajuste.

Desde os anos de mestrado, sob a orientação do professor João Ernani Furtado Filho, leitor atento, sensível e perspicaz, estive em boas mãos. Suas contribuições ultrapassam os limites destas páginas. Com ele aprendi sobre livros e canções.

Tarcísio Bezerra, com amor, companheirismo e paciência, acompanhou as alegrias e angústias da escrita deste trabalho e foi o meu maior entusiasta.

Nos anos de estudo, contei com a camaradagem e a companhia de colegas, pesquisadores e amigos que me acompanharam nas pesquisas em bibliotecas e arquivos, nas caminhadas à procura de sebos e livrarias, e, sem cogitar, nos sambas e batucadas.

Ah! Rio dos dez! Rio dos vintes! Meu Rio rio...

Balão Cativo
Pedro Nava

Evêmero andando pelas ruas do mangue (agora o mangue acabou) andando pelos escuros da lapa (a lapa acabou) passando pela praça onze (praça onze acabou) procurando os irmãos dele
– Cadê a sara saracura o coisa o miquimba o velho bonzão na cuíca o rio de janeiro do meu tempo que não é o tempo do senhor luiz edmundo?

Desabrigo
Antônio Fraga

RESUMO

No rastro de Orestes Barbosa (1893-1966), poeta, cronista e letrista, a presente tese versa sobre questões referentes à vida literária e artística no Rio de Janeiro, do bota-abixo de Pereira Passos aos anos de 1940. Autor dos livros “Ban-ban-ban!” (1923) e “Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores” (1933), entre outros títulos, a obra e a trajetória de Orestes Barbosa registram (e buscam refletir sobre) o Rio moderno nos seus aspectos mais salientes, como as transformações urbanas, a decadência da modinha seresteira, bem como as origens do samba e a “civilização” da poesia deste repertório. O exame da crônica de Orestes e de seus contemporâneos compreende as particularidades e os “dilemas” da vida literária do período, pretensamente dividida entre o jornalismo e a literatura, entre a “prostituição do talento” e a nobilitação acadêmica. Cronista prolífico, a escrita taquigráfica de Orestes ajusta-se à página do jornal, fazendo da imprensa a sua arena, onde imprime a “sensação” do cotidiano carioca. À época da derrubada do Morro do Castelo (1922), Orestes avalia que o poeta e trovador Catulo da Paixão Cearense não acompanhou, musical e poeticamente, a modernização da cidade. Nos anos de 1930, ao contrário de Catulo, que havia se voltado para a poesia sertaneja, Orestes Barbosa reivindicava ser o “civilizador” das letras do samba, ao introduzir os artefatos técnicos (abajur, anúncios luminosos, elevador, arranha-céu, automóvel e asfalto, por exemplo) e os “dramas” urbanos. O cantor Francisco Alves, um dos principais parceiros musicais de Orestes, encarna, no Rio moderno, a figura estelar do teatro de revista, do rádio e do disco, tensionando o debate em torno da profissionalização artística e das origens do samba. Jornalismo e música, crônica e letra, em exercício metalinguístico, dão a entender as questões que incidem no estro do jornalista-poeta e sobre os aspectos da profissionalização literária e artística de seu tempo.

Palavras-chave: Orestes Barbosa; Rio de Janeiro; Samba; Crônica.

ABSTRACT

Following Orestes Barbosa (1893-1966), poet, chronicler and lyricist, this work deals with issues relating to literary and artistic life in Rio de Janeiro, from Francisco Pereira Passos' "bota-abaixo" to the 1940s. Author of the books "Ban-ban-ban!" (1923) and "Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores" (1933), among other titles, the work and trajectory of Orestes Barbosa registers (and seek to reflect on) modern Rio in its most prominent aspects, such as urban transformations, the decline of the "modinha seresteira", as well as the origin of samba and the "civilization" of the poetry of this repertoire. Examining the chronicle of Orestes and his contemporaries makes it possible to understand the particularities and "dilemmas" of literary life in the period, between journalism and literature, between the "prostitution of talent" and academic ennoblement. A prolific chronicler, Orestes' shorthand writing fits the newspaper page, making the press his arena, where he imprints the "sensation" of everyday life in Rio. From the demolition of Morro do Castelo (1922), Orestes considers that the poet and troubadour Catulo da Paixão Cearense did not accompany, musically and poetically, the modernization of the city, recalling the demolitions of Pereira Passos (1902-1906) and the police persecution of the serenade at the dawn of the century. In the 1930s, unlike Catulo, who had turned to "sertaneja" poetry, Orestes Barbosa claimed to be the "civilizer" of samba lyrics, by introducing technical artifacts (lamp, illuminated advertisements, elevator, skyscraper, automobile and asphalt, for example) and urban "dramas". Singer Francisco Alves, one of his main musical partners, embodies, in modern Rio, the stellar figure of the revue theater, the radio and the recording industry, tensioning the debate around artistic professionalization and the origins of samba. Journalism and music, chronicle and lyrics, in a metalinguistic exercise, finally give an understanding of the issues that affect the journalist-poet's estrus and the aspects of literary and artistic professionalization of his time.

Keywords: Orestes Barbosa; Rio de Janeiro; Samba; Chronicle.

RÉSUMÉ

Dans le sillage d'Orestes Barbosa (1893-1966), poète, chroniqueur et parolier, cet ouvrage aborde les questions liées à la vie littéraire et artistique de Rio de Janeiro, depuis le "bota-abaixo" de Francisco Pereira Passos jusqu'aux années 1940. Auteur des livres « Ban-ban-ban ! (1923) et « Samba : sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores » (1933), entre autres titres, l'œuvre et la trajectoire d'Orestes Barbosa enregistrent (et cherchent à réfléchir) le Rio moderne dans ses aspects les plus marquants, comme les transformations urbaines, le déclin de la « modinha seresteira », ainsi que l'origine de la samba et la « civilisation » de la poésie de ce répertoire. L'examen de la chronique d'Oreste et de ses contemporains comprend les particularités et les « dilemmes » de la vie littéraire de l'époque en question, partagée entre journalisme et littérature, entre « prostitution des talents » et ennoblissement académique. Chroniqueur prolifique, l'écriture sténographique d'Oreste s'adapte à la page du journal, faisant de la presse son arène, où il imprime le « sensation » de la vie quotidienne à Rio. De la démolition de Morro do Castelo (1922), Oreste estime que le poète et troubadour Catulo da Paixão Cearense n'a pas suivi, musicalement et poétiquement, la modernisation de la ville, en récupérant les démolitions de Pereira Passos (1902-1906) et la persécution policière de la sérénade à l'aube du siècle. Dans les années 1930, contrairement à Catulo qui s'était tourné vers la poésie « sertaneja », Orestes Barbosa se prétendait le « civilisateur » des paroles de samba, en introduisant des artefacts techniques (lampe, publicités lumineuses, ascenseur, gratte-ciel, automobile et asphalte, par exemple) et les « drames » urbaines. Le chanteur Francisco Alves, l'un de ses principaux partenaires musicaux, incarne, dans le Rio moderne, la figure phare du théâtre de revue, de la radio et de l'industrie du disque, tout en tendant le débat autour de la professionnalisation artistique et des origines de la samba. Journalisme et musique, chronique et paroles, dans un exercice métalinguistique, permettent enfin de comprendre les enjeux qui touchent l'oestrus du journaliste-poète et les aspects de professionnalisation littéraire et artistique de son époque.

Mots-clés: Orestes Barbosa ; Rio de Janeiro ; Samba; La chronique.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: “Orestes Barbosa, em notável caricatura de Romano, especialmente feita para <i>D. Casmurro</i> ”.....	16
Figura 2: Capa de Palumbo para <i>Ban!ban!ban!</i> (1922), de Orestes Barbosa.....	45
Figura 3: Capa do romance <i>A Femea</i> (1924), de Orestes Barbosa, com ilustração de Kalixto.	56
Figura 4: Ilustração de Romano constante no frontispício do romance <i>A Femea</i> , de Orestes Barbosa (1924)	59
Figura 5: Francisco Alves em caricatura de Augusto Rodrigues.	116
Figura 6. Os cantores Mário Reis e Francisco Alves.	128
Figura 7: Ilustração de Kalixto para campanha destinada aos passageiros de bonde.....	153
Figura 8: “Ambições”, de Raul Pederneiras. Fonte: PEDERNEIRAS, Raul. <i>Scenas da vida carioca</i> . Rio de Janeiro: Oficinas Graficas do Jornal do Brasil, 1935, p. 28.	167
Figura 9: Desenho de Emmanuel Vão Gogo (Millôr Fernandes) – “Vista para o mar”.	170
Figura 10: “A vida assim é melhor”. Fonte: <i>O Jornal</i> , 7 jan. 1939, p. 7.....	186
Figura 11: “Fique rico e compre um arranha-céu”. Fonte: <i>Correio da Manhã</i> , 7 abr. 1936, p. 7.	187
Figura 12: Capa de Emiliano Di Cavalcanti para <i>Arranha-céu: chronicas</i> , de Benjamim Costallat (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929). Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional (RJ).....	192
Figura 13: Capa de Antônio Nássara para o livro <i>Samba</i> (1933), de Orestes Barbosa.	216
Figura 14: Alziro Zarur e Orestes Barbosa. Fonte: QUE É O RÁDIO? Fator de educação ou diversão? Orestes Barbosa e o samba. <i>Fon-Fon</i> , 21 jan. 1939, p. 22.....	237

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. MIOLOS DE OURO, VEIO DE CRÔNICAS	30
3. FLAGRANTES DA VIDA CARIOCA.....	49
3.1 A estalagem e o palacete	49
3.2 Páginas de sensação.....	66
4. CONCERTO MODERNO.....	81
4.1 Catulo, o último trovador.....	81
4.2 O bonde do progresso	93
5. PALCO ILUMINADO	113
5.1 Francisco Alves, sabiá urbano	113
5.2 Explorando o samba	129
6. CENÁRIOS DO NOSSO AMOR.....	147
6.1 A tragédia das perdas	147
6.2 Romance de arranha-céu	174
6.3 O amor por princípio	195
7. O OUVIDO DA CIDADE	212
7.1 Bacharéis do samba	212
7.2 Tal Brasil, qual samba?	236
8. EPÍLOGO: ASTRO DESASTRADO	257
9. REFERÊNCIAS	278

1. INTRODUÇÃO

Não é do Atrida que vou falar, daquele grego terrível que matou a mãe, foi perseguido pelas Fúrias, apunhalou Pirro e, junto com a irmã Pilades, sacrificou Toas, roubou a estátua de Diana e acabou morrendo prosaicamente de uma mordedura de cobra. Não, o meu Orestes é outro, pertence à raça pacata e cantante de Orfeu, era funcionário da Câmara dos Vereadores, mas aposentou-se e desapareceu da circulação carioca, no louvável e derrisório intuito de desafogar o trânsito nas imediações da Galeria Cruzeiro. Em duas palavras famanadas: Orestes Barbosa...¹

Orestes
Manuel Bandeira

Contiguamente à ascensão da cidade moderna, ergue-se a reputação de ricos especuladores. São homens que, como descrito num romance de José Vieira, não levam a consciência para o escritório e, por isso mesmo, enchem as burras de dinheiro, vivendo às expensas da miséria social². No Ocidente, a história oficial destaca a efigie onipotente dos engenheiros: Pereira Passos, no Rio de Janeiro, Robert Moses em Nova Iorque, e antes desses, a servir-lhes de exemplo, a Paris do Barão de Haussmann – cada um deixou cicatriz própria³. Na primeira metade do século XX, o Rio conheceu bem a reputação de políticos engenheiros e médicos com Passos, Paulo Frontin, Antônio Prado Júnior, Pedro Ernesto, Henrique Dodsworth, personagens que, sob a chancela do progresso técnico e científico, operaram as grandes transformações urbanas e sociais do período. Homens que o médico e escritor Pedro Nava registra, nos seus livros de memória, como “mais ou menos vândalos”, como “mutiladores” da urbe⁴. Na cidade, porém, opera outra força, anônima e numerosa; força dos braços, pernas e juízo de tudo que se põe de pé. A ralé urbana de trabalhadores e despossuídos, quando encarada de cima, se refratária ou agitada, encarna a possibilidade da revolta, da doença

¹ BANDEIRA, Manuel. *Orestes. Flauta de Papel*. São Paulo: Global, 2014, p. 105.

² VIEIRA, José. *O Bota-abaixo: crônica de 1094*. São Paulo: Ed. Pillares, [1934] 2019, p. 97.

³ BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Hausmann Tropical*. A renovação urbana na cidade do Rio de Janeiro no início do Século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1992; BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

⁴ Ao buscar “fazer um guia do velho Rio diluído, dispersado e oculto pelo Rio moderno”, Pedro Nava aponta endereços sentimentais e históricos, áreas “roubadas do mar”, “casas que vão morrer”, ruas mutiladas “por prefeitos-governadores-Jack-the-rippers”. NAVA, Pedro. *Galo-das-trevas*. As doze velas imperfeitas (memória/5). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1981, p. 24-5; NAVA, Pedro. *Balão Cativo*. (memória/2) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 275; Para um panorama do período aqui estudado, pela ótica da fotografia de Augusto Malta e Marc Ferrez, acompanhada da citação de passagens literárias, ver: PREFEITURA do Rio de Janeiro. *Memória da destruição*. Rio: uma História que se perdeu (1889-1965). Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, 2002.

e da monstruosidade. Algo que, na cidade dos médicos e engenheiros, ameaçava com sua vida imoral, acidentada e pernicioso. Nos estratos do povo despontam observadores espantados e atraídos pelo mundo que os rodeia, medindo e registrando, negando a ordem ou punindo por ela. Nascido na Aldeia Campista, Orestes Barbosa é um desses observadores. Não um observador de gabinete, porque vive na porta das redações, nas esquinas, nas ruas e cafês, madrugada adentro.

Na cidade da crônica e na memória da cidade, Orestes Barbosa, cronista, letrista, jornalista, panfletário, boêmio, “homem de cabeça grande, de cigarro ao canto da boca, meio irônico, todo sentimental”⁵, anda sempre de paletó, de bengala às mãos, ao mesmo tempo respeitável e ameaçador. “Quem não conhece Orestes Barbosa, imagina, naturalmente, que ele seja um sujeito feroz, de músculos possantes e aspecto medonho; um animal perigoso e ameaçador, rebelde de todas as conveniências e revoltado contra todos”. Mas, garante o articulista que Orestes, apesar das “maldades venenosas” e das “franquezas desaforadas” dos artigos que escreve – páginas de “meter medo” –, era um rapaz franzino, nervoso e sentimental: “ao lado do panfletário truculento e destruidor, existe o poeta lírico e sentimental”. Mas, bem ou mal, adverte aos leitores que, para Orestes, “não há homens melhores que os seus amigos, nem canalhas maiores que os seus adversários”⁶.

Muitos foram aqueles que, na imprensa, escreveram sobre a cidade em que viviam, registrando as transformações urbanas, políticas e sociais, como refletindo sobre as implicações destes processos, por vezes projetando um ideal de “civilização” e “progresso” ou deles desconfiando. Machado de Assis é mestre. Os registros contam do cotidiano urbano, de aspectos da vida literária, dos embates políticos, das festividades, da rua, “dessa coisa vaga, fugidia, terrivelmente abstrata que se costuma chamar o espírito da cidade”⁷. Contam dos mistérios da “cidade sinistra”, como registrado nas páginas policiais e nos folhetins⁸. Contam da “pagoderia noturna” e dos “vícios elegantes”⁹. Na literatura do final do século XIX, na chamada “geração

⁵ BARBOSA, Orestes. *Chão de Estrelas*. Rio de Janeiro: J. Ozon, 1965, p. 108.

⁶ PINTO, Ricardo. Singularidades de um temperamento. *O Pharol* (MG), 14 out. 1922, p. 1.

⁷ BROCA, Brito. *Horas de leitura: primeira e segunda séries* (organização de Carlos Berriel). São Paulo: Ed. Unicamp, 1992, p. 148.

⁸ PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 340; CARVALHO, Elysio de. *Escritos policiais*. (Apresentação e organização de Diego Galeano e Marília Rodrigues de Oliveira). Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2017.

⁹ GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Ecos noturnos* (organização de apresentação de Leonardo Affonso de M. Pereira e Mariana Costa). Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2018; Ver, por exemplo, o romance *Enervadas*, de Chrysanthème, pseudônimo de Cecília Moncorvo Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos, publicado originalmente no ano de 1922, e as crônicas coligidas por Beatriz Resende no livro *Cocaina*. CHRYSANTHÈME.

boêmia”, despontam nomes como Olavo Bilac, Coelho Neto e os irmãos Arthur e Aluísio Azevedo. “Cada um de nós reproduzia a cidade... o Rio éramos nós”, escreve Martins Fontes nas suas “reminiscências da época de Bilac”¹⁰. No século que nascia, dois escritores distintos, João do Rio e Lima Barreto, encenam uma cidade entre o encanto vertiginoso da modernização técnica e a visão trágica de seu avesso. Em 1922, o jovem Sérgio Buarque de Holanda, em texto sobre o romance *História de João Crispim*, avaliou que a cidade do Rio de Janeiro já havia criado seus “tipos particulares, como toda cidade grande. Assim como soube criar o cafajeste, personagem genuinamente carioca, criou também o filósofo vagabundo, espécie de Diógenes”¹¹. Nas considerações sobre o romance de Enéas Ferraz, Sérgio Buarque talvez estivesse pensando na literatura de Joaquim Manuel de Macedo, autor de *A Moreninha* e *Memórias da Rua do Ouvidor*, que considerava, então, o “verdadeiro fundador do romance nacional”¹². Há muitos outros observadores atentos. A imprensa está repleta deles, e nos mais variados campos das artes e das letras, como os ilustradores e caricaturistas Raul Pederneiras, Kalixto e J. Carlos, os fotógrafos Marc Ferrez e Augusto Malta, os pintores e desenhistas Artur Timóteo da Costa, Candido Portinari e Emiliano Di Cavalcanti.

Orestes Barbosa publicou seu primeiro livro no ano de 1917, uma coletânea de poemas intitulada *Penumbra Sagrada*. Pouco depois, em 1921, vem a público a plaquete *Água Marinha*. Depois disso, não mais publicou seus poemas em livro, exceto em jornais e revistas. Dedicar-se-ia, na década de 1920 e nos próximos decênios, ao trabalho na imprensa. Nos anos de 1930, se tornaria redator dos debates parlamentares na Câmara Municipal. Dos anos de ingresso da imprensa, e da sua entrada no mundo do disco e do rádio, data a publicação de seus outros livros, as crônicas de *Na prisão: crônicas* (1922) e de *Ban!-ban!-ban!* (1923), a reportagem *Portugal de Perto!* (1923), o romance *A Fêmea* (1924), as brochuras *O Português no Brasil* (1925) e *O Pato Preto: crônicas da rua, da cadeia e de Paris* (1927) e as crônicas históricas *O Phantasma Dourado* (1933) e *Samba* (1933). No ano de 1965, em comemoração ao IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro, o editor e caricaturista J. Ozon publicou a antologia *Chão de Estrelas: poesias escolhidas*, que contém 42 depoimentos de amigos e admiradores de

Enervadas. São Paulo: Carambaia, 2022; RESENDE, Beatriz (Org.). *Cocaína: literatura e outros companheiros de ilusão*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

¹⁰ VELLOSO, Mônica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930)*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014, p. 40.

¹¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Espírito e a Letra: estudos de crítica literária I: 1920-1947*. Organização, introdução e notas Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 167

¹² HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Espírito e a Letra: estudos de crítica literária I: 1920-1947*. Organização, introdução e notas Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 67

Orestes. Dos livros de Orestes Barbosa, apenas dois foram reeditados, *Samba* (1978) e *Bambambã!* (1993), respectivamente na coleção “MPB redições”, da Funarte, e na coleção “Biblioteca Carioca”, da prefeitura da cidade. Mesmo estes volumes encontram-se hoje fora de catálogo, sendo possível encontrá-los, com alguma sorte, em sebos. Os outros títulos podem ser consultados apenas em acervos públicos ou na mão de pesquisadores, colecionadores e antiquários.

Nas crônicas que escreve para a imprensa, Orestes Barbosa é autor e personagem. A exemplo de Alice Cavallo de Pau, que “foi a Pinheiro Machado da prostituição nacional”; do notívago Pereira do Peixe, “célebre jogador”; dos bambas Leão da Noite e Camisa Preta, e do cabo Elpídio, que “ficou célebre porque foi acusado” de tê-los assassinado; do chefe de polícia José da Barra, homem de “aparência tranquila” que, na Favela, “se impôs pela valentia e pelo aparente bom senso das suas decisões”; do falsificador Afonso Coelho, que “foi, no gênero, uma celebridade”; do estrangulador Carletto, “o criminoso mais popular do Brasil” e de João Maluco, “o vagabundo mais popular na Detenção”, Orestes Barbosa parece dizer não apenas “de onde saem e como se formam essas figuras para os noticiários sensacionais”, mas de sua própria atividade de repórter. Orestes escreve em gírias, sem abusar. Conhece os malandros e gatunos, os “pistolões” e os “cavadores”. São tipos urbanos que a polícia, para melhor combatê-los, buscou dicionarizar: *bacanos, otários, dromedários, espadistas, intrujões, nobres, sonambulistas, barbianas, escrachados, falantes, guris, lanzudos, matulas, moços bonitos, narcisos, piratas, pingentes, descuidistas, pururucas, vassouras, xeretas, pícaros, grupistas*¹³.

As atividades de Orestes Barbosa na imprensa, e como letrista, conversam aqui de forma a encarar, na cidade do Rio de Janeiro, episódios acontecidos na rua, escritos em tiras de papel, publicados na imprensa diária. O jornalista e o letrista andam juntos. O taquígrafo e o lírico. A crônica e a valsa. Das crônicas de Orestes Barbosa saltam os tipos urbanos, os bambambãs, os donos das calçadas, homens e mulheres que estampam ou estamparam as páginas da imprensa carioca – da coluna social, passando pelos artigos literários e crônicas históricas, às páginas policiais –, figuras que ele encontra pelos caminhos dos arrabaldes, dos morros e dos subúrbios, ou no turbilhão de gente que cruza o centro da cidade, nas imediações da Cinelândia e da Lapa boêmia. Na rua da crônica, Orestes topa com senadores, deputados, donas de casas, enfeitados, jornalistas, poetas, cabos eleitorais, vendedores de jornais, homossexuais, atrizes, comissários

¹³ CARVALHO, Elysio. *Giria dos gatunos cariocas*. (Bibliotheca do “Boletim Policial”) Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1913; BARBOSA, Orestes. *Bambambã!* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, [1922] 1993.

de polícia, delegados, órfãos, malandros, bandidos, prostitutas, assassinos. O cronista conhece as gírias das alcovas, até as inventa. As crônicas de *Bambambã!* estão repletas delas.

Na literatura sobre a prisão e as páginas policiais, Orestes Barbosa registra os “tipos” que abarrotam as galerias e cubículos da prisão, assim como fala da relação entre a rua (a topografia da cidade) e o cárcere. Na crônica “Na cidade do punhal e do gazua”, compara o Rio de Janeiro e a prisão, destacando as galerias das celas por bairros e regiões: “Colocam o Mangue num presídio e ele é o Mangue, como Madureira, fiel às suas tradições e à sua divisa: *tanto faz seis como meia dúzia!*”¹⁴. Na prisão há também os *palacetes nobres* e as *casas de cômodo*. Nas celas equivalentes ao Flamengo e Botafogo “vivem dois condenados”, já nos cubículos da segunda galeria, onde sobrevive gente da Ponta do Caju, da Saúde e do Catumbi, por exemplo, “moram dez, vinte, trinta e às vezes quarenta homens”¹⁵. Em meio a uma cidade que se modifica vertiginosamente e expulsa a população empobrecida para os morros e bairros distantes, o cronista convida os leitores a conhecer e acompanhar os tipos do Morro da Conceição, dos bairros do Estácio, da Saúde, da Aldeia Campista, os notívagos do centro, os sambistas e a história do samba, os poetas do povo, os “vícios” urbanos, os “astros” das esquina e das revistas, as vitrinas iluminadas e os recantos do “Rio criminoso”. Na verdade, desde o título do livro no qual reuniu os “vultos lendários” da cidade, Orestes Barbosa busca sobrelevar a sua familiaridade com a “cidade nervosa”, como alguém que exclama aos seus leitores: *eu também sou bambambã!*

Com a crônica do samba, não se dá diferente, Orestes Barbosa escreve com a “autoridade” da rua¹⁶. No decênio de 1930, jornalista veterano, escrevendo para vários diários e revistas, intensifica sua atividade como letrista. Entre as suas parcerias musicais estão compositores como Eduardo Souto, Osvaldo Santiago, Jota Machado, Errol Saint Clair Matos, Guilherme Pereira, João de Minas, J. Thomaz, Ari Monteiro, Kid Pepe, Bonfiglio de Oliveira, Valzinho, Ataulfo Alves, André Filho, Wilson Baptista, Nonô, Antônio Nássara, Custódio Mesquita e Noel Rosa. Entre as mais duradouras e proficuas parcerias de Orestes estão os cantores Francisco Alves e Silvio Caldas. Este foi o responsável por musicar os versos de “Chão de estrelas”. Gravada em 1937, a valsa de Orestes e Silvio intitulava-se, até dois anos antes, “Foste a sonoridade que passou”. O título final, contudo, foi uma sugestão do poeta Guilherme

¹⁴ BARBOSA, Orestes. *Bambambã!* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, [1922] 1993, p. 48

¹⁵ BARBOSA, Orestes. *Bambambã!* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, [1922] 1993, p. 45.

¹⁶ BARBOSA, Orestes. *Samba: Sua História, Seus Poetas, Seus Músicos e Seus Cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. p. 17.

de Almeida, quando de uma audição do Caboclinho Querido na casa do “imortal”, em São Paulo¹⁷.

Poeta e ensaísta, Onestaldo de Pennafort, no livro *Um rei da valsa*, estudo publicado em 1958, no qual busca “evocar” a figura “esquecida” do compositor Mário Pennaforte, descreve Orestes Barbosa como “um fino pastelista do verso, um polemista atrevido e um repórter sensacionalista de primeira ordem, que surpreendia pela linguagem viva e impressionista e pelo uso ou recriação de expressões da gíria carioca”. Só depois, nos anos de 1930, diz ele, é que Orestes havia de se tornar “uma figura de proa na poemática do samba”¹⁸. Se Orestes Barbosa é lembrado, geralmente, como letrista – ou, até, principalmente, como o poeta de “Chão de estrelas” –, ele foi, “antes de tudo, um homem de jornal”¹⁹. Nas *Memórias do Café Nice: subterrâneo da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro*, o jornalista Nestor de Holanda dedica o capítulo final de seu livro ao “famoso” letrista. No começo dos anos de 1940, quando de sua chegada ao Rio, procedente de Pernambuco, Nestor de Holanda recorda que Orestes, àquela época, embora reconhecido como autor de “canções que se impuseram pela beleza”, “era o jornalista admirado e temido”²⁰. Do tempo em que conviveram na redação do *Democracia*, Nestor lembra ainda que foi Orestes quem “deu-me inesquecíveis aulas de jornal”²¹. Autor do romance *Lapa*, o crítico de arte Luís Martins, em crônica publicada a 19 de agosto de 1966, quatro dias depois da morte de Orestes, recorda que aquele “jornalista veterano” e “extraordinário criador de termos de gíria” foi “uma das primeiras pessoas que conheci, quando me iniciei no mundo das letras”²². Não é diferente a impressão do poeta Murillo Araújo a respeito de sua “estreia nas letras”²³.

¹⁷ BARBOSA, Orestes. *Chão de Estrelas*. Rio de Janeiro: J. Ozon, 1965, p. 124-125.

¹⁸ PENNAFORT, Onestaldo de. *Um Rei da Valsa*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958, p. 56.

¹⁹ PENNAFORT, Onestaldo de. *Um Rei da Valsa*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958, p. 56.

²⁰ HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1970, p. 272.

²¹ HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1970, p. 276.

²² No livro de memórias *Noturno na Lapa*, onde recobra o seu tempo de boemia lapiana entre meados de 1920 e a década de 1930, Luís Martins sequer menciona Orestes Barbosa. MARTINS, Ana Luiza (org.). *Luís Martins*. São Paulo: Global, 2017, p. 203; MARTINS, Luís. *Noturno na Lapa*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/José Olympio, 2004.

²³ Autor de *Ontem ao luar*, biografia do poeta Catulo da Paixão Cearense, e integrante do Grupo Festa, Murillo Araújo considerava Orestes um precursor do modernismo, dado o estilo de escrita com “períodos curtos” e “sínteses geniais”. Murillo de Araújo dedicou um poema a Orestes, publicado no jornal *Gazeta de Notícias*, em 1936: “Na assembleia encasacada/ Sorumbática e chorosa,/ Na velha roda sagrada/ Do ‘parnasos brasileiro’./ Você, Orestes Barbosa,/ Pôs em sarilho o terreiro/ Mas que graça luminosa/ Em sua alma e em seu pandeiro!// Sua canção inocente/ e linda tem um tal quê/ que a repete toda a gente.../ E cria ‘ha forte corrente’/ Mas... por você./ Bravos, Orestes Barbosa/ Apollo do Ban-ban-ban!/ A roda que já descamba/ se vê você fica bamba.../ Orestes, sabiá do



Orestes Barbosa, em notável caricatura de Romano, especialmente feita para "D. Casmurro"

Figura 1: "Orestes Barbosa, em notável caricatura de Romano, especialmente feita para *D. Casmurro*".
Reproduzido em GILL, Ruben. *O Século Boêmio. Dom Casmurro*, 24 abr. 1943, p. 2

No livro *Parceiros da Glória: meio século na MPB*, memórias póstumas, do jornalista e compositor David Nasser, um dos capítulos é dedicado a Orestes Barbosa. Nasser recorda ali a presença “do velho Orestes” sentado “nas cadeiras do Nice ou à porta da Leiteria Nevada”:

Se era antes das dez, fazia hora para ir à redação de um matutino, onde escrevia deliciosas crônicas da vida da cidade, num estilo todo seu, que lembrava, nas frases brancas e solta, a simplicidade de Álvaro Moreyra. Se era depois da meia-noite, Orestes se enfiava pela madrugada adentro – e a sua roda, a sua plateia, os seus ouvintes, compunham-se do mais estranho matiz²⁴.

Nasser conta que figuras temidas, como o ex-boxeador Kid Pepe e seu parceiro, o “chofer português” Germano Augusto, exímio prosador em gíria²⁵, frequentavam o “grupo de Orestes”. Diz, aliás, que Kid Pepe, conhecido por suas ameaças e golpes no meio musical, “transformava-se em cordeirinho, quando Orestes falava”. Ao “desfilar” suas lembranças, David Nasser, cioso de seu legado, integra-se, sem cerimônia, entre aqueles que viveram “a época de ouro”, período que, para ele, antecede o nascimento e o *boom* da Bossa Nova:

Do Rio dessa época fascinante, anterior a Vinícius e Tom Jobim, a cidade tinha seus limites entre a Zona Sul de Ary Barroso e a Zona Norte de Noel, entre as canções de abajur de Orestes e os sambas-canções de Ataufo, os choros de Pixinguinha, as marchas de Lamartine, Braguinha e Haroldo. Havia um outro café de reunião, e nessas noites de uma cidade ainda transitável, o plantonista fazia a sua ronda. Esse plantonista era eu.

No Café Nice aparecia, eventualmente, “para conversar com Orestes”, o maestro Heitor Villa-Lobos. E o coronel Dilermando de Assis, que entrou para a história nacional por ter vitimado o escritor Euclides da Cunha²⁶. Em momentos diferentes, andaram pelo Café Nice jornalistas, compositores, boêmios e “agregados” como Erastóstenes Frazão, Rivadavia de Souza, Antônio Nássara, Mário Reis, Francisco Alves, Custódio Mesquita, Cyro Monteiro, Jorge Faraj, Ataufo Alves, Pandiá Pires, presenças que faziam do Nice “a melhor ‘escola do asfalto’, como dizia Orestes Barbosa”²⁷.

²⁴ NASSER, David. *Parceiros da Glória: meio século na MPB*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1983, p. 87-88.

²⁵ Nestor de Holanda comenta que, “durante muitos anos, Germano Augusto foi uma espécie de secretário de Araci de Almeida. Andava sempre em companhia da cantora, e, quando os dois conversavam, em gíria, só com um intérprete seria possível entendê-los. Se se encontravam com Wilson Batista, então, a conversa ainda era mais longa e mais incompreensível”. HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1970, p. 180; NASSER, David. *Parceiros da Glória: meio século na MPB*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1983, p. 125.

²⁶ HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1970, p. -112.

²⁷ HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1970, p. p. 282.

No primeiro volume do livro *Figuras e coisas da música popular brasileira*, João Ferreira Gomes, o Jota Efegê, homenageia Orestes Barbosa, “o cronista que toda a cidade conhece”. No texto, publicado originalmente em outubro de 1940, na *Revista da Semana*, Jota Efegê conta que Orestes “passou a sua infância no Morro da Arrelia, no Andaraí”, onde “frequentava a escola do bairro e, nas horas vagas, empinava sua pipa, participava duma pelada, colaborava na confecção dos sambas que ali eram cantados”. Cronista do carnaval carioca e da música popular, autor dos livros *Ameno Resedá, o rancho que virou escola* e *Maxixe: a dança excomungada*, e de um romance intitulado *O Cabrocha: meu companheiro de farras*, Jota Efegê louva Orestes como um precursor das crônicas do morro; e o cenário em que se criou esse “garoto esperto” aparece como um terno desígnio do jornalista que ele viria a ser:

Um dia, já moço, jornalista, quis mostrar à cidade a poesia e a música pobre e espontânea que alegra a gente humilde dos morros com quem ele convivera, e trouxe para as colunas dos jornais, em reportagens vivas, bem fiéis, os flagrantes das favelas que se espalham pela cidade, trepadas nos morros, espiando as avenidas onde os automóveis correm, onde as lâmpadas fazem uma *féerie* deslumbrante.

Foram ele e Carlos Pimentel os primeiros cronistas dos morros. E, hoje, quando um sem número de jornalistas e grã-finos arroga a primazia de ter iniciado a popularização, na cidade e nos *grills* dos cassinos, dos sambas, das batucadas e das escolas que os lançam, Orestes, no seu linguajar pitoresco exclama com ironia: “É! Agora o vagão desce do morro cheio de incentivadores, mas vem rodando nos trilhos que eu coloquei!”²⁸

Em depoimento recolhido à época das festividades do IV Centenário do Rio de Janeiro, considerou o jornalista Maurício Vaitsman: “Orestes é o Rio”²⁹. O desenhista e humorista Millôr Fernandes igualmente afirmou: “de uma certa maneira, o Rio é uma invenção de Nássara, Orestes e Noel. Inventores também do papo-furado, foram se distraíndo e a cidade cresceu em volta deles”³⁰. Nas *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*, livro publicado por ocasião da aludida efeméride, Emiliano Di Cavalcanti julga Orestes Barbosa, como os seus amigos e parceiros, Antônio Nássara e Sílvio Caldas, um “monumento desta cidade”³¹. No referido volume de memórias, em poema dedicado “a alma carioca” – com versos que homenageiam nomes como Pixinguinha, Aracy de Almeida, Elizeth Cardoso, Sílvio Caldas, Lúcio Rangel,

²⁸ EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira* (volume 1). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978, p. 11.

²⁹ BARBOSA, Orestes. *Chão de Estrelas*. Rio de Janeiro: J. Ozon, 1965, p. 154.

³⁰ DIDIER, Carlos. *Nássara passado a limpo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010 (quarta capa).

³¹ DI CAVALCANTI, Emiliano. *Reminiscências de um perfeito carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 25.

Vinícius de Moraes, Tônia Carrero, Nise da Silveira, Atos Bulcão, Oscar Niemeyer, entre outros –, escreve o pintor modernista:

Deveria falar como falam teus poetas instintivos,
 Olhar os teus olhos de seda e veludo
 Só como sabe olhar o poeta Orestes Barbosa.
 Ah! ouço a voz de Magalhães:
 “A tarde ao pôr do sol, Copacabana é linda”
 E Orestes termina “A lua penetrando pelo zinco
 Salpicava de estrelas nosso chão”
 E tu, terra carioca, tu que és mulher,
 “Tu pisavas nos astros distraída...”
 Abro-te os braços mais uma vez cidade onde nasci!
 Transfiguro-me na tua luz, banho-me nas tuas águas
 E prometo ser sempre a criança perdida nas tuas ruas³².

Muito se escreveu sobre a valsa “Chão de estrelas”. Na crônica jornalística como nas letras do cancioneiro brasileiro, as referências são abundantes. Os textos elogiosos recorrem, geralmente, ao depoimento de Manuel Bandeira, que julgou encontrar, na valsa de Orestes, o mais bonito verso escrito em língua portuguesa: “Tu pisavas nos astros distraída”³³. Juízo que o autor do romance *Lapa*, Luís Martins, diz “concordar”, acrescentando o nome de Rubem Braga³⁴. Na crônica musical, é conhecido um episódio acontecido com Sérgio Porto: em plena Avenida Atlântica, ao cantarolar “Chão de estrelas”, ele ouviu do escritor e diplomata panamenho Roque Laurenza que aquela valsa, até então por ele desconhecida, possuía “o verso mais lindo da poesia brasileira”. Em crônica publicada na revista *Manchete*, Paulo Mendes Campos vai além: “as quatro sextilhas de ‘Chão de estrelas’ talvez contenham pelo menos 23 dos versos mais bonitos do nosso cancioneiro popular”. Como Vinícius de Moraes, em crônica que menciona os versos do “incomparável Orestes Barbosa”, Paulo Mendes Campos considerava que, nas duas linhas finais, sobretudo na última, o poeta, num anticlímax “brochante”, havia perdido a mão³⁵.

No cancioneiro brasileiro, muitas são as menções à imagem estelar de Orestes Barbosa ou às imagens cintilantes por ele construídas. Nas letras de Caetano Veloso, há pelo menos duas referências diretas, em “Como 2 e 2” e “Livros”. O monumento sem porta da canção

³² DI CAVALCANTI, Emiliano. *Reminiscências de um perfeito carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. 51.

³³ BARBOSA, Orestes. *Chão de Estrelas*. Rio de Janeiro: J. Ozon, 1965, p. 144.

³⁴ MARTINS, Ana Luiza (org.). Luís Martins. São Paulo: Global, 2017, p. 204.

³⁵ MORAES, Vinicius de. *Samba Falado: crônicas musicais*. Organização Jost Miguel, Sérgio Cohn, Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 27; É de Sergio Porto, escrevendo como Stanislaw Ponte Preta, a paródia sobre um “candidato seresteiro”, publicada em 1962. Conferir: *O Jornal*, 30 set. 1962, p. 2; <https://cronicabrasileira.org.br/cronicas/7181/os-mais-belos-versos-da-mpb>. Acesso em: 15 out, 2023.

“Tropicália” e as letras mentirosas de “Nome da cidade” não recobram, também, a poética de Orestes? Em Chico Buarque há duas menções: “Paratodos” e “Maninha”. Está no “Século do samba”, de Nelson Sargento, e no Herivelto Martins de “O maior samba do mundo”. Nas letras do repertório de Hermínio Bello de Carvalho, aparece nas canções “Ouro, mirra e incenso”, “Anjo maldito” e “Chão de esmeraldas”. Em José Miguel Wisnik, na faixa “Mestres cantores”. Nos anúncios luminosos de “Anjo exterminado”, de Waly Salomão. Em “Exaltação dos Inventores”, canção de Carlos Rennó e Luiz Tatit, Orestes integra a “linhagem de beleza” do cancionário brasileiro. No livro *Música popular: do gramofone ao rádio e tv*, o pesquisador José Ramos Tinhorão cita uma marcha carnavalesca de 1966, cantada por Nora Ney, da autoria de Santos Garcia, Sebastião Mota e A. Nascimento:

Orestes Barbosa
Mestre dos mestres
Os teus poemas
O Brasil
Eternamente vai cantar.

A Escola de Samba Unidos de São Carlos, no carnaval de 1978, homenageou o poeta com o enredo “Céu de Orestes no chão de estrelas”. Carlos Rennó, no livro *O voo da palavra cantada*, registrou que “Augusto de Campos reutilizaria os termos ‘barraco’, ‘trinco’ e ‘zinco’ tirados da canção, ao verter um poema do livro *Hugh Selwyn Mauberley*, de Ezra Pound”. Sob o título “Num barracão precário”, a versão desse poema foi musicada e gravada, em 1984, por Marco Antônio Vilalba, o Passoca. Carlos Rennó refere-se ainda que, pouco antes do registro de Passoca, Arrigo Barnabé havia “entoado o trecho inicial de ‘Arranha-céu’, em ‘Diversões eletrônicas’ (do histórico disco *Clara Crocodilo*)”³⁶.

Orestes Barbosa descreve a cidade e os tipos urbanos, sobre o rádio e a música popular. Canta o arranha-céu, o abajur, o *bungalow* e a mariposa do Morro da Favela. Nas suas crônicas, com a mesma verve que fala de um Catulo da Paixão Cearense e de um Nássara, traça o perfil político de Deodoro da Fonseca e Silva Jardim. Tudo acontece nas esquinas da cidade. É na esquina que acontecem os (des)encontros. A interseção do popular com o erudito, e, no limite, onde os caminhos drasticamente se opõem. Mergulhada nos jornais, a cultura não é, aqui, a dos reformadores urbanos e dos engenheiros, guardadas as outras etiquetas de prestígio e moralidade. Recorrendo às reportagens, poemas e canções de Orestes, o presente trabalho trata

³⁶ RENNÓ, Carlos. O poeta da canção Orestes Barbosa. *O Voo da Palavra Cantada*. São Paulo: Dash, 2014; Ver: <https://carlosrenno.com/textos/textos-para-jornais-revistas/o-poeta-da-cancao-orestes-barbosa/> Acesso em: 15, out, 2023.

de aspectos da crônica social como formulada desde o Rio de Janeiro, então capital da República. Em alguma medida, a fisionomia da cidade também é formada e informada pelos observadores-cronistas, assim como a aparência das grandes reputações e dos infames.

A topografia urbana das crônicas e canções de Orestes Barbosa, como de seus contemporâneos, pode ser encarada a partir de seus *topos*. Há nelas aspectos que pendem para a cultura e a civilização, e seu avesso, a barbárie. A cidade de Orestes tem a esquina como a sua melhor metáfora, como bem perceberam Rosa Gens e Armando Gens no prefácio “O taquígrafo das esquinas”, em que os autores se debruçam sobre as crônicas de *Bambambã!*. As esquinas das ruas, como as da vida, não são dobras retas e regulares que se tocam ou se repelem. São feitas também por curvas, ora bruscas e sinuosas, ora largas ou suaves. Com certa liberdade, Orestes pode adentrar o elevador e subir o arranha-céu. Em outra oportunidade, enfrentando ladeiras e lances de escada, alcança o Morro da Favela. Tudo pode habitar a mesma crônica: o ruído do rádio, os pequenos que vendem jornais, crime, canções, prostituição, damas da sociedade, poeta, charlatões, (des)afetos. Na crônica, cada linha, cada verso, cada período, pode dar numa esquina diferente. Orestes escreve como anda, ligeiro. Um passo adiante, o cronista dá no botequim, no Café Nice, onde se come e se bebe, onde anota, conversa, consulta as horas e ajusta os ponteiros do relógio. Na outra linha, cruza a Praça Tiradentes. Na outra, dá na av. Rio Branco. Algo desvia sua atenção. Texto ou pretexto. Alguém chega, outro se vai... Próximo assunto, outro café, mais um cigarro (das marcas Astoria ou Continental, sem filtro³⁷)... Orestes observa, encosta a bengala e escreve, por vezes com as lentes cor-de-rosa de um romântico inveterado, desses que enxerga amor e lua equidistantes; n’outras, ou ao mesmo tempo, está de *óculos escuros*, aparentemente impassível, mas a derramar *o cristal de uma lágrima* no papel.

A cidade moderna opera suas antinomias – morro, subúrbio, zonais rurais –, por vezes ensaiando certas aproximações que não cessam de cindir. O morro ou o subúrbio, por exemplo, como recorrente na crônica social e no repertório do samba, sob critério de honra ou desonra, na forma de sonho ou de pesadelo, com a aparência poética ou do horror, mais que parte integrante da cidade partida, é outra coisa, o avesso, o Outro. Como na crônica de Orestes Barbosa, Ribeiro Couto e Benjamim Costallat, só assim se pode falar em cidade partida, na medida em que a lembrança do *Rio antigo*, ou no trajeto de Botafogo até chegar à Favela, ou da Favela para Botafogo, eles reparam no contraste de concreto e de emoção. Há algo de inteiro nessa visada. A cidade de Orestes Barbosa tem uma banda *misteriosa* e outra *postiça*. De alto a

³⁷ DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir: 2005, p. 544.

baixo, indo e vindo, a cultura não é separada idealmente, partida e apartada, há as esquinas!, apesar da investida moral de observadores como um Olavo Bilac³⁸.

Os episódios de rua, as notas de esquinas, (in)formam a atividade jornalística de Orestes Barbosa, exercício de quem registra e inventa, ignora e abriga, exagera e menospreza. Estas artimanhas, os caminhos, quando confrontadas com outros observadores, em perspectiva histórica, têm muito a dizer, para além de um princípio de estilo ou dos aspectos formativos da crônica urbana no Rio de Janeiro³⁹. Nestas páginas se entrelaçam o cronista e a cidade, sem concordância ou caminho diretos. O poeta e o jornalista, a crônica e a música popular, caminham juntos. *A crônica da cidade*, ou *cidade da crônica*, não pode ser encarada numa visada apenas, nem existe somente na imaginação do poeta-e-jornalista, como, também, não está desconectada de sua experiência, de sua vida social. À pena de Orestes – homem do rádio, do jornal e do disco –, se juntam outras vozes, convergentes ou concorrentes, como a de José do Patrocínio Filho, Elísio de Carvalho, Benjamim Costallat, Ribeiro Couto, Genolino Amado, Marques Rebelo e Alvaro Moreyra.

*

No capítulo “Miolos de ouro, veio de crônicas”, os aspectos de relevo, para pensar o Orestes-cronista, e a profissionalização dos escritores, são marcados por um personagem nascido nos estertores do século XIX, da pena do escritor francês Alphonse Daudet, “La légende de l’homme à la cervelle d’or”, conto que integra o livro *Les lettres de mon moulin*. No momento que a imprensa brasileira se moderniza, o personagem de Daudet, lido no original e em traduções repetidas vezes estampadas na imprensa carioca, ou em formulações literárias e da crítica de então, torna-se o paradigma dos dilemas intelectuais desse período. A leitura do personagem de Daudet influenciou, aqui, sobre a visão da persona de escritores prolíficos, que alcançaram certo sucesso, e mesmo o cânone, embora relegados com a etiqueta de pré-modernistas, como Coelho Neto, ou mesmo daqueles que, apesar do sucesso editorial, como Benjamim Costallat, restam hoje praticamente esquecidos. Influuiu – no geral – na percepção da vida literária brasileira, como presente no inquérito *O momento literário*, de João do Rio. A partir deste e de outros intelectuais contemporâneos, a questão da profissionalização literária,

³⁸ Quanto a Olavo Bilac, para a historiadora Magali Engel, foi ele “o poeta que melhor representou as tendências conservadoras da Primeira República (1889-1930)”. ENGEL, Magali Gouveia. “Modernidade, dominação e resistência: as relações entre capital e trabalho sob a ótica de João do Rio”. *Tempo*, Rio de Janeiro, nº 17, p 7.

³⁹ GAY, Peter. *Represálias Selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010..

entre a perenidade decantada do livro e a pressa exigida pela imprensa, já foi examinada, com maestria, por pesquisadores como Antônio Dimas, Antônio Arnoni Prado, Flora Sússekind e Leonardo Pereira.

Na imprensa carioca, o “cérebro” de Orestes não foge à regra, a cambiante profissionalização: jornalista, não viveu às expensas dessa atividade, dos livros muito menos; foi funcionário da Câmara dos Vereadores, onde era redator dos discursos parlamentares; nos anos de 1930, enveredou no meio discográfico e radiofônico, como letrista⁴⁰. O jornal, contudo, foi a sua principal expressão, e ele assim considerava. O estilo de escrita taquigráfica, e o gênero da crônica, estão mais afeitos à página dos jornais e periódicos. Orestes, ao contrário dos literatos do período e de seus confrades de imprensa, não encontra, na atividade jornalística, a exaustão de seu estro, mas o meio de manifestá-lo, talvez no seu melhor formato, apesar das contradições a ela inerentes. No romance *A Femea*, tipo de literatura de *garçonnière*, o jornalista explora a sensação, dividido entre o “refinamento mundano” e seu avesso: “há os que vão a pé pela vida”, alimentando-se de “pão amargo”⁴¹. São estes aspectos que o capítulo “Flagrantes da vida carioca” evidencia: a aproximação entre modernidade e decadência⁴². A personagem principal, o jornalista Lauro Bragança, é tirado do autor, que explora, em Noêmia, seu malfadado par romântico, a personificação da *femme fatale*. Na conjunção de crônicas que formam o romance, Orestes balança entre o “ornamento superficial” e o “documento”, e sua escrita taquigráfica parece produzir, naquelas páginas, “uma quase indistinção entre poesia e prosa”, característica que José Paulo Paes identificou na chamada literatura pré-modernista, que o crítico, pelo incômodo e ambiguidade do termo, intenta “catalogar” na estética *art nouveau*⁴³.

O romance *A Femea* previa, nas páginas da imprensa carioca, antes mesmo de chegar ao público, envolver em escândalo figuras conhecidas da sociedade carioca. A promessa foi cumprida, e além. Orestes Barbosa sabia da investida conservadora da Liga Pela Moralidade, e de órgãos da imprensa carioca ligados à União Católica Brasileira, como também sabia da promulgação da Lei de Imprensa, de 1923. Talvez até contasse com esses fatores para a promoção do romance, pelo menos assim indica a publicidade do livro, exagerando na sensação. Fundada em 1912 como Liga Anti-Pornografia, a Liga Pela Moralidade promovia campanhas

⁴⁰ AS NOMEAÇÕES para a secretaria da Câmara Municipal: Promoções e disponibilidades. *O Radical*, 20 mar. 1935, p. 2.

⁴¹ BARBOSA, Orestes. *A Femea* e o editor Jacintho. *O Jornal*, 28 dez. 1923, p. 73.

⁴² PRADO, Antônio Arnoni. Dialética da grã-finagem: notas sobre a irreverência da *belle époque*. In: MENEZES, Emílio de. *Obra Reunida*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1980, p. XXVII.

⁴³ PAES, José Paulo. *O art nouveau* na literatura brasileira. *Gregos e Baianos*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985, p. 72.

contra publicações que considerava “prejudiciais ao progresso moral e social”, e autores e editores como Benjamim Costallat, tido por escritor imoral⁴⁴. Como disposto nos estudos de Marlyse Meyer e Alessandra El Far, no momento em que a cidade do Rio de Janeiro sofria com drásticas reformas urbanas, setores conservadores, como os organizados em torno da Liga Pela Moralidade, buscavam, no mesmo passo, modernizar e sanear os costumes, na intenção de erradicar (como fizeram com os “selvagens da civilização”, expulsos dos cortiços e pensões populares que cederam lugar à construção da Avenida Central) “tudo o que pudesse corromper a imagem de uma sociedade em vias de progresso”, censurando impressos, livros, peças teatrais e filmes que consideravam licenciosos⁴⁵. Sob o olhar vigilante dos membros da Liga, que, certamente, iam aos romances verificar as sensações com os próprios olhos, não precisava muito para alcançar a etiqueta de obra licenciosa: o uso de gírias do vocabulário dos malandros e gatunos, cenas com sugestões sexuais, a descrição folhetinesca do cotidiano, a representação das “classes perigosas”, o mundo dos vícios elegantes e dos *bas-fond*. Poucos dias depois que o romance de Orestes Barbosa chegou às livrarias, um dos capítulos do livro levou o autor às páginas policiais: o professor Júlio César de Mello e Souza (conhecido mais tarde pelo pseudônimo de Malba Tahan) foi flagrado no romance, em personagem homônimo, e buscou, primeiro pela ameaça física, depois pela intimidação policial, o desagravo de Orestes, que o difamara. Autor e romance inscrevem-se, assim, pela sensação, no debate em torno da censura da imprensa, capitaneado pelo Senador Adolfo Gordo, autor da Lei de Imprensa, e pelo Senador Irineu Marinho, seu principal opositor.

Na véspera dos festejos oficiais do Centenário da Independência, Orestes Barbosa encontra, nas ruas do centro da cidade, o trovador e poeta Catulo da Paixão Cearense. A palestra de calçada dá uma crônica, publicada na imprensa e coligida no livro *Bambambã*. Os dois poetas recordam o tempo das serenatas, que acreditavam terminado, obra da modernização urbana e do combate ferrenho da polícia. No capítulo “Concerto moderno”, o fim das serestas, como recordado por Orestes, inscreve-se como marca da modernidade, sobretudo, para o cronista, pela implicação passadista do repertório dos modinheiros, que não atentavam, em suas letras, para a descrição dos novos “dramas” urbanos, simbolizados no automóvel e na luz elétrica. Na crônica de Orestes, a evocação das serestas do entresséculos encontra no passado, na picareta

⁴⁴ EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornografia no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 281.

⁴⁵ EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornografia no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 278; Marlyse Meyer utiliza a expressão “selvagens da civilização” a partir do folhetinista francês Eugène de Sue para pensar o medo das “classes perigosas” no Rio de Janeiro do botabaixo. MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 395-9.

demolidora do prefeito Passos (1903-1906), a autojustificação do presente: o arrasamento do Morro do Castelo (1922). No período, as discussões em torno do Centenário, como estudado pela historiadora Marly da Silva Motta, buscavam “retomar as reformas de Pereira Passos” e, ali contidas, a velha ideia de remover o Castelo⁴⁶. O olhar do cronista volta-se, assim, para a relação entre o espírito musical da cidade e o progresso técnico. A seresta, nesse processo, parecia ter ficado para trás, pelo menos no seu aspecto “colonial”. Catulo da Paixão Cearense é que, para Orestes, marca a divisa entre o Rio Antigo e a cidade moderna. Exponente da modinha, e responsável pela “elevação” do violão, Catulo não pegou o “bonde” do progresso, e, por conseguinte, não acompanhou a nova “emoção” urbana. Aspecto este que, nos anos de 1930, Orestes, feito letrista, busca avultar nos seus sambas e canções, introduzindo os aparelhos técnicos e a moderna paisagem urbana. Catulo, ao contrário, pendia, cada vez mais, para os motivos sertanejos. Foi nesse momento, como assinalou o crítico Benedito Martinez Rodrigues, que o velho trovador “praticamente” encerrou “sua carreira como intérprete e letrista”, passando a “poeta do livro, cada vez menos do palco e do espetáculo cantado”⁴⁷. Ao situar Catulo no passado, Orestes projeta-se presente, um bamba do Rio moderno, onde o abajur dos ambientes mornos e o farol dos automóveis substituem a penumbra da luz de lampião e a noite enluarada. Onde o samba ocupa o lugar que, outrora, foi da modinha seresteira.

Nos anos de 1930, diferente do que acontecera a Catulo da Paixão Cearense, Francisco Alves, para Orestes, desponta como a personagem de relevo para pensar o lugar do cantor e do canto modernos. Saído do palco do teatro de revistas, Francisco Alves alcançou, nestes anos, a mais alta posição artística no rádio e nas casas de discos, talvez por ter sido ele, como assinalou o historiador Alcir Lenharo no livro *Cantores do Rádio*, estudo sobre a trajetória dos cantores Nora Ney e Jorge Goulart, “quem melhor lidava com a condição mercantil de seu trabalho”⁴⁸. Nos testemunhos do período, não são poucos aqueles que reclamam, com razão ou inveja, de seu monopólio nas gravações e na formação de autorias, que a indústria do rádio e do disco vendiam com a etiqueta da exclusividade. Mas tudo isso se devia, na visão de Orestes, às novas exigências do entretenimento moderno e pela disposição do cantor à majestade, como

⁴⁶ MOTTA, Marly Silva da. *A Nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da Independência*. Rio de Janeiro: Ed. FGV: CPDOC, 1992, p. 50.

⁴⁷ No momento da “descoberta” do sertão por Catulo da Paixão Cearense, Benedito Rodriguez pontua que as peças “concebidas aproximadamente entre 1912 e 1917 são seu canto de cisne como cancionista”. RODRIGUEZ, Benito Martinez. *Luar da cidade, sertão de neon: literatura e canção nas obras de Catulo da Paixão Cearense e Orestes Barbosa*. Tese (Doutorado) São Paulo: FFLCH, USP, 1998, p. 116-123.

⁴⁸ LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1995, p. 29.

sublinhado no capítulo “Palco Iluminado”. Foi Francisco Alves quem ditou, de certa maneira, o rumo da profissionalização artística nos meios radiofônicos e discográficos, com a compra de sambas e os contratos de exclusividade de gravação, o que explica, neste caso, “a duplicidade de nome, Francisco Alves e Chico Viola, que se observa nas etiquetas dos discos Odeon e Parlophon”, como destacou o pesquisador Humberto Franceschi, no livro *Samba de sambar do Estácio: de 1928 a 1931*. A personalidade de Francisco Alves, como a de Carmen Miranda e outros cantores de destaque do período, era, para os “candidatos a cantores de rádio”, exemplo de um “dourado sonho” por eles acalentado: “ser estrela do *broadcasting* carioca”⁴⁹. Leniza, personagem de Marques Rebelo no romance *A Estrela Sobe*, acalenta o sonho do estrelato, que significa, para ela, o difícil caminho da ascensão social. As ondas do rádio a levariam, das ladeiras íngremes do bairro da Saúde, onde morava, ao alto de um arranha-céu, de elevador. No afã de alcançar o prestígio das estrelas do rádio, os dublês de cantores copiavam o timbre vocal, a imagem e os “truques” da persona artística que os jornais e revistas estampavam, seja nos anúncios publicitários, nas páginas do colunismo social ou nos artigos da imprensa especializada. Leniza lia tudo isso!⁵⁰ No debate acerca da história do samba, muitas vezes preso à questão da origem e da originalidade, a figura de Francisco Alves marca, na visão de seus contemporâneos, tanto a “consagração” do gênero como a sua “exploração”, como analisado, por exemplo, nos estudos de Carlos Sandroni, João Ernani Furtado Filho e José Geraldo Vince de Moraes⁵¹.

Como letrista de canções, sem abandonar a intensa atividade na imprensa, Orestes Barbosa ingressa no mundo dos artistas do rádio e do disco. Francisco Alves é um de seus parceiros musicais mais prolíficos, seguido, depois, por Sílvio Caldas. Entre as crônicas que Orestes escreve para as páginas diárias e as letras de suas canções não há hierarquia. Nem o domínio do poeta lírico ou a sombra do jornalista atrevido. Na verdade, apesar de veiculados em meios distintos, eles são univitelinos. As atividades informam uma à outra, de modo a encarar uma só figura, jornalista-e-poeta, com suas lentes cor-de-rosa e seus óculos escuros...

⁴⁹ ALVES, Francisco. *Minha vida* (Auto-biographia). Rio de Janeiro: Editora Brasil Contemporâneo, 1936, p. 217, p. 142-193.

⁵⁰ REBELO, Marques. *A Estrela Sobe*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, [1939] 1957, p. 31.

⁵¹ FURTADO FILHO, João Ernani. *Um Brasil Brasileiro: Música, Política, Brasilidade, 1930-1945*. Tese (Doutorado em História) São Paulo, SP: Programa de Pós Graduação em História Social da USP, 2004; SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012; MORAES, José Geraldo Vinci de. *Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2019; Ver também os estudos de Claudia Neiva de Matos e de Hermano Vianna: MATOS, Cláudia Neiva. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Zahar: Rio de Janeiro, 1995.

Austero-e-sentimental. Se o motivo poético das letras de Orestes pode parecer predominante e institivamente lírico, ali está o “espírito musical da cidade”, tudo aquilo que, no processo de modernização, implica diretamente os enlaces amorosos, com seus transtornos e dramas. Com a cidade, muda também o amor, mas nada de repentino e pleno. O que é o amor? É um automóvel na Av. Beira-mar ou um trem da Central? É a dançarina Eros Volusia ou a matriarca Rosa Maria Paulina da Fonseca? O sentimento amoroso pode ser, ao mesmo tempo, romântico e moderno? No capítulo “Cenários do nosso amor”, meio decadista, meio modernista, Orestes Barbosa canta a cidade do asfalto e do cimento armado, a “felicidade de arranha-céu”, com a ameaça e ferocidade que a metáfora insinua. A morosidade do passado, ou da periferia suburbana, evidenciam as contradições do centro. O olhar do cronista-e-poeta, no entanto, parte de algum lugar: do asfalto. A confusão e o “delírio” que o meio urbano e os artefatos técnicos parecem impor às relações amorosas, aqui descritos na perspectiva masculina do autor, ou do sujeito lírico, parecem resolvidos pela atualização da doutrina de August Comte, que Orestes cita no samba “Positivismo”, qual seja: destinar a mulher ao cuidado dos filhos e da família, da pátria enfim. Elas, as mulheres, devem ser modernas, mas subservientes aos maridos. Ambiciosas, até, mas para a organização do êxito conjugal.

No capítulo “O ouvido da cidade”, o samba toma conta – é o carnaval que vem chegando. Da redação de jornais e revistas, os cronistas carnavalescos registram os preparativos para o tríduo de Momo, entrevistam compositores, partem em visita aos clubes dançantes e carnavalescos, comentam os lançamentos musicais, promovem certames. Qual o/a melhor cantor ou cantora do rádio? Qual a composição vencedora do carnaval? Qual a melhor fantasia? Quem estava abafando a banca? Dois livros publicados no ano de 1933, na esteira da institucionalização do carnaval, e em meio às campanhas para atrair turistas à cidade, prometiam fixar a história do samba desde as suas origens à época da interventoria de Pedro Ernesto: *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantores*, de Orestes Barbosa, e *Na roda do samba*, de Francisco Guimarães, o Vagalume, consideravam, de modos distintos, ou mesmo antagônicos, a origem e o destino do gênero. Em meio a divergências e consensos, o debate sobre as origens do samba já estava posto, diariamente, nas páginas dos jornais, sobretudo nos meses que antecedem as festividades do carnaval, e não parece dar sinal de arrefecimento nos anos seguintes. Ao contrário. No meio artístico, político e intelectual o samba torna-se, mais e mais, um tema candente para pensar a *cultura brasileira*: se postíça, popular, popularesca, erudita, branca, negra, mestiça, caldeada, “triturada”. Tal samba, qual Brasil? Esse samba é para tocar no rádio? O que diferencia *povo* e *público*? Na busca de resolver os problemas da *nostra* formação nacional, valendo-se da propaganda política e da censura, a

discussão passa, no Estado Novo varguista, pela promoção da ideologia do trabalho, pela “civilização” (embranquecimento) do samba, pela educação dos ouvidos.

Caetano Veloso, na canção “Livros”, usando da paródia, da alusão e da aliteração, retorce os versos da famosa valsa de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas, “Chão de estrelas”. No *intermezzo* da canção há uma citação direta, desta vez em francês, recortada do romance *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal, em torno da “ideia de entregar-se ao prazer de escrever seus pensamentos”⁵². Sobre “Livros”, Caetano já assinalou que “ela não é uma canção sobre livros, mas uma canção sobre canções”⁵³. O compositor estava, na verdade, pensando “no assunto da relevância da canção”. Talvez, assim, no exercício de metalinguagem, *lançando mundos no mundo*, o compositor tenha topado com *As flores do mal*, de Charles Baudelaire; com o poema “O Sol”, especificamente: “Tropeçando em palavras como nas calçadas,/ Topando imagens desde há muito já sonhadas”⁵⁴. Refletindo sobre o ato de compor uma canção, Caetano Veloso parece reunir, assim, no mesmo verso, a “radiação” poética de Orestes Barbosa (*tu pisavas*) e “os acasos da rima” de Baudelaire (*tropeçando*): “tropeçavas nos astros desastrada”.

No “Epílogo: Astro desastrado”, o título e a reflexão são tomados de empréstimo do astro baiano, apontando aqui para Orestes Barbosa – *palhaço das perdidas ilusões* – e para o meio artístico de seu tempo. Nas letras de canções que escreveu, Orestes comumente chama a atenção para a figura do poeta compondo, para a enunciação do canto-lamento. Para si, finalmente. No lirismo de seus versos, o sujeito lírico apresenta à amada o doloroso percurso de sua expressão poética, de sua trova. Na valsa “Suburbana”, o *eu* dos versos está representado em um cantor nascido da “Zona Norte da cidade”. Em “Ouve esta canção”, diz o segundo verso: “As estrelas são poemas de ilusão de um perdido coração”. Na valsa “Meu erro”, o sujeito confessa, “no canto”, as suas mágoas. No foxtrote “O que teu piano revelou”, a saudade se insinua ao som de “acordes sentimentais”. Em “Serenata”, lamuria o trovador: “não me escutes, nostálgico, a cantar”. O canto, porém, nem sempre revela o alvo de seus lamentos, como evidente na modinha “Eu não sei” ou na valsa “Dona da minha saudade”. No repertório de Orestes Barbosa, a todo momento, os versos chamam a atenção para si, ou para aquele que os pronunciam, os interpretam⁵⁵. O motivo lírico-seresteiro e o entusiasmo poético andam juntos,

⁵² VILLAÇA, Túlio Ceci. Ora (lereis) ouvir estrelas. Disponível em: <https://tuliovillaca.wordpress.com/2018/02/20/ora-lereis-ouvir-estrelas/>. Acesso em: 17 set. 2023.

⁵³ VELOSO, Caetano. *Sobre as letras*. Organização Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 45.

⁵⁴ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, 279.

⁵⁵ BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fratura e paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982, p. 99.

um expressa o outro. Lua e violão. Amor e poesia. A “dramaticidade retórica” e a “consciência de linguagem” marcam o estro de Orestes, acentuados, por vezes, pelo caráter autobiográfico de sua obra, na tentativa de resolver, poeticamente, o problema da expressão poética em si e de encarar os conflitos próprios do meio artístico em que vive.

As fontes hemerográficas referidas neste estudo foram consultadas no Setor de Periódicos ou na Coleção Digital de Jornais e Revistas da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro⁵⁶. A biografia de Carlos Didier coligiu as referências que, neste trabalho, foram essenciais no trato com os periódicos, não apenas facilitando a pesquisa como informando-a das minúcias dessas publicações⁵⁷. Isso vale para poemas e canções e para a bibliografia de e sobre Orestes Barbosa. O pesquisador Miguel Ângelo de Azevedo – Nirez, gentilmente cedeu, sem mais nem porquê, todas as gravações e dados de que dispunha do cancionário de Orestes Barbosa, como também abriu sua biblioteca à consulta. Os fonogramas estão, atualmente, disponíveis à pesquisa online no sítio *Discografia Brasileira*, do Instituto Moreira Salles, graças ao acervo de Nirez e de estudiosos como Jairo Severiano, Alcino Santos, Gracio Barbalho, José Ramos Tinhorão e Humberto Franceschi⁵⁸. No setor de pesquisa do Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, o pesquisador Luiz Antônio de Almeida conhece tudo, e, mesmo à hora do almoço, sem deixar o posto, dispunha-se a conversar com os pesquisadores que ali chegavam.

⁵⁶ Para acessar a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (RJ), ver: <https://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>.

⁵⁷ DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir: 2005, p. 607.

⁵⁸ Com os fonogramas disponíveis no sítio *Discografia Brasileira*, busquei aqui atualizar as referências, dispondo o link de cada gravação, para que o leitor e o pesquisador possa consultá-las. <https://discografiabrasileira.com.br/sobre-este-site>.

2. MIOLOS DE OURO, VEIO DE CRÔNICAS

O trabalho de um ano no jornal não vale a página requintada de um livro d'Arte¹.

A Conquista
Coelho Neto

A difusão da imprensa, pela circulação de grande número de jornais cotidianos; o espaço que abrem os diários mais importantes à crítica literária e às informações sobre livros novos; a rede cada vez mais apertada dos serviços de distribuição que as casas editoras estendem sobre todo o país, pelas livrarias e agências, e os modernos recursos de publicidade e propaganda contribuem de maneira notável para reduzir senão eliminar o divórcio entre os artistas e o público e aumentar esse poder de penetração, bastante forte para coroar às vezes de sucessos de livraria obras sem real interesse literário...²

A Cultura Brasileira
Fernando de Azevedo

Em 1917, “ainda juveníssimo”, Orestes Barbosa ingressou na vida literária carioca com a publicação da brochura *Penumbra Sagrada*, que o público das livrarias conheceu, somente, na segunda edição. A primeira impressão “foi diminuta” e “muitos intelectuais, mesmo íntimos, deixaram de receber o meu livro de estreia”, registra o poeta em nota introdutória à edição de 1920. Neste volume consta, reproduzindo uma prática editorial comum às publicações da época, uma seção destinada à recepção crítica, no geral sempre elogiosa, ocupando, na pequena brochura, consideráveis sete páginas nas quais a “intuição poética” e a “capacidade artística do autor” são alvos da simpatia de autores veteranos, nomes como Hermes Fontes, José Oiticica, Raul Pederneiras, Antônio Torres e Gilka Machado. Se buscava ou não “bravos e palmas”³, o esquema importava à promoção do livro e do autor, como forma de avalizar outras publicações, uma vez que as críticas apontavam para a mostra de uma “valiosa promessa”, como escreveu João Ribeiro, autor de um *Compêndio de história da literatura brasileira* e membro da Academia Brasileira de Letras. Em outra apreciação ali reproduzida, avalia o articulista do

¹ NETTO, Coelho. *A Conquista*. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1899, p. 275.

² AZEVEDO, Fernando de. *A Cultura Brasileira: introdução ao estudo da cultura no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944, p. 202.

³ Na coluna “Na esquina”, jornal *A Rua*, um poema assinado por B. B. agradecia a segunda edição de *Penumbra Sagrada*: “Eu trago, amigo, à ‘Penumbra/ Sagrada’ bravos e palmas:/— Ela encanta, ela deslumbra/ Os corações e as almas./Mas porque penumbra? Nada/ Existe ali de palor:/— Ela é toda uma alvorada/ De aroma, luz e calor./E nela, que é todo um hino/ Em que tua alma se expande:/— Nela – um cofre pequenino,/ Puseste um talento grande./É justo, pois, que tu colhas/ Parabéns em profusão:/Nas suas vinte e seis folhas/ Quanta poesia e emoção!”. B.B. Na esquina. *A Rua*. 10 jul. 1920, p. 1.

jornal *A Noite*: “o livro com que o sr. Orestes Barbosa estreou na literatura pátria é bem um prenúncio do poeta que certamente figurará entre os consagrados”. Em passagem recortada das páginas de *A Rua*, pontua Idelfonso Falcão: “Orestes Barbosa é poeta. O jornalismo diário não conseguiu inutilizá-lo”⁴.

O elogio, “conforme os protocolos da convivência intelectual civilizada”, alerta Antonio Arnoni Prado, “quase nunca significa o que parece expressar”⁵. Mas pode expressar, ensina o crítico paulista, aspectos diversos da formação da vida literária brasileira, da formação de igrejazinhas ou escolas, e da paulatina dissolução destas. Em 1921, Orestes Barbosa publicou *Água Marinha*, “pequeno” livro de poemas, prefaciado por Medeiros e Albuquerque, proprietário do jornal *A Folha*. Assim, escreve o proeminente jornalista e acadêmico da Academia Brasileira de Letras: “Orestes Barbosa é um poeta. O mais interessante é que seja um poeta de pensamentos sutis e delicados, de meias tintas, de tudo quanto é vago, crepuscular e doce”. Mas, “na vida”, Orestes é “o contrário de tudo isso”, posto que seria um homem que “gosta da ação violenta, da atividade, da energia”. Orestes, no momento da criação, como todo poeta de valor, atravessava “uma grande e maciça porta para um pequeno jardim”. Encastelando-se na sua torre de marfim, na intenção de “fugir de si mesmo”, o poeta entrava “na suavidade do sonho – de amor, de paz, de esquecimento”. Não há porta ou passagem, assim, que leve da ação à criação, ou é esta que, para o crítico, é capaz de sublimar aquela, sem alterá-la, contudo.

O poeta de *Penumbra Sagrada* e *Água Marinha* não mais publicaria os seus versos em livro, dedicando-se à atividade jornalística⁶. Em 1923, em prefácio a *Bambambã!*, segundo livro de crônicas de Orestes, assim avaliava José do Patrocínio Filho: “No Brasil, não é possível ser apenas poeta. A gente começa fazendo versos, mergulha depois no jornalismo ou na burocracia e, no melhor dos casos, é promovido a amanuense”⁷. Na imprensa – continua Zeca – “raramente se não verifica a falência do escritor”, posto que “a rotina burocrática, a disciplina na repartição, amesquinham-lhe o temperamento”. O mérito de *Bambambã!* podia ser medido, assim, pela “combativa personalidade” do cronista, que, apesar do “meio atroz” que encontrava na

⁴ BARBOSA, Orestes. *Penumbra Sagrada*. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, 1920, p. 39-45.

⁵ PRADO, Antonio Arnoni. *Cenário com retratos: esboços e perfis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 170.

⁶ Somente no ano de 1965, o editor J. Ozon reuniria, no volume *Chão de Estrelas*, alguns dos antigos poemas penumbristas, as letras de canções e o depoimento de intelectuais e colegas de imprensa.

⁷ BARBOSA, Orestes. *Bambambã!* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, [1922] 1993, p. 15; Com o mesmo título, o prefácio de José do Patrocínio Filho foi publicado no jornal *O Imparcial*, em duas colunas inteiras, ocupando um terço da página. PATROCÍNIO FILHO, José do. “O cronista da casa silenciosa”. In: *O Imparcial*, 6 fev. 1923, p. 2.

imprensa, “inqualificável sistema de orientação da opinião”, máquina de moer talentos, revelava em seus escritos “uma orientação superior e generosa” e a presença literária de um “estilista”. “Aos debutantes como Orestes Barbosa, só resta, pois, os recursos de entrarem para os pequenos jornais recém-fundados, que vivem frequentemente da difamação e do escândalo e nos quais, por uma paga incerta, além de precária, fazem, às vezes, sem comer, o homem do miolo de ouro de que fala Daudet...”

No prefácio escrito ao livro de Orestes, ao referir-se ao conto *O homem dos miolos de ouro* (ou *do cérebro de ouro*, a depender da tradução), do escritor francês Alphonse Daudet, Zeca do Patrocínio dirige-se aos jovens “talentos” literários e questiona a “engrenagem” da imprensa de então, com suas notícias e publicações voltadas ao “escândalo” e à “sensação”. Zeca reproduzia, assim, aquele que talvez seja um dos principais dilemas dos homens de letra, divididos entre a torre de marfim e o chão das redações jornalísticas, entre o alimento do espírito e as necessidades materiais da vida, como evidente, por exemplo, em depoimento em que o escritor português Albino Forjaz de Sampaio, em livro de 1916, revela ter abandonado a “poesia”, que “não se vendia”, passando a desgastar seus “miolos” com a escrita em “prosa”, uma vez que esta lhe garantia o “queijo”, o “almoço” enfim⁸. Recortado do livro de contos *Lettres du mon Moulin*, publicado em 1866, na França, o conto de Alphonse Daudet, em menos de duas décadas, foi bastante difundido no Brasil, sobretudo a partir da imprensa carioca⁹. Um sem número de vezes foi publicado e revisitado em revistas e jornais, e ofereceu, quando elaborado pelos homens de letras daqui, uma aura mítica ao “cerebralismo” literário: as contingências e o ônus da vida comum, no extremo, gastam e desgastam o ouro do cérebro. O sentido, no geral, é cadente, pequena estrela que rasga o céu e, em atrito com a atmosfera terrestre, esmaece e deteriora – ao tocar o solo, se não virou pó, é pedra inerte, sem brilho algum.

⁸ DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir: 2005, p. 207.

⁹ DAUDET, Alphonse. O homem dos miolos de ouro. *Mercantil*, 19 mai. 1883, p. 3; A lenda do homem do cérebro d’ouro. *Diário de Notícias*, 1 out. 1885, p. 2; O homem dos miolos d’ouro. *Gazeta de Petrópolis*, 15 jul. 1887, p. 2; O homem dos miolos de ouro. *Diário do Brasil*, 4/5 abr. 1883, p. 3; O homem dos miolos de ouro. *Jornal do Brasil*, 3 ago. 1902, p. 1; A legenda do homem de cérebro de ouro. *Fon-Fon*, 5 nov. 1912, p. 77-8; O homem do cérebro de ouro. *O Jornal*, 9 jul. 1919; O homem dos miolos de ouro. *O Paiz*, 19 mar. 1923, p. 4; Lenda do homem de cérebro de ouro. In: *Fon-Fon*, 19 jun. 1926, p. 78; O homem do cérebro de ouro: lenda fantástica de Alphonse Daudet. *Correio da manhã*, 13 out. 1936, p. 3; O homem da cabeça de ouro. *A Noite*, 10 jan. 1937, p. 5-6; O homem dos miolos de ouro. *Jornal do Brasil*, 15 abr. 1942, p. 5; Os miolos de ouro. *O Cruzeiro*, 4 dez. 1943, p. 22/26; O homem do cérebro de ouro. *Careta*, 21 fev. 1953, p. 30-1.

No romance Benjamin Costallat, *Gurya*, publicado em 1929, a personagem Carlos Santis, escritor “que também vendia pedaços de cérebro, como aquele homem do conto de Alphonse Daudet”¹⁰, reflete sobre seu ofício em conversa com a suburbana Mimi, sua amante:

A literatura! Ah! a pobre coisa! Com a milésima parte do esforço que ele havia desenvolvido para chegar à sua nomeada literária, em qualquer outra profissão teria feito fortuna.

Desde a escola primária até o curso superior, havia sido o primeiro aluno. Sempre o primeiro em tudo. Na Faculdade de Direito, no começo do curso, e apenas com dezoito anos, estreava no jornalismo. Dois anos depois surgia com o primeiro livro de contos. Depois, livros sobre livros se seguiram. Aos trinta anos tinha publicado quatorze. Chegara à situação máxima de popularidade e de prestígio que um escritor possa alcançar no Brasil. Em todos os jornais do país, sua colaboração era pedida. E pagavam-lhe o dobro, o triplo concedido aos escritores de melhor nome! Mas tudo isso lhe dava o que? Garantia-lhe o que? A incerteza do dia seguinte... O pavor de um vago futuro... O medo de perder com a mesma facilidade um público que havia tão rapidamente conquistado... O “seu” público. Essa massa imensa de anônimos que lhe escrevia, que lhe telefonava, que mandava palavras de apoio e de entusiasmo de todos os pontos do país... Essa massa anônima de todas as classes, o “seu” público, todo o grande público, que confiava no seu caráter e no seu coração, e que recorria a ele, quando precisava de um intérprete para os seus sofrimentos e de um protesto para alguma injustiça!¹¹

E para homens como Benjamim Costallat, quem seria o intérprete das “injustiças” sofridas pelos escritores senão a personagem de seus romances, os leitores, o “público”? O curioso aqui é que o “pavor” quanto ao destino incerto da personagem espelha, tragicamente, o futuro do autor: com dezenas de milhares de livros vendidos e vasta obra dispersa na imprensa, apesar de ter logrado certo êxito como editor nos anos de 1920, o nome de Benjamim Costallat resta hoje esquecido, e seus romances e livros de crônicas desaparecidos das bibliotecas¹². Ainda no romance *Gurya*, nas páginas que se seguem às elucubrações do narrador, Carlos “resume” a Mimi “a história dolorosa de Alphonse Daudet”, e confessa, finalmente, “o que era a vida de um escritor”:

¹⁰ Benjamim Costallat foi o editor responsável, junto com Miccolis, pela publicação de *Bambambã!* e por um livro de José do Patrocínio Filho, *A sinistra aventura*. COSTALLAT, Benjamim. *Gurya*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929, pp. 138-9.

¹¹ COSTALLAT, Benjamim. *Gurya*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929, pp. 138-9.

¹² À exceção de uma ou outra reedição, para o caso de *Mlle Cinema*, com estudo introdutório de Beatriz Resende, ou de algumas crônicas recuperadas no volume *Cocaína: literatura e outros companheiros de ilusão*, com textos de Luiz Eduardo Soares e Beatriz Resende. Por ocasião da morte de Benjamin Costallat, em janeiro de 1961, Brito Broca escreveu sobre aquele que talvez tenha sido, nos anos de 1920, um dos mais lidos e vendidos autores brasileiros, com a publicação de *Mlle Cinema* e outros títulos, sejam romances ou de crônicas. “Costallat e Mlle. Cinema”. In: BROCA, Brito. *Escrita e vivência*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1993, p. 130-3; Ver também, no mesmo volume, o artigo “Costallat: uma época”.

— Para todos nós, que vivemos do nosso cérebro, mesmo que não o tenhamos de ouro, não são estranhos os suplícios do homem que arrancava de seu crânio, até não poder mais, os últimos filamentos preciosos de metal. Se há uma profissão triste é a nossa. Se há uma arte soturna é a que praticamos. O pintor trabalha ao ar livre. O escultor assobia com o buril na mão. O músico canta enquanto compõe. O escritor não faz nada disso. Ele se vê só, consigo mesmo, diante de uma porção de folhas rabiscadas, que voam e que alucinam. E se enerva e se exaspera! Vive sem alegria, enterrado entre livros e entre borrões de tinta, enquanto, lá fora, o dia é lindo, há gente nas praias e o sol faz maravilhas sobre o mar!

— Pobre do meu Carlos...

— É verdade, Guria. Não gozamos as belas noites. O nosso luar é a lâmpada da nossa mesa. E sob a luz, queimamos uma vida inteira, os olhos, a sensibilidade, para arrancar do cérebro, senão ouro, pelo menos sangue! Sangue arrancamos sempre... sempre... Esta glória dolorosa ninguém pode nos tirar¹³.

Carlos de Santis encara a “profissão” literária como, feito “arte soturna”, um tanto dolorosa e até letal, e, ingenuamente, prevê para as outras profissões artísticas (pintor, escultor, músico) uma relação em que a criação é desamarrada e divertida, gozando ela de noites enluzadas e de dias de sol e mar. Entre escrever literatura e colaborar com a imprensa, Carlos vive, embora autor de sucesso, na “incerteza do dia seguinte”. No romance, o autor-narrador-personagem parece reelaborar o que João do Rio havia apresentado, sistematicamente, no inquérito *O momento literário*, volume em que o jornalista, no primeiro decênio do século, apresenta aos leitores “quarenta respostas de mentalidades ilustres sobre problemas de arte, de literatura e da vida intelectual no Brasil”, entre as quais pontificam as de Olavo Bilac, de Sílvio Romero, de Coelho Netto, de Julia Lopes de Almeida e de Nestor Vitor, entre outros. Aos escritores e escritoras, pergunta João do Rio: “O jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?”

Uma das entrevistas de *O momento literário* aparece, “refundida e ampliada”, no livro *As modernas correntes estéticas na literatura brasileira*, de Elísio de Carvalho, que a intitula “Minha formação literária”, antecedida por dois ensaios em que o autor discorre sobre a atividade literária de João Ribeiro e João do Rio. Sobre este, embora o considere um “raro artista”, Elísio de Carvalho acentua que, “para mal seu e nosso, [João do Rio estava] a serviço de uma empresa industrial, que outra “coisa” não é o jornal moderno, exigente e dispersivo, que

¹³ Pensando na relação entre jornalismo e literatura, o historiador Maurício Silva, no estudo *O Sorriso da Sociedade*, já citou esta passagem do romance *Gurya*. Mas, como mostra a passagem anterior do mesmo romance, a personagem, Carlos de Santis, não “era um escritor sem sucesso”. Diz o narrador que Carlos chegara “à situação máxima de popularidade e de prestígio que um escritor possa alcançar no Brasil”. A síntese da passagem a que se refere o estudioso parece dizer, ao contrário, que mesmo o sucesso não estava garantido, nem este garantiria, em eventual esgotamento do cérebro, uma vida confortável. SILVA, Maurício. *O Sorriso da Sociedade: literatura e Academicismo no Brasil da virada do século (1890-1920)*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 90.

absorve toda a vida intelectual, inutilizando-a quase sempre”. A imprensa diária, onde ingressam os escritores “por imperiosas circunstâncias materiais”, era fator de prejuízo fatal à arte maiúscula, ao progresso literário, assim avalia o autor. Recém-nomeado, em 1907, para o Gabinete de Identificação e Estatística da Polícia do Rio de Janeiro, colaborador do *Boletim Policial*, o escritor-policial chega a comparar o jornalismo moderno a um “polvo imenso que suga, com os seus enormes tentáculos, gota a gota, o sangue e o espírito daqueles que são suas presas”, os sofridos homens de letras¹⁴.

A crítica de José do Patrocínio Filho e a elaboração de Benjamim Costallat recorrem a um velho dilema cujo personagem-paradigma – o escritor do cérebro de ouro – está presente na vida literária brasileira desde pelo menos as duas últimas décadas dos Oitocentos. Na imprensa carioca, os exemplos são fartos e repetitivos. Em referência a um artigo de Magalhães Lima acerca de José do Patrocínio, pai, publicado em Portugal, no jornal *O Século*, o escritor Coelho Netto relata que “o herói do abolicionismo” convalescia num “leito pobre, arrancando do cérebro de ouro, com a mão enfraquecida pela moléstia, as lascas que já trazem sangue”¹⁵, como que anunciando a iminente morte do autor de *Os retirantes*, desaparecido pouco depois, em janeiro de 1905. Ao mencionar o conhecido conto de Daudet, um articulista da *Gazeta de Notícias*, em maio de 1911, considera: “Nós somos os homens de miolos de ouro, nós outros, os escritores. Cada linha que deixamos escrito, é uma gota do nosso sangue, é um pedaço da nossa carne, é um fragmento da nossa alma”¹⁶. No necrológio de Moacyr de Almeida, autor parnasiano de *Gritos Bárbaros*, escreve Harold Daltro, em junho de 1925: “Como o homem dos miolos de ouro, de Daudet, ele morreu também gastando, gastando todo o ouro que tinha no cérebro, perdulariamente”¹⁷. No conto “A tragédia de um homem solitário”, dedicado à memória do poeta Hermes Fontes, Martins Capistrano assim descreve, em maio de 1931, a personagem que, “vindo do seu sertão” e radicado “no tumulto deslumbrante da metrópole”, o destino lhe concedera não somente “um coração feito para o amor e a bondade”, mas “um cérebro de ouro, pesado e luminoso como o daquele torturado de Daudet, [e que] de nada lhe servia na angústia da sua miséria material”¹⁸. No ano seguinte, em julho, por ocasião da

¹⁴ Quando entrevistado por João do Rio em *O momento literário*, não é diferente o juízo de Elísio de Carvalho a respeito da relação entre literatura e jornalismo: “a imprensa diária, no Brasil, é o mais pernicioso dos fatores entre os que embaraçam presentemente o nosso progresso literário”. CARVALHO, Elysio. *Obras de Elysio de Carvalho: ensaios*. Brasília: Universa-UCB, 1997, p. 83-96. RIO, João. *O Momento Literário*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1908, p. 273.

¹⁵ NETTO, Coelho. José do Patrocínio. *O Lynce*, 10 out. 1904, p. 1.

¹⁶ BINÓCULO. *Gazeta de Notícias*, 16 mai. 1911, p. 5.

¹⁷ DALTRO, Harold. Moacyr de Almeida. *O Brasil*, 7 jul. 1925, p. 9.

¹⁸ CAPISTRANO, Martins. A tragédia de um homem solitário. *Fon-Fon*, 2 mai. 1931, p. 34.

inauguração da nova temporada de comédia no Teatro Trianon, o poeta, ator e autor teatral Paschoal Carlos Magno reclamava ao público presente que os artistas brasileiros – todos os que vivem “da pena, da música, da linha, da cor, do teatro” – precisam recorrer, por “obrigação” material, a outras profissões, “a fim de não morrer[em] à míngua”. Como exemplo, ele recorre ao drama do escritor Coelho Netto, que diz ser “o drama de todos nós”, escritores, jornalistas, autores teatrais, artistas que “têm muito que escrever para arrancar do ouro do cérebro o ouro para o estômago”¹⁹. Pouco depois, na capa do diário *A Nação*, perguntava João José Reilly: “Por que os jornalistas morrem na pobreza?”²⁰ Em novembro de 1941, lamentando o “esquecimento” em que repousava a obra do “príncipe dos prosadores brasileiros”, Gastão Penalva animava-se com a notícia de que Paulo Coelho Netto reunia “notas e documentos para firmar” a biografia do pai, preparando um livro “que nos assegure de vez quem foi o grande Coelho Neto, quem foi o homem dos miolos de ouro que uma noite amassava o pão do espírito para poder comê-lo de manhã”²¹. Nas “notas para a história da imprensa brasileira”, publicadas no *Boletim da Associação Brasileira de Imprensa*, Eduardo Tourinho recorda João Luso (pseudônimo de Armando Erse), “que teria sido um grande escritor se não fôra obrigado, tal ‘O homem dos miolos de ouro’ do conto de Daudet, a extrair diariamente do cérebro áureas pepitas que transformava em crônicas para múltiplos jornais daqui, de São Paulo e de Portugal”²². Humberto de Campos e Lucia Miguel Pereira, esta escrevendo sobre os poetas T. S. Eliot e R. P. Blackmur, aquele sobre a morte de Conan Doyle, lamentam “a desvalorização do miolo” e, para o caso brasileiro, encerram uma mesma sentença: “é praticamente inexistente entre nós a profissão de escritor”²³.

Enervado o corpo, morto o espírito. A desvalorização da atividade literária em si parece, em alguma medida, decorrente do tipo de literatura que as folhas diárias exigem, rápida, urgente, sem o tempo necessário à maturação do espírito ou para o polimento do texto, como descrito, por exemplo, no soneto “A um artista”, de Olavo Bilac²⁴. Mas, como afirma o

¹⁹ Na ocasião, o discurso de Paschoal Carlos Magno foi proferido na abertura da peça “Bazar de Brinquedos”, de Joracy Camargo e Belmira de Almeida. “Theatro e Musica”. In: *Diario da Noite*, 04-08-1932, p. 5.

²⁰ “Por que os jornalistas morrem na pobreza?”. In: *A Nação*, 14-11-1934, p. 1/12.

²¹ “Coelho Neto, o esquecido”. In: *Jornal do Brasil*, 03-12-1941, p. 5.

²² “Notas para a história da imprensa brasileira. III – Um passo avante”. In: *Boletim da Associação Brasileira de Imprensa*, Agosto de 1962, p. 10.

²³ MIGUEL PEREIRA, Lucia. “Mercancia e literatura” [*Correio da manhã*, 01-09-1946]. In: *Escritos da maturidade*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994, p. 192-4; CAMPOS, Humberto de. “A desvalorização do miolo”. In: *Os párias*. São Paulo: Opus, 1983 [1933], p. 241-5

²⁴ HANSEN, Marise Soares. Olavo Bilac: ouvir não só estrelas, mas a sociedade. In: Mariana Mendes. (Org.). *Caderno de Leituras - Clássicos Brasileiros*. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, v. 1, p. 151-162.

estudioso Antonio Dimas, um crítico do nosso tempo, engana-se quem vê o poeta de *Tarde* “dilacerado entre a decantada superioridade do exercício poético e o suposto rebaixamento da faina em redação”²⁵. Embora os textos de Bilac mostrem “uma oposição entre o artesanal e a técnica, entre quem cria e quem produz”, na imprensa, o poeta e jornalista não deixou de encampar arduamente a profissionalização literária, como bem afirma Flora Süssekind, e a monumental obra jornalística coligida e estudada por Dimas²⁶. Como no soneto de Bilac, a cisão entre criação e produção aparece descrita por Humberto de Campos no epílogo do livro de crônicas *Os Párias*. Escreve ele: “Como poderei eu, porém, fabricar um móvel majestoso e sólido, se na minha existência de carpinteiro das letras tenho de pôr à venda, cada manhã, no mercado, a tábua que aplinar à noite?”. No lugar de sua “ambição maior” e à vista das imperiosas exigências “deste planeta inóspito”, Humberto de Campos “vendia miolo da cabeça para comprar miolo de pão”²⁷. É outra vez em Coelho Neto, numa personagem do romance *A Conquista*, que se pode encontrar a mesma e frustrada ambição: “O jornalismo está para a Arte como um desses anjos bojudos de cemitérios estão para o Laocoonte”²⁸. Ao falar das preocupações dos escritores de sua geração para quitar o aluguel do quarto de pensão ou as dívidas que se avolumam no caderno da bodega, parece mesmo que as primeiras necessidades os impeliam às folhas diárias, uma vez que a literatura demandava outro tempo, outro esforço. Se o aluguel podia esperar uma semana, mesmo com todos os transtornos e humilhações, o estômago não.

Autor dos livros de crônicas *Paquetá e Cata-vento*, e de *Memórias da cidade do Rio de Janeiro* e *O Rio de Janeiro no século 17*, Vivaldo Coaracy foi importante figura da imprensa carioca na primeira metade do século XX. Nas suas *memórias de infância e adolescência*, recorda de sua mãe, Corina Coaracy, cujo ingresso “na imprensa carioca foi uma revelação”. E não só, Corina “foi integral e essencialmente jornalista”, embora não lhe faltasse “capacidade e talento” para a “atividade literária”. Nascida em 1859, cedo colaborou em periódicos como *Ilustração do Brasil* e *South American Mail*, chegou a dirigir a *Ilustração Popular*. Foi

²⁵ DIMAS, Antonio. *Bilac, jornalista: ensaios*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 53.

²⁶ SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1987, p. 80-4.

²⁷ CAMPOS, Humberto de. “Uma voz na sombra”. In: *Os párias*. São Paulo: Opus, 1983 [1933], p. 21-2; Ver para o tema aqui em questão, e sobre a referida passagem de Humberto de Campos, o estudo de Maurício Silva, *O sorriso da sociedade: literatura e academicismo no Brasil da virada do século (1890-1920)*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 86-94.

²⁸ NETTO, Coelho. *A Conquista*. Rio de Janeiro: Laemmert & C. Editores, 1899, p. 274-5; Sobre Coelho Netto, ver estudo biográfico escrito pelo historiador Leonardo Affonso de Miranda Pereira, em especial o capítulo “No turbilhão”. PEREIRA, Leonardo. *Coelho Netto: um antigo modernista*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016, p. 203.

“correspondente especial” do *The New York Herald*, escreveu “alguns livrinhos didáticos”, organizou uma seleta de literatura inglesa, “traduziu obras educativas de Samuel Smiles e um romance de Victor Tissot, *A Rússia Vermelha*”, e, a convite de José do Patrocínio, integrou “a redação da *Cidade do Rio*”. Escreveu “crônicas deliciosas” no *Correio do Povo* e n’*O País*. Corina não sobreviveu ao século. Morreu repentinamente no mês de março de 1892, nos Estados Unidos, terra de sua família, e para onde tinha viajado no outubro anterior “para exercer as funções de correspondente extraordinário de *O País*”. Foi “de lá” que “mandou a série de crônicas ‘No País dos Dólares’, que foram seus últimos trabalhos”. Afora ser Vivaldo Coaracy “suspeito no entusiasmo”, ainda que garanta um “testemunho abalizado e isento”, vale aqui o seu lamento – de homem da imprensa e de filho –, que o registro e a publicação de suas memórias buscam minimamente sanar: Corina “não deixou uma obra, um livro que lhe guardasse o nome ao menos nos registros bibliográficos. Foi unicamente jornalista. E pela fatalidade que pesa sobre a profissão, foi logo esquecida”²⁹. Mas é Vivaldo Coaracy que, pouco depois, pensando nas suas “ambições literárias”, assim avaliava: “só através dos jornais encontravam os escritores ensejo de tornar conhecidas suas produções. Todos os jornais publicavam abundante matéria de caráter literário, de maior ou menor merecimento”³⁰.

No segundo volume de suas memórias, Pedro Nava recorda o tempo de sua infância, quando acompanhava o seu tio, o escritor cearense Antônio Salles, à redação da revista humorística *D. Quixote*. Na rua dom Manuel, a mando do tio, que o esperava à esquina, o jovem cobrava, à mesa de “Bastos Tigre em pessoa”, o pagamento das colaborações ali publicadas. Acontece que o “Tio Salles”, registra Pedro Nava, “não sei por que espécie de respeito humano não queria aparecer como autor de piadas pagas”³¹. O cerne do “respeito” que o autor de *Aves de arribação*, e também humorista, aparece umas páginas mais adiante: se foi um funcionário público “a desejar”, preterido nas promoções rendosas, mas sempre “escolhido para comissões honrosas e gratuitas”, não poderia tornar-se outra coisa que não um “serventário desinteressado”; sua figura realizou-se, porém (ou por isso mesmo?), “na expressão inteira e na mais completa significação do termo” enquanto “homem de letras”. Em *A Ilusão Literária*, ensaio escrito nos anos de 1930, o crítico e bibliófilo Eduardo Frieiro, citando o discurso do diplomata e historiador Oliveira Lima quando de sua recepção na Academia Brasileira de Letras, transcreve: “No Brasil, os homens de letras, como os sábios, têm forçosamente de ser

²⁹ COARACY, Vivaldo. *Todos contam sua vida: memórias de infância e adolescência*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1959, p. 59-64.

³⁰ COARACY, Vivaldo. *Encontros com a vida: memórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1962, p. 33.

³¹ NAVA, Pedro. *Balão cativo*. (memória/2) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. p. 272.

empregados de Secretarias, advogados no foro, agentes de companhias, industriais e corretores internacionais”. O crítico, desta vez mencionando as *Cartas devolvidas* do também acadêmico João Ribeiro, refere-se ainda ao que chamam de “profissões aproximadas”, como o jornalismo, o professorado, a magistratura, a medicina, a engenharia, a política, atividades que, segundo ele, acabavam por estiolar e até anular a vocação literária. Para Frieiro, não é diferente o que se passa com Antônio Salles, e com os homens de letras seus contemporâneos, divididos entre a “glória” e o “mal de não ter dinheiro”, impedidos que eram de viver “a ventura de contemplar, meditar, devanear”³².

O trabalho como serventuário e a colaboração na imprensa, porém, não parecem ter minguido a produção do autor de *Aves de Arribação*. Mais que a quantidade, porém, a questão parece morar na qualidade dos escritos dispersos em jornais e revistas, e mesmo na nobilitação intelectual e perenidade material que aparta a imprensa do livro, rebaixando-a. Pedro Nava, quando da morte de Alice Nava Salles, momento em que passa a “depositário dos arquivos de Antônio Salles”, assombrou-se com os milhares de “versos, quadras e sonetos satíricos” e artigos de jornal, todos assinados por dezenas de pseudônimos. Sabedor do “fantástico valor documentário” daquelas folhas e recortes, e à vista “de tudo isso se perder nas coleções de jornais velhos que se empoeiram e desmancham nos arquivos e bibliotecas”, o médico-escritor lamenta “o esquecimento e o silêncio que caem sobre os cronistas se eles não têm o cuidado de pôr no livro que sobrenada e se eterniza o artigo passageiro do jornal que nasce de manhã e que afunda e morre de noite”. Se havia algum “respeito” em não exibir o verdadeiro nome na tabuleta do jornal, os escritos foram guardados a salvo em cadernos, pastas e colagens, registros que o próprio autor deixou marcados (ainda que “poucos” deles, face à “imensidade escrita”) para compor “um livro chamado *Contas sem Fio*”³³.

A saliência dos queixumes que apartam o artesanal e a técnica, a criação e a (re)produção, como fazem crer as memórias literárias aqui referidas, faz submergir a importância da imprensa, do jornal em específico, para a literatura – basta ver, por exemplo, entre laureis e olvidados, a obra de um José de Alencar, ou de um Figueiredo Pimentel, que seguiram o caminho da folha diária para o livro, sem nunca abandonar aquela, como mostram os mais recentes estudos acerca da relação entre imprensa, jornalismo e literatura no Brasil³⁴. Para além do “drama” que aparta

³² FRIEIRO, Eduardo. *A Ilusão literária*. Belo Horizonte: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983, p. 55-8.

³³ NAVA, Pedro. *Balão cativo*. (memória/2) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 321-3

³⁴ Refiro-me, entre outros estudos, à coleção em três volumes de *Imprensa, história e jornalismo* organizada por Isabel Lustosa e Rita Olivieri-Godet. LUSTOSA, Isabel; GODÉT-OLIVIERI, Rita. *Imprensa, história e jornalismo: o jornalista-escritor*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: 7Letras, 2021.

literatura e jornalismo, estudos pioneiros já marcavam disposição semelhante à dos referidos escritores. Em *A vida literária no Brasil – 1900*, Brito Broca avalia que, no inquérito *O momento literário*, “os termos da pergunta [de João do Rio] não estavam definidos com muita precisão”, posto que o “sentido exato de jornalismo” não estaria preciso, se a “literatura feita para servir os jornais, a dos escritores que colabora, ou a chamada tarimba de redação”. Brito Broca considerava, detido nas entrevistas do referido inquérito, que “seria injusto negar o papel do jornalismo no desenvolvimento da literatura brasileira”, posto que o jornal “facilitava” a vida de muitos intelectuais, “dando-lhes um *second métier* condigno, no qual podiam, certamente, criar ambientes para as atividades de escritor”³⁵. Se os escritores entrevistados n’*O momento literário*, em maioria, exerciam o jornalismo como um ofício secundário, muitos deles desempenhavam funções no magistério, em órgãos públicos ou eram profissionais liberais, como destacado em *Estrutura da República das Letras*, de Antônio Luiz Machado Neto. Este sociólogo, também preso à análise do inquérito de João do Rio, afirma, assim como o crítico de Guaratinguetá, que, em princípio, a imprensa brasileira, em franco processo de modernização desde o final dos Oitocentos, “foi a infraestrutura que possibilitou o maior desenvolvimento da vida intelectual – sobretudo da vida literária – de então”³⁶.

Essa “infraestrutura” ou “facilidade” que a imprensa facultou aos escritores foi questionada, e até negada, uma vez que, contrária a uma concepção romântica do escritor/artista, via no reduzido espaço das colunas e rodapés ou no tempo preestabelecido para a redação e maturação dos textos um rebaixamento sem volta, entre outras más (ou boas) condições. Nas páginas diárias, escreve-se sob pressão. Em ensaio publicado originalmente nas páginas do jornal *O Globo*, escreve Antonio Olinto que na redação dos jornais deve-se levar em conta “a preocupação com o tempo que passa e do espaço que é limitado”, uma vez que, se “as frases ajustam-se a um tamanho, o pensamento é obrigado a trabalhar depressa”³⁷. Pressão que,

³⁵ Brito Broca se debruçava sobre o assunto, pelo menos, desde os anos de 1930, como evidente no artigo “O drama dos escritores brasileiros”, de fevereiro de 1930. Aos cuidados do ensaísta e estudioso Alexandre Eulálio, considerável parte da obra de Brito Broca, até então dispersa em jornais e revistas em atividade na imprensa que data desde o final dos anos de 1920, e encerrada em 1961, com a morte do autor de *A vida literária no Brasil*, foi publicada em vários volumes pela editora da Unicamp, nos anos de 1990. BROCA, Brito. *A Vida literária: 1900*, Rio de Janeiro: José Olympio: Academia Brasileira de Letras, 2005 [1956], p. 286-7; Ver também “Os intelectuais no advento da República”. BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e dacadistas: vida literária do Realismo ao Pré-modernismo*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1991, p. 115-120; BROCA, Brito. *O drama dos escritores brasileiros. Escrita e vivência*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1993, p. 168.

³⁶ A lista de escritores estudados por A. L. Machado Neto consta de 60 nomes, entre os quais aqueles “entrevistados” por João do Rio, no *Momento literário*, incluindo ainda nomes como Lima Barreto, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, entre outros. Neto, Antônio Luiz Machado. *Estrutura social da república das letras: sociologia da vida intelectual brasileira, 1870-1930*. São Paulo: Edusp: Editorial Grijalbo Ltda, 1973, p. 83-90

³⁷ OLINTO, Antonio. *Jornalismo e literatura*. Edições de Ouro: Rio de Janeiro, 1955, p. 17.

considerando a extensão do texto, acertada com o colaborador, deve ser dimensionada, ainda, pelo olhar do editor, que avalia o que deve ou não ser publicado, que partido tomar – se o jornal é pró ou contra algo ou alguém. Medeiros e Albuquerque recorda um episódio que bem indica a relação entre jornalista e editor, entre a escrita e as demandas da folha diária. M. de A. conta que, no *Jornal do Comercio*, João Carlos Rodrigues, então redator-chefe, “costumava às sextas-feiras santas publicar longos artigos sobre a vida de Cristo”, em espaço que todos os anos lhe era reservado. Certa vez, “porém, estando em viagem, José Carlos mandou um artigo muito menor que o de costume”. Para preencher o expediente tipográfico restante, ainda versando sobre Cristo, ficou encarregado o jornalista Alcindo Guanabara, que com o gerente do jornal “tratou extensão e preço” do texto. Acertada tarefa, Alcindo interpela o chefe: “— Você se esqueceu de me explicar se o artigo é contra ou a favor”³⁸. A despeito do “gracejo”, uma vez que ninguém poderia se opor a Cristo, muito menos em dia santo, o sucedido é que, na imprensa, a orientação do texto, se equivocada, poderia custar caro àquele que o escrevera, na melhor das hipóteses a censura e o não pagamento, podendo acarretar, ainda, a interrupção de uma colaboração regular, coisa que implicaria imediatamente na perda de um ordenado com o qual se conta. E, quiçá, torna-se *persona non grata* a outros diários e redações. Não por acaso, no citado inquérito de João do Rio, responde Coelho Neto: “Quanto à literatura que publicamos nos jornais, lembra os livros impressos no tempo do Santo Ofício. Não têm o visto da Inquisição, mas têm o visto do redator-chefe”³⁹. Em romance prefaciado por Orestes Barbosa, a respeito de César, jornalista-personagem, diz o narrador: “A sua pena estava contratada por trezentos mil réis mensais. E dentro desse ajuste escrevia tudo que interessasse à gaveta do gerente”⁴⁰. Na imprensa, para que se publique, seria necessário, em alguma medida, rezar o credo do proprietário do jornal.

Sobre os homens de imprensa, por conseguinte, pesam outros tipos de pressões – morais, políticas e ideológicas, guardadas as especificidades. A caminho de Lisboa, em breve estada na cidade do Recife, Orestes Barbosa diz da sensação de “pavor” entre os jornalistas de lá, ao saber ele que, em Pernambuco, a imprensa “é feita, atualmente, ao sabor do governador Sergio Loreto”: “Quando um jornal analisa o governo do Estado, o governador manda dizer um segredo ao jornalista. Já sabe – repetiu a análise entra no pau”. Sobre o fato, conta ele que a

³⁸ ALBUQUERQUE, Medeiros e. *Minha vida: da mocidade à velhice* (memórias 1893-1934). Calvino Filho: Rio de Janeiro, 1934, p. 161.

³⁹ SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1987, p. 76.

⁴⁰ DEVINELLI, Carlos. *Bonecos que Sangram*. Rio de Janeiro: Calvino Filho, 1934, p. 67.

sede do jornal *A Noite* “foi saqueada” e que os exemplares do *Casmurro* “foi também apreendido”⁴¹. Não é diferente o que se passa numa das crônicas do romance *A Fêmea*, que Orestes publicara pouco antes. No capítulo “O repórter Turíbio”, o narrador conta o que se sucedeu na redação do *Trombeta* entre o diretor do jornal e um jornalista “bajulador”. O diretor irritara-se com os elogios dispensados à polícia “no seu jornal” e exclamou a três repórteres a seguinte reprimenda: “é preciso acabar com estes elogios sistemáticos a delegados e comissários!” Na redação do jornal, “a ordem do patrão” encontrou eco somente em Turíbio Pedra, que “saiu a descobrir qualquer coisa para atacar as autoridades policiais”⁴².

Literatura, glória encadernada em percalina verde. Jornal, “folha de papel que custa um níquel, que interessa durante uma hora”⁴³. Alimento do espírito e prostituição do talento. Arte e “literatura de quarto de hora sobre página efêmera”⁴⁴. Criação e “arquivo de bagatelas”. Meditação e “fabricação rápida de notícias vulgares”⁴⁵. Certos ou equivocados, os termos refletem o cerne do problema que os afasta e, ao mesmo tempo, os emparelha ou sobrepõem. A pergunta do inquerito *O momento literário*, na crista da onda, é, assim, somente a chamada que – presente de outros modos nas obras literárias e nas páginas de jornais do entresséculos –, norteia boa parte dos estudos acerca da vida literária no Brasil. Pendendo de lado, a relação entre literatura e jornalismo é bem avalizada, por exemplo, por um Medeiros e Albuquerque, membro da Academia Brasileira de Letras, proprietário do jornal *A Folha* – 1919 a 1926 – e defensor da profissionalização literária, “jornalista raro” a quem João do Rio dedica seu inquerito literário. A questão da profissionalização literária, sempre com certa atração ou resistência à técnica, – passando pelas disputas da chamada “geração boêmia”, por entre redações, salões de livrarias e rodas de cafés –, vinda do século XIX, prolonga-se na obra de escritores que, nas primeiras décadas do novo século, encontram pouco ou nenhum espaço nos círculos letrados ou junto a editores e aos grandes diários, como é o caso de Lima Barreto. Como destacado por Flora Sussekind no ensaio *Cinematógrafo das letras*, se havia certa “tendência generalizada” em perceber “a ligação entre literatura e imprensa desde os fins do século passado aos primeiros decênios do século XX como responsável por uma banalização

⁴¹ BARBOSA, Orestes. *Portugal de Perto!*, Jacyntho Ribeiro dos Santos, Rio, 1923, p. 27.

⁴² O episódio do repórter Turíbio reaparece em crônica publicada no jornal *A.B.C.*; BARBOSA, Orestes. *A Fêmea*. Rio de Janeiro: Jacyntho Ribeiro dos Santos, 1924, p. 159; BARBOSA, Orestes. Subsídios para Um “Scittisier”. *A.B.C.* 4. jul. 1925, p. 7.

⁴³ COUTO, Ribeiro. “Rapazes de Jornal” *In: Conversa inocente*. Rio de Janeiro: Schmidt Editor, 1935, p. 198.

⁴⁴ Discurso de Alcides Maya na Academia Brasileira de Letras, sessão solene extraordinária do dia 21 de julho de 1914. Cf. LETRAS, Academia Brasileira de. *Discursos Acadêmicos* (Tomo I, 1897-1919). Rio de Janeiro: ABL, 2005, p. 668.

⁴⁵ RIO, João. *O Momento Literário*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1908, p. 77.

artística, por uma decadência do gosto”, seria nas respostas literárias que o leitor poderia melhor pensar o cerne da questão⁴⁶.

Orestes Barbosa não estava alheio às pressões que o jornalismo exercia sobre a sua escrita e a dos homens de letras de então. Nem do jornal como arena do “meio literário”. Na verdade, estava bem consciente. Nas crônicas do livro *Bambambã*, já havia assinalado o juízo de um interlocutor de que a imprensa “é a força primaz da nossa terra”⁴⁷. Em contenda com Lima Barreto, que supostamente o tratara com desdém, Orestes já havia afirmado, ao acentuar a ligeireza de sua escrita de “estenógrafo”, que seu estilo era o de repórter, e de um “repórter que faz livros” que logo se esgotam⁴⁸. Poucos meses depois, em outubro de 1922, em página que ocupa a metade de duas colunas da *Gazeta de Notícias*, ele escreve a respeito de quatro livros recém-publicados e, pressentindo a sombra vigilante do supervisor, que poderia devolver ou cortar o texto, assim encerra sua “crônica literária”:

A cousa está esticando.
O secretário está olhando.
Vou parar por aqui.

Para Orestes Barbosa, o que vale, no curto espaço da crônica, é o pretexto, que, para o bem ou para o mal, serve também às relações do meio literário e ao questionamento dos meandros deste “ambiente”. Em outra ocasião, Orestes assinala no preâmbulo do texto: “a vida do homem de jornal é registrar, registrar ligeiro, e num relance olhar os cenários do sonho e do horror”⁴⁹. No jornal, se a escrita de Orestes sofreu a pressão da página, espremida entre colunas, esmagada nos rodapés, dado o que se exige de efêmero e “exclusivo” no ofício, e tornada sumariamente taquigráfica, é certo que logo fez deste aspecto a sua “marca”. Por diversas vezes, disse ser esse o seu “estilo”: pontuado, ligeiro, como os passos de quem atravessa a rua ou descarrega uma arma. Na crônica “As armas”, o malandro Patola conta a Orestes “a descrição do assassinato de um espanhol, na Ponta do Caju”, e compara o som produzido pelos disparos de um revólver – *ban-ban-ban!* – aos produzidos pelas teclas de uma máquina de escrever. Crônicas como essas, reunidas no livro *Bambambã!*, são exemplares daquilo que Armando Gens e Rosa Maria de Carvalho Gens chamam, em apresentação à segunda edição do livro, de

⁴⁶ SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1987, p. 86.

⁴⁷ BARBOSA, Orestes. *Bambambã!* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, [1922] 1993, p. 77.

⁴⁸ BARBOSA, Orestes. S.D.F Reinado de Siva. *A.B.C*, 28 ago. 1922, p. 8.

⁴⁹ BARBOSA, Orestes. *Portugal de Perto!*, Jacyntho Ribeiro dos Santos, Rio, 1923, p. 95.

“pura taquigrafia”, na qual “a busca de inovação de linguagem salta das frases curtas, superpostas, separadas em parágrafos”⁵⁰.

Nosor Schances, no artigo “O poeta de ontem e o cronista de hoje”, publicado no jornal *A Rua*, em 1924, louva o “estilo” e a “simplicidade” do Orestes-cronista: “suas frases rápidas, nervosas, encerram, às vezes, toda uma história... uma história onde o escândalo, a maneira de um leão enjaulado, quer arrebentar as grades que o encarceram”⁵¹. Sobre as crônicas de Orestes, referindo-se aos períodos curtíssimos e à superposição de parágrafos que, na mancha da página, mais parecem estrofes, um articulista d'*O Jornal* já havia assinalado: parece poesia, mas é prosa⁵². Em novembro de 1925, ao aventar a escrita de um livro de crônicas intitulado *A cidade verde* (porque esta é a cor da “iluminação alucinante do Rio”), antecipa Orestes:

É um livro de aspectos.
 Não entro nas casas.
 Fico na rua.
 É só um passeio com o leitor.
 A população passa.
 E fica, no chão da vida pública, nas árvores, nos candelabros, toda a história das gerações.
 Vou dizer isto rapidamente.
 Capítulos pequenos.
 Períodos simples.
 Nada de citações em língua dos outros.
 Eu não escrevo nem em português. Escrevo a minha língua como eu sinto e como eu quero.
 Eu não tenho nada com o Laudelino Freire.
Passo no Laudelino.

Este livro, como outros títulos anunciados pelo cronista, jamais saiu do prelo. Resta, porém, o motivo da crônica, reproduzida no expediente tipográfico original do diário *A.B.C.*, que, usando da metalinguagem, atrela “estilo” e língua. A postura de Orestes fica evidente quando ele desanca, em defesa própria, o acadêmico Laudelino Freire. No último parágrafo (ou verso?), o destaque em itálico no vocábulo “passo” deixa evidente o conhecimento que o cronista tem da obra do autor de *Galicismos*: nesta obra, diz o acadêmico que, dado “a opulência da língua nacional”, não se deve recorrer ao “peregrinismo” idiomático; assim sendo, no verbete “Passagem”, diz ser mais “avisado” o uso de “passo” para substituir o *passage*

⁵⁰ BARBOSA, Orestes. *Bambambã!* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, [1922] 1993, p. 13.

⁵¹ SANCHES, Nosor. O poeta de ontem e o cronista de hoje. *A Rua*. 9 mai. 1924, p. 3

⁵² *O Jornal*, 6 jul. 1924, p. 6.

francês⁵³. Orestes não parece crer que seja este o caminho e quer, rapidamente, passar Laudelino pra trás, ultrapassá-lo de vez. No lugar das “bobagens que *bancam* de científicas”, prefere ele, na verdade, a linguagem “imprevista” das ruas, onde tudo se “mistura”, mas não sem antes exprimir seu antilusitanismo. Como escreve em *Bambambã!*, prefere bancar a “gíria”, renunciando ali um famoso samba de Noel Rosa: “Cada vagabundo da rua é uma inteligência espontânea, criadora de frases que logo a cidade toda aceita e não sabe criar”⁵⁴.



Figura 2: Capa de Palumbo para *Ban!ban!ban!* (1922), de Orestes Barbosa.
Fonte: Volume pertencente à coleção da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM-USP)

Nos livros que Orestes publicou (à exceção dos opúsculos poéticos), predomina a mesma escrita que praticou diuturnamente nas folhas diárias, sem tirar nem pôr: um texto salpicado de gírias nascidas nas ruas, nas baiúcas portuárias e nos morros (por vezes identificadas ao vocabulário de malandros, vagabundos, marginais e gatunos) e, convenientes ou não, de curtas citações arrancadas de livros, a denotar, por outro lado, certo grau de ilustração. Ao escrever, é mestre em sacar passagens de autores que, por algum motivo, por tê-lo avistado na rua ou

⁵³ Laudelino Freire dá como exemplo “avisado” o opúsculo de Vasconcelos de Abreu, intitulado *Passos dos Lusíadas*, de 1892, em vez de *Passagem dos Lusíadas*, como usado em expressões como “passagem do texto bíblico” ou “diversas passagens de composições religiosas”. FREIRE, Laudelino. *Gallícsimos*. Rio de Janeiro: S. A. Litho-Typographia Fluminense, 1921, p. 120.

⁵⁴ BARBOSA, Orestes. *Bambambã!* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, [1922] 1993, p. 115; NÃO TEM TRADUÇÃO [samba]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Francisco Alves, Ismael Silva, Noel Rosa. In: ODEON 11057. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. 78rpm, Lado B, (2:49). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/28908/nao-tem-traducao>. Acesso em: 2 out. 2023.

recolhido a citação de sua última leitura, diz daquilo que quer transmitir aos leitores de suas crônicas. Passagens recolhidas, por vezes, de segunda mão, como presente nesta cena: “O cronista Braga Filho lê este brilhante trecho de uma brilhante crônica de Álvaro Moreyra na ‘Cidade’: O jornal é o pão de cada dia. Há padeiros bons e há padeiros ruins”⁵⁵.

Para Orestes, a crônica jornalística ajusta-se à missão de registrar o “chão da vida pública” e da vida literária de uma época, figurando como repositório de “toda a história das gerações”. Na rua é que Orestes encontra o motivo de suas crônicas, extraindo ouro do asfalto e o pão de cada dia, registrando a personalidade reluzente daqueles que atravessam a rua e dobram a esquina, um crime, uma façanha, personagens-ornamento, mulheres-figurino, muitas vezes atraído pelos meninos de rua, como ele, como Alcyr, o pequeno e faminto jornalista de *A Fêmea*, que vivem “a alta noite da vida” e dormitam na porta dos enfeitados⁵⁶. Mais por seu caráter peculiar e original, quer dizer: “maravilhoso”, por ser a rua o lugar onde o cronista nasce e se projeta como autoridade, o lócus de distinção dos bambas, onde a “coisa” nacional germina, a língua falada, o samba...

No jornal, como nos livros de crônica, Orestes usa da “sensação” e abusa daquilo que se convencionou chamar, no jornalismo, de nariz-de-cera. Se não chega direto ao assunto, ou tergiversa, nem por isso sua escrita desata em períodos longos, na incontinência verbal, mesmo que o seu texto pareça aos leitores de hoje impressionista ou de compreensão obtusa, dada as personalidades obscuras a que se refere ou ao ornamento imagético da paisagem urbana. Exemplar, desde o título, é a crônica “Variações de uma penna vadia”, que Orestes publica no jornal *A Batalha* no começo dos anos de 1930. Muitas vezes, e não somente quando o assunto não vem à pena, o motivo de sua crônica é autorreferente: o autor, a crônica, a cidade, tudo junto. No texto, o assunto desponta e logo desaparece, ou pelo passo do autor, ou pela própria dinâmica urbana, como um “transeunte parado na esquina da rua 7, à espera do bonde *Silva Manoel*. Nem o bonde é mais *Silva Manoel*, nem passa na rua 7”⁵⁷.

Orestes prefere as frases curtas e econômicas, disparadas num vocabulário cintilante e “eclético”, repleto de símbolos e citações⁵⁸. Convivem unidos e combinados na sua escrita o parábélum e a máquina de escrever, o gatilho e a tecla, o projétil e o tipo móvel. A rua e a redação. No mesmo texto, a literatura e o panfleto, o “artigo de ideias” e as “crônicas perversas”,

⁵⁵ BARBOSA, Roberto. *Passeio Público: o chão de estrelas de Orestes Barbosa*. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1994, p. 292.

⁵⁶ BARBOSA, Orestes. *A Fêmea*. Rio de Janeiro: Jacyntho Ribeiro dos Santos, 1924, p. 73.

⁵⁷ BARBOSA, Orestes. *Variações de uma penna vadia*. *A Batalha*, 3 jun. 1931, p. 3.

⁵⁸ LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974, p. 43.

“as livrarias e os cordões coloridos dos engraxates”⁵⁹. Não por acaso, no romance *A Fêmea*, o seu alter ego (Lauro Bragança, um jornalista suburbano), quando menino, aprendera a ler soletrando o cabeçalho de um jornal, passando depois a “devorar” os artigos e a comprar, sem distinção aparente, “as brochuras literárias e as revoltosas”⁶⁰.

Em livros de crônicas como *Bambambã!* e *O pato preto*, por exemplo, Orestes Barbosa reuniu seus textos, entre os quais alguns foram primeiro publicados na imprensa⁶¹. As crônicas de Orestes, quando transpostas para o livro, respiram com folga, incólumes à tirania das margens ou dos espaços em branco; e falam, sem distinção ou concorrência, o mesmo “estilo” d’antes (ainda que passem pelo crivo do editor, sofram os reveses de um corte ou a censura da lei). Quanto às crônicas fixadas originalmente em livro, nada as impediu de trilhar o caminho contrário, despontando só depois em periódicos, tão à vontade sentir-se-iam à diagramação “imprensada” das folhas diárias. Com a publicação do livro *Samba*, de 1933, não se dá diferente. Partes deste livro foram publicadas posteriormente nos semanários *O Malho* e *Fon-Fon*. Orestes, como já observou José Lino Grünwald no suplemento dominical da *Folha de S. Paulo*, opera, em *Samba*, “uma sintaxe taquigráfica”, espécie de “método de montagem bem consciente, que funciona a partir da justaposição de comentários, descrições, breves relatos, transcrição de letras de músicas”⁶². Neste aspecto, o crítico encontra “uma nítida influência de Oswald de Andrade”, embora, nas páginas do referido livro, Orestes assinale a primazia de seu “estilo” e rechace, em franca disputa com autores do modernismo paulista, o vocabulário parnasiano de autores como Menotti Del Picchia e Guilherme Almeida. Sempre reafirmando o seu estilo de escrita – estilo que diz ter inventado, e que foi muito imitado – é singular que, nos anos de 1940, o nome da principal coluna de Orestes Barbosa, publicada no diário *A Notícia*, seja “Passeio Público”. As décadas passam e, se o estilo é o mesmo, a verve desbotou: “Parece que não dou mais para esta vida de jornal... Comecei cedo. Vim para a imprensa imberbe”⁶³. Mas a imprensa é o seu meio. Se andava cansado, e a pena parecia enferrujar, nem por isso Orestes abandonou de vez o seu ofício:

Vivo crivado de perguntas:
— Por que você parou de escrever?
E eu vou respondendo, sinceramente:

⁵⁹ BARBOSA, Orestes. *A Fêmea*. Rio de Janeiro: Jacyntho Ribeiro dos Santos, 1924, p. 19-20.

⁶⁰ BARBOSA, Orestes. *A Fêmea*. Rio de Janeiro: Jacyntho Ribeiro dos Santos, 1924, p. 20.

⁶¹ DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir: 2005, p. 198.

⁶² GUNEWALD, José Lino. Tem Oswald no samba. *Folha de S. Paulo*, 09 mai. 1993, p. 6.

⁶³ BARBOSA, Roberto. *Passeio Público: o chão de estrelas de Orestes Barbosa*. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1994, p. 213.

— Estou entregue às baratas...

*

Mas, agora, resolvi dar aqui uns “passeios”, neste estilo que apelidaram de “puxa-puxa”.

*

Vou vadiar sobre vários assuntos.

Tudo inocente.

E curto.

Uma vez por semana.

Para não “chatear” muito os leitores⁶⁴.

No passeio vagabundo da crônica, uma coisa puxa a outra: anúncios, notícias, meditações, reminiscências, vitrines... a falta de assunto, um livro de Manuel Bandeira, a Paquetá de Vivaldo Coaracy, um banco de praça. O cronista e a crônica se confundem. A cidade idem. Orestes sabe que os “cenários são transitórios”, e é preciso, até o último momento, registrar e até mesmo “chatear”: na esquina do tempo, quem se despede, quem acena, quem chega? O texto, estampado no jornal, o tempo corrói. Sua sobrevivência depende da memória da cidade, de outros cronistas como ele. Parece mesmo que o Rio, mais que uma cidade dos livros, para onde corriam todos aqueles que, no Brasil, querem atingir a glória literária, figurava como a cidade da imprensa, dos jornais; ou melhor, nos seus aspectos mais diversos: da crônica. Nas ruas da cidade, nas páginas de jornais e revistas, alguém dá seguimento ao passeio de Orestes, à tarefa de observar e “escrever” sobre o sorriso e o infortúnio daqueles que passam:

A cidade!

Cada vez mais bonita.

Não tem mais João do Rio?

Mas tem Rubem Braga.

Tem Antônio Maria

Tem Braga Filho.

Tem Fernando Lobo.

E tem Elsie Lessa!

Aluno e professor de mim mesmo, vou-me deslumbrado com esses novos da crônica e dou parabéns ao meu berço natal⁶⁵.

Um antigo amigo de imprensa de Orestes recorda ainda suas impressões elogiosas de nomes como Sérgio Porto – “mas como é bom esse Stanislaw” –, Nestor de Holanda, Francisco de Assis Barbosa, Millôr Fernandes, Darwin Brandão e Vinícius de Moraes⁶⁶.

⁶⁴ BARBOSA, Roberto. *Passeio Público: o chão de estrelas de Orestes Barbosa*. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1994, p. 280.

⁶⁵ BARBOSA, Roberto. *Passeio Público: o chão de estrelas de Orestes Barbosa*. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1994, p. 176.

⁶⁶ BARBOSA, Orestes. *Chão de Estrelas*. Rio de Janeiro: J. Ozon, 1965, p. 178.

3. FLAGRANTES DA VIDA CARIOCA

O noticiário nos proporciona os arrepios mais inesperados¹.

Os romances do noticiário
José do Patrocínio Filho

Espalhados pela mesa, estão alguns jornais e nós, folheando-os, vamos anotando ao acaso *A Noite*: “Mais de dez contra um, por causa de uma mulher”; *Última Hora*: “Um caiu de bicicleta; outro feriu-se com o facão”; “Matou o menino com um tiro”; *O Globo*: “Balearam um investigador”; “Atacou a própria noiva”; “Queriam roubar até a vida do pintor”; *A Notícia*: “Estrangulado dentro do Cabaré da Neném”; “Colhido por um ônibus um auto cheio de crianças”; “O menor atropelado morreu no hospital”; *Diário da Noite*: “Presos quando descontavam cheques falsificados”; “Repelido pela jovem agrediu-a a socos e pontapés”. *Folha Carioca*: “Os cães vadios estão matando gente”; “Voltará mão dupla na avenida Rio Branco”; “O rádio estava alto e o vizinho atirou no ouvinte”; Matutino *Diário Carioca*: “Levava o cadáver da filhinha na maleta”².

Notícia
Sérgio Porto

3.1 A estalagem e o palacete

Ano de 1923. Nas páginas do diário *O Jornal*, nos últimos dias de novembro, um reclame anunciava, para os próximos dias, a aparição de um novo romance: *A Femea*. O “notável” escritor era um conhecido nome da imprensa: Orestes Barbosa. Estreante com dois livretos de poesia, Orestes dedicava-se, nos últimos anos, à página policial e à crônica. Em 1922, saiu com os livros *Ban-ban-bã!* e *Na prisão*, o primeiro pela editora Costallat e Miccolis, o segundo pela tipografia do *Jornal do Commercio*. Prometido em edição popular, a publicidade nos jornais alardeava que as personagens do romance *A Femea* seriam “conhecidas da cidade”³. Esta será, no primeiro momento, a estratégia de venda: livro barato e sensação. Autor e editor buscam aguçar a curiosidade dos leitores, espelhando a realidade sob a máscara da literatura.

¹ PATROCÍNIO FILHO, José. Os romances do noticiário. *O Homem que passa*. Rio de Janeiro: Benjamin Costallat & Miccolis, 1927, p. 131.

² PORTO, Sérgio. Notícia. 1952 *apud* DIAS, Cláudia Cristina de Mesquita Garcia. *De Copacabana à Boca do Mato*: o Rio de Janeiro de Sérgio Porto e Stanislaw Ponte Preta. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008, p. 125-6.

³ A FEMEA – romance de amor de Orestes Barbosa. *O Jornal*, 22 nov. 1923, p. 6.

Na imprensa, de modo escandaloso, as personagens são apresentadas sob pseudônimos, inculcando nos futuros leitores a curiosidade, a dúvida, o palpíte, e, quem sabe, a intriga.

Quem é o espírita? Quem é Lily Amaral? Quem é o deputado Barros Jayme? Quem é o barão Menezes? Quem é Glorinha Miranda? Quem é o capitalista França? Cenas reais da alta sociedade, no estilo inconfundível do popular escritor Orestes Barbosa – o público terá na A FEMEA – romance vibrante, escandaloso e ligeiro, que retratará vultos conhecidíssimos desta capital. 200 páginas. 2\$000! Pedidos ao editor Jacintho Ribeiro dos Santos. Rua São José 82.⁴

As “cenas” do romance, como adianta o anúncio, eram protagonizadas por figuras da “alta sociedade” carioca. As personagens do romance, aparentemente, possuíam os seus exemplares “reais”. Caberia ao leitor decifrar os enigmas; e, aos supostos personagens, vestir a carapuça. Este talvez seja um dos motivos que, mal surgem na imprensa, quando o romance sequer havia sido impresso e chegado às livrarias, as personagens logo são motivos de crítica. Seguido do anúncio publicado n’*O Jornal*, Orestes Barbosa é julgado, antecipadamente, por uma sátira com o espiritismo, “envolvendo em um de seus capítulos a religião do perdão, que é a de Allan Kardec”. As críticas precoces se valiam apenas do que o anúncio revelava, ou melhor, adiantava, alimentando a publicidade em torno do romance e de seu autor. Anúncio e livro não estavam separados. *Sensação* só. À estratégia de divulgação somava-se o valor do livro e o número de páginas do romance, sempre salientes, marca do seu caráter popular, pelo menos no que se refere ao preço e à promessa do escândalo.

O termo “sensação”, que qualifica o *A Femea*, se insere dentro de um campo de difusão de impressos que remonta ao século XIX, de romances que aqui chegavam e eram lidos, muitas vezes, no rodapé dos jornais; outras, em volumes brochados. Como destacado por Alessandra El Far no estudo *Páginas de sensação: literatura popular e pornografia no Rio de Janeiro (1870-1924)*, “foi a entrada em solo tropical das versões portuguesas de Verne, Montepin, Dumas, Belot, Zola, Terrail, dentre vários outros, que popularizou o uso da palavra ‘sensação’ em nosso país. O caminho das palavras, das ideias e dos sentidos seguiu a mesma rota do mercado livreiro”. O “romance de sensação” indicava, assim, como assinalado pela estudiosa, um “tipo de narrativa [que] trazia histórias singulares”, de grande repercussão ou escândalo, com a descrição de “acontecimentos dramáticos, repentinos, cheios de aventura, surpreendentes, injustos e sanguinolentos”: morte, suicídio, abandono, rapto, roubo, crime, sexo

⁴ A FEMEA – Romance Sensacional de Orestes Barbosa *O Jornal*. 23 nov. 1923, p. 6.

antes e fora do casamento⁵. Eram histórias que apresentavam, por vezes, casos de amor (nem sempre) impossíveis, entre classes sociais distintas, entre um homem de sociedade e uma mulher da vida, ou vice-versa... Depois de enfrentar desgraças, infortúnios e a mais terrível das vilanias, o amor acontece, às vezes, até no modelo *felizes para sempre*. Quem há de dizer?

Embora apareça repetidas vezes nas páginas dos jornais entre novembro e dezembro de 1923, a publicidade do romance *A Femea* parece sofrer alguns contratempos, talvez por “pavor” do editor, Jacinto Ribeiro dos Santos, face à repercussão escandalosa do livro. Ou tudo não passava de um modo de aguçar ainda mais a curiosidade dos leitores. O certo é que, na imprensa, surgem algumas divergências entre autor e editor. Em 22 de dezembro, ainda nas páginas de *O Jornal*, Orestes Barbosa diz desprezar a “ganância dos editores” e garante que irá custear sozinho o livro, que sairá pela mesma soma de 2\$000. Nem havia saído do prelo, o romance dava o que falar. No último dia do ano, diz o escritor, “*A Femea* estará na rua e o autor firme, para aguentar o repuxo”⁶. Todo esse burburinho na imprensa, talvez, fosse um estratagema publicitário ou, pelo menos, poderia ter sido esta, de partida, a intenção combinada entre autor e editor, afinal, a livraria de Jacinto Ribeiro tinha uma vasta experiência, desde que estampava o nome Livraria Cruz Coutinho, com a publicação de romances de sensação, de manuais didáticos e de história pátria.

Enquanto o romance não chegava ao público, os leitores poderiam se satisfazer, minimamente, com as histórias que misturavam a publicidade do livro e as desavenças entre autor e editor. Restava esperar as cenas dos próximos capítulos ou, com sorte, o lançamento do romance. Com a publicação do livro, só então poderiam saber que *cenas reais da alta sociedade* eram essas..., isso se conseguissem decifrar ou retirar as máscaras da personagem. Ou, quem sabe, se reconhecer nelas. Nas páginas do romance, como quem lê as páginas da cidade, cada leitor poderia ser, à sua maneira, um detetive, desvendando quem-é-quem: a normalista e o professor Mello e Souza, os amores do general, a mulher do deputado, o polaco, o dr. Nicanor Nascimento, a cafetina Ormindá, o barão Menezes, e muitos outras personagens como Lily Amaral, Barros Jayme e Glorinha Miranda... Nem sempre, contudo, uma personagem corresponde a um nome da sociedade, podendo o leitor identificar, à semelhança dos nomes de carne e osso, qualquer um a quem a máscara caísse bem, destacados homens ou mulheres que estampavam as páginas dos jornais, de quem se ouvia falar aos montes na cena política e social

⁵ EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornografia no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 113-7

⁶ BARBOSA, Orestes. *A Femea e o editor Jacintho*. *O Jornal*, 28 dez. 1923, p. 6.

da cidade, homens e mulheres que faziam o *footing* na Avenida e lá frequentavam sorveterias e cinemas.

No romance, a máscara das personagens poderia coincidir com a feição da sociedade, quando da descrição de um tipo ordinário, possível de encontrar nas esquinas ou nas páginas policiais dos diários, ou capaz de emergir como derivação própria dos leitores⁷. Podia-se, mesmo, encarar o romance como um espelho, ainda que deformado, e enxergar ali a própria imagem, dada alguma semelhança de atos descritos, das cenas flagradas ou dos itinerários urbanos ali traçados. Os leitores mais apressados e curiosos, capturados pela trama editorial e pelas promessas de “verdadeiros capítulos de sensação”, encomendavam um volume ao editor ou, no dia marcado, postraram-se à espreita nas livrarias. À maneira do jornal, dos folhetins, as páginas do romance de sensação guardam sua conexão com a cidade e seus mistérios, com os sujeitos sociais que a engendram, desde os antros, os subterrâneos, à crônica policial e política.

Diferente do que Orestes Barbosa antecipa na contenda com o editor Jacinto Ribeiro dos Santos, o livro saiu um dia depois, tendo sido impresso sob encomenda à Tipografia Bedeschi, oficina que, segundo anúncio em *O Fluminense*, “além de ótimo trabalho”, prometia “preço conveniente”⁸. A primeira edição, pelo menos, sai com o sinete do editor original, o que contraria, em princípio, a afirmação de uma edição independente, realizada apenas sob os auspícios e às expensas do autor. Em primeiro de janeiro de 1924, o romance finalmente “saiu à luz”. O leitor podia, finalmente, correr a “todas as livrarias” e, por apenas 2\$000, ler “a sociedade nua”.⁹

De olho na venda de jornais e livros, o fator de grande escândalo é comumente anunciado em meio a mistérios e proibições, destacando uma perigosa e excitante história. Muitas vezes tais histórias são publicadas, originalmente, como folhetins, no pé de página dos jornais, saindo depois em um volume brochado. Sem embargo, o caminho também vai no sentido contrário, do volume brochado para os jornais. Que livros são esses? Que histórias contam? Quem as lê? Que exemplos inspiram? De alguma maneira, perguntas como essas estampavam as páginas dos jornais de então. Sobre a personagem principal de *Mlle. Cinema*, de Benjamin Costallat, escreve o articulista de *A União*, jornal de cariz católico: “é provável que alguma Rosalina que ler o seu romance *Mlle. Cinema* se regenere? Não é provável. O provável é quase certo é que outras moças que não sejam Rosalinas venham a ser Rosalinas tão

⁷ ANTELO, Raúl. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Tuarus-Timbre Editores, 1989, p. 43.

⁸ *O Fluminense*. 27 out. 1922, p.3.

⁹ A SOCIEDADE nua por 2\$000. *O Jornal*, 04 jan. 1924, p. 6.

cedo quanto leiam *Mlle. Cinema*". O argumento conservador do articulista passa pelo que então se entende por literatura, espécie de instrumento de "saneamento dos nossos costumes" e da educação do "espírito"¹⁰. Ainda sobre Benjamin Costallat, diz o articulista: "imagine-se que perigo, um moço que escreve com facilidade espantosa, que conhece os *bas fond* do Rio e dos centros principais da Europa, a produzir obras imorais e editá-las ele mesmo, em oficinas próprias!"¹¹. Os romances de sensação, assim, poderiam contribuir mais para a degradação e corrupção dos costumes do que para a regeneração ou salvaguarda da sociedade. Se havia aqueles que acreditavam na capacidade dos folhetins e romances de realçar o brilho da virtude, havia os que pensavam, ao contrário, na capacidade deles de fazerem brotar o vício e a maledicência. O leitor, diante de tais livros, não saberia ler adequadamente, não conseguindo extrair a devida lição.

No ano de 1924, época em que o jovem Nelson Werneck Sodré foi enviado para o internato no Colégio Militar, "o dono do sucesso era Benjamin Costallat, romancista que se vendia muito. Vendia-se tanto que, associando-se a um amigo, que entendia de artes gráficas, organizou uma editora para lançar os seus livros"¹². Das leituras do período em que residiu no Rio de Janeiro, o autor de *Memórias de um escritor* recorda as edições da Garnier, "que ofereciam o melhor, em nossa língua"; menciona os fascículos das edições infantis que Figueiredo Pimentel organizou para o "interessante" editor Quaresma; e certas leituras que sua mãe passou a proibi-lo: "a leitura dos *Mistérios de Paris* (ou seria *Mistérios de New York!*)". A proibição de sua mãe nada valeu, conta ele: "li o calhamaço escondido". Entre os livros de Benjamin Costallat, Nelson Werneck Sodré menciona *Mistérios do Rio*, publicado naquele ano. No entanto, segundo o estudioso, dos poucos mistérios que o Rio de Janeiro possuía à época, Benjamin Costallat desconhecia todos, por ser o escritor, "na realidade, morigerado pequeno burguês, que dormia cedo e não conhecia senão o caminho de casa". Se Benjamin Costallat conhecia ou não os *bas-fond*, é certo que um público leitor bastante numeroso estava sempre à espera dos mistérios e sensações que ele prometia, seja como escritor ou editor.

No início dos anos de 1920, o *Correio da Manhã* e o *Jornal do Brasil* anunciavam a apresentação de episódios, "filme em série", de *Os mistérios de Paris* e *Os mistérios de New York*, este no Cinema Ideal, aquele no Odeon. Exibiam, nas telas, cenas "do sensacional romance de aventuras", "cheio de emoções e de imprevistos". Sobre os episódios de Paris, a

¹⁰ *A União*, 16 dez. 1923, p. 2.

¹¹ *A União*, 16 dez. 1923, p. 2.

¹² SODRÉ, Nelson Werneck. *Memórias de um escritor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, pp. 20-21.

resenha esclarece: “não tem truques, não se arrasta através de lutas, mas todo ele envolve um belo romance de amor perseguido”¹³. Não é difícil imaginar o sucesso desses filmes quando nos deparamos com o falso dilema que aparta cinema e teatro, uma vez que, segundo um articulista do *Correio da Manhã*, na zona central da cidade se contam dez cinemas, número superior ao dos teatros: “Sente-se que o público se vai desinteressando pelo teatro e correndo para o cinema”¹⁴. Não parece, contudo, que, por conta do cinema, o público tenha se desinteressado por esta literatura, como também não se apartou do teatro. O cinema, por um lado, deve ter aguçado o gosto ou a curiosidade pela literatura que inspirava as películas ali exibidas. Como chamou atenção dos editores na produção de títulos semelhantes sobre os mistérios locais, ou para traduzir os conhecidos títulos de fora, sensações de Paris, de Londres, ou, pelo menos, de títulos que usassem da mesma fórmula de mistério e escândalo ligadas à sociedade em que viviam.

O impressionante número de vendas do romance *A Femea*, que, em poucos dias, ultrapassa a casa dos mil exemplares, parece tacanho quando comparado aos números astronômicos de vendas de *Mademoiselle Cinema*, romance de Benjamin Costallat. Publicado em 1923, o livro de Costallat logrou rapidamente uma segunda edição e, no mesmo ano, ultrapassou a marca do “décimo quinto milheiro” vendido¹⁵. Há quem fale, até, que na quinta edição, o livro chegou a 60.000 exemplares vendidos¹⁶. Diferente do romance *Mlle. Cinema*, o sucesso do livro de Orestes Barbosa logo esmoreceu, sobretudo quando, semanas depois de vir a público, os anúncios no jornal desaparecem, cedendo lugar às contendas sensacionais em torno de suas páginas. *A Femea* é, hoje, praticamente inexistente nos catálogos de bibliotecas públicas. Como indica a bibliografia sobre os livros e os leitores no Rio de Janeiro do período, o romance de Orestes, contudo, deve ter passado de mão em mão, emprestado ou revendido nas livrarias de calçadas, no cordão dos engraxates e nas casas de livros usados. Certamente, quando dos anúncios nas páginas de *O Jornal* e dos escândalos que o envolveram, muitos correram às livrarias à cata do romance.

Livros como os de Benjamin Costallat, Orestes Barbosa, Chrysanthème e outros escritores e cronistas do Rio de Janeiro dos primeiros decênios do século XX, no rastro de

¹³ NO MUNDO da tcla. *Correio da Manhã*, 30 out. 1921, p. 4.

¹⁴ A SEMANA no “screen”. *Correio da Manhã*, 7 nov. 1921, p. 4.

¹⁵ *A União*, 16 dez. 1923, p. 2.

¹⁶ GENS, Armando; GENS, Rosa Maria de Carvalho. “A visita do inspetor ou O dublê de sanitarista”. In: COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura (Biblioteca Carioca), [1924] 1990, p. 12.

folhetins bastante difundidos no Brasil, como os de Eugène Sue e do escandaloso romance *La Garçonne*, de Victor Marguerite, ressonam um *tema gerador*, que dá o tom às páginas de então, “engendrado que foi o romance pelas condições de vida ou subvida numa grande capital em fase de modernização, narradas no registro do excesso”¹⁷. Estas histórias, que povoam as páginas dos livros e ocupam os rodapés dos jornais e o espaço de crônicas com suas histórias de “desgraça pouca é bobagem”, são ambientados em uma cidade que se moderniza – largas avenidas, automóveis, cinemas, *bas-fond*, batuques, *jazz bands*. Como destacado no estudo de Marlyse Meyer, trata-se de uma literatura difusa, que “correu mundo”.

*

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Romance *A Femea*, volume único. O leitor que percorrer as folhas do livro de Orestes Barbosa sentirá a falta de um capítulo, que, como consta no índice ao fim do volume, estava disposto entre as páginas de número 125 a 130. No lugar destas páginas, o leitor encontrará apenas a folha de abertura do capítulo, com título posicionado ao centro: “Pedagogia”. Virando a página, a folha seguinte anuncia outro capítulo, “O deputado Tancredo Ayres”, situado na página 131. Entre a abertura desses capítulos, a ausência das referidas folhas poderia ter sido ocasionada por um erro tipográfico. Não é disso, porém, que se trata. O livro foi mutilado. As folhas foram arrancadas.

Roman à clef, a obra de Orestes Barbosa tematiza a sociedade do Rio de Janeiro dos dois primeiros decênios do século, prometendo, como anunciado na imprensa carioca, *páginas de sensação*. Orestes, contudo, não é um romancista. *A Femea* é composto por uma miscelânea de crônicas que nem sempre estão ligadas por um fio condutor ou à personagem principal, Lauro Bragança. O romance é um livro de crônicas, com uma estabilidade frágil entre as histórias, exceto por um capítulo ou outro que prescinde da leitura de uma das crônicas anteriores, com alguns capítulos inteiramente independentes. Em escrita taquigráfica, frases curtas e movimentos rápidos, o romance, de superfície lisa, é composto por vinte e um capítulos-crônicas, assumindo o tom e a escrita panfletária, com “ritmo próprio e imagens surpreendentes” e, também, de caráter “escandaloso e cínico”, como define o autor à guisa de prefácio: “Este é um livro de quem dizem tudo isso”¹⁸. Capítulo a capítulo, ou melhor, crônica

¹⁷ MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 392.

¹⁸ Na ordem, e sempre contando com uma folha para a abertura de capítulo onde consta apenas o respectivo título, os capítulos de *A Fêmea* são os seguintes: “O menino da estalagem” (pp. 13-32); “Noemia” (pp. 33-50); “Alma da

a crônica, os flagrantes são narrados com surpresas e emoções, sobretudo quando observados à espreita ou acontecidos de supetão. Com o exemplar em mãos, à cata das prometidas sensações, o leitor se depara com a capa de Kalixto – uma mulher de cabelos pretos e seios à mostra, disposta sobre um fundo vermelho, projetando o corpo com os braços, em pose sensual. O romance, narrado em frases curtas e diálogos brevíssimos, o que permite, para que a história se desdobre, sem prejuízo ou exaustão, a sequência de citações entrecortadas.

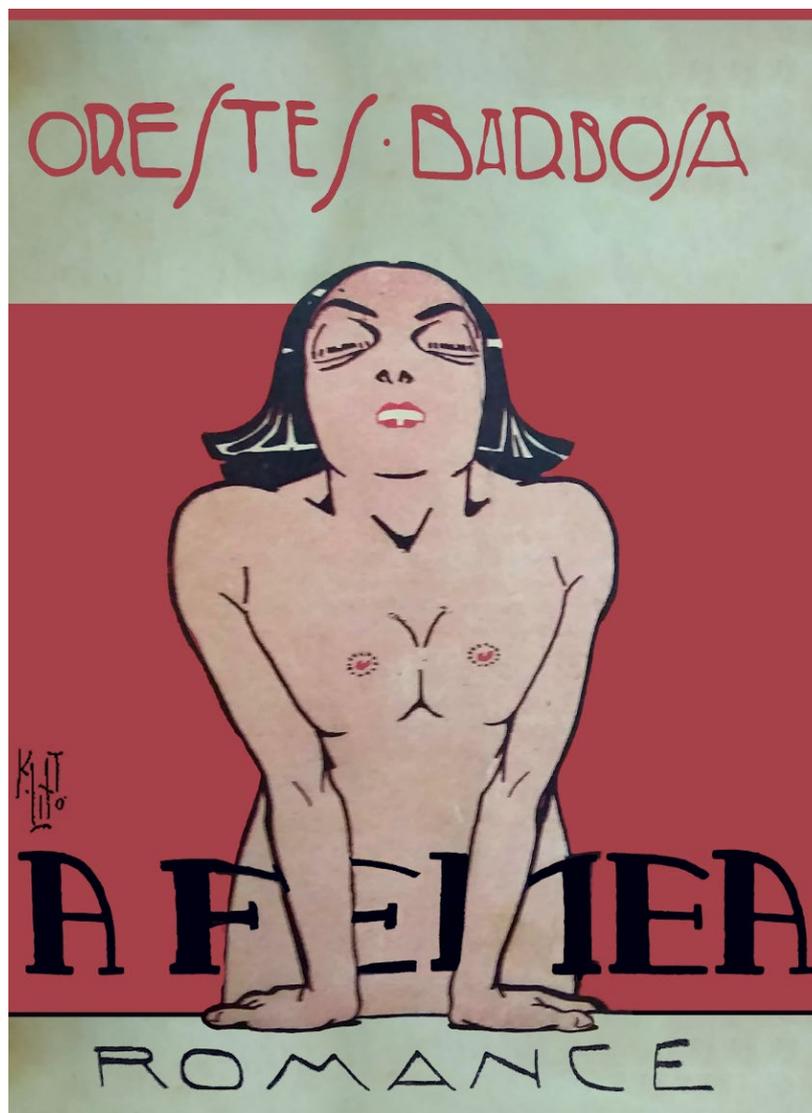


Figura 3: Capa do romance *A Fêmea* (1924), de Orestes Barbosa, com ilustração de Kalixto.

Noite” (pp. 51-62); “Vagabundo” (pp. 63-80); “A fêmea” (pp. 81-92); “O poeta Heitor Leal” (pp. 93-98); “O barão Menezes” (pp. 99-102); “Os Chicharos” (pp. 103-110); “Na casa de Orminda” (pp. 111-124); “Pedagogia” (pp. 125-130); “O deputado Trancredo Ayres” (pp. 131-136); “Allucinação” (pp. 137-142); “Uma flor” (pp. 143-148); “No teatro” (pp. 149-152); “2.375” (pp. 153-156); “O ‘reporter’ Turibio” (pp. 157-162); “A bola de vidro” (pp. 163-168); “Uma festa” (pp. 169-176); “O casamento de Nenê Grenat” (pp. 177-184); “A última viagem” (pp. 185-190); “Acabou...” (pp. 191-198); e, por último a apreciação “Orestes Barbosa e a crítica” (199-206). BARBOSA, Orestes. *A Fêmea*. Rio de Janeiro: Jacyntho Ribeiro dos Santos, 1924.

No capítulo de abertura do romance – “O menino da estalagem” –, o jornalista Lauro Bragança, “figura simpática e misteriosa”, regressa de Hamburgo a bordo do vapor *Curvello*. No navio, ele palestra com marujos, “os proletários do navio”, e com toda a gente da segunda classe. Lauro “dava apreço aos subalternos do vapor”, diz o narrador. Aos elegantes passageiros do andar de cima, aquela “aristocracia cosmopolita”, ele proferia “críticas impiedosas”, embora tivesse ascendido socialmente e viajasse, na ocasião, na primeira classe. Nas instalações de segunda classe, Lauro sempre “aparecia para conversar sobre assuntos ao alcance daquela gente rústica”¹⁹. De infância miserável, criado em uma “casa de cômodos”, e, talvez, por não ser doutor ou possuir título algum, o jornalista se sentia mais à vontade no andar de baixo, onde podia ser “sincero”.

Noite adentro, a conversa seguia “democraticamente”, com a condescendência de quem, já não pertence àquele meio, não por inteiro, descia ao andar de baixo – assim fica claro à medida que o narrador situa o ambiente, ou quando o narrador relata ser Lauro “mais um exilado do que um *touriste*”.²⁰ O recurso narrativo do retorno à época em que Lauro Bragança era apenas um “menino de estalagem” dá-se, certamente, para fortalecer e explicar a posição e consciência da personagem dentro do navio, posição que confronta segunda e primeira classes, subalternos e aristocratas; destes sentia desprezo; daqueles, o mais puro e sincero apreço. Espécie de *alter ego* de Orestes Barbosa, Lauro Bragança reflete, “nos seus olhos verdes”, verdes como os do autor, e na simplicidade de frases curtas e de superfície plana, a dinâmica da geografia social do Rio de Janeiro, que está disposta, no romance, sob o duplo *estalagem* e *palacete*, ou, respectivamente, quando confrontado com o repertório de crônicas que o autor publica ao longo dos anos de 1920 e 1930, *misterioso* e *postição*.

Quando criança, Lauro Bragança não frequentou a escola. Crescendo na rua, aprendeu com outras “crianças maltrapilhas” a jogar *pião* e a soltar *papagaio*, feitos com o papel de jornais velhos. Em meio às brincadeiras, curioso e sempre disposto a perguntar, aprendeu as letras do alfabeto com seu pai, “um velho militar” arruinado. Longe dos livros e de qualquer instrução formal, “a sua cartilha do A. B. C. foi o cabeçalho do *Jornal do Brasil*”.

Ficou, em pouco tempo, um grande leitor de jornais, sendo os caracteres da imprensa a sua caligrafia até os 14 anos, quando aprendeu a chamada *letra de mão*. E era um escândalo, entre os moleques de calças largas, de suspensórios de tiras de pano, aquele moleque leitor, sempre atracado com um jornal, naquele verão de há vinte anos, quando o céu aparecia, enfeitado, de tarde,

¹⁹ BARBOSA, Orestes. *A Fêmea*. Rio de Janeiro: Jacyntho Ribeiro dos Santos, 1924, p. 13-15.

²⁰ BARBOSA, Orestes. *A Fêmea*. Rio de Janeiro: Jacyntho Ribeiro dos Santos, 1924 p. 15.

pelos *papagaios* – *luas*, *estrelas*, *pipas* e *arraias*, que cabriolavam, farfalhantes, curvos, irisando o espaço numa festa colorida de papel.²¹

O pai de Lauro Bragança, já falecido, o deixou “só no mundo”. Com o que aprendera nos anos miseráveis de sua infância, na rua, e por intermédio de uma antiga amizade de seu pai, Lauro passa a trabalhar numa tipografia. Menino de estalagem, tornou-se, “a muito custo” e teimosia, um autodidata. O seu destino era observar, ler, escrever, cutucar a ferida – pôr a limpo a alta sociedade. Na tipografia, manuseando o prelo, arrumando caixas ou empacotando encomendas, por certo, dava com livros e toda sorte de papéis e panfletos, lendo cada vez mais. Na ânsia de se tornar escritor, passou a ler “os artigos vibrantes do *Correio da Manhã*” e a admirar os “nomes gloriosos” de escritores como João do Rio, Mário Pederneiras e Gonzaga Duque: “agora, quando saía da tipografia, já procurava as livrarias e os cordões coloridos dos engraxates. Comprava as brochuras literárias e as revoltosas que consolam a rua”. Não é tão diferente o registro biográfico de Orestes Barbosa: “posso dizer que era um menino, quando um velho, que residia à Rua São Clemente, número 134, achou que eu tinha jeito para repórter”²². O velho era Rui Barbosa. Em outro registro, relata Orestes: “Quando eu entrei na zona da imprensa, andava por aí, como todos os ‘novos’, cheio de curiosidade, querendo conhecer, pessoalmente, os gloriosos nomes da vida intelectual”²³. O breve registro biográfico que o poeta Murillo Araújo faz a respeito de Orestes Barbosa denota, sobremaneira, como indicado, a conformidade entre autor e personagem: “um menino atirado cedo aos quatro ventos da vida, à rédea solta, numa grande cidade, vivendo em pleno desvario, feito sucessivamente pelas circunstâncias revisor, repórter, vagabundo, homem prático e enfim homem e herói de seu destino!”²⁴

²¹ BARBOSA, Orestes. *A Fêmea*. Rio de Janeiro: Jacyntho Ribeiro dos Santos, 1924, p. 16-17.

²² BARBOSA, Roberto. *Passeio Público: o chão de estrelas de Orestes Barbosa*. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1994, p. 243.

²³ BARBOSA, Roberto. *Passeio Público: o chão de estrelas de Orestes Barbosa*. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1994, p. 216.

²⁴ O SENSACIONAL “Na Prisão”, de Orestes Barbosa. *O Jornal*, 15 out. 1922, p. 6.



Figura 4: Ilustração de Romano constante no frontispício do romance *A Fêmea*, de Orestes Barbosa (1924)

No frontispício do romance, a ilustração de Romano apresenta Orestes Barbosa com as mãos no bolso, de terno e bengala debaixo do braço, com feição sisuda e corpo vergado, um tanto faceiro. O suburbano e jornalista Lauro Bragança não foge ao autor. Na rua, vagando, mãos no bolso, os olhos refletem a *alma*: “Ha sempre lugar para a tristeza”.²⁵ À noite, parado em banco de pedra, no Passeio Público, enquanto observa “as mulheres pobres que trabalhavam incessantemente e que ao fim do dia não podiam alimentar os filhos”, Lauro Bragança recorda os tempos de menino, recorda a estalagem. No capítulo “Vagabundo”, o mesmo acontece quando se depara, no bar Brahma, com um garotinho sujo e maltrapilho, marcado de carvão, a pedir pão. Com seis anos, o garoto havia deixado o Morro do Castelo e morava na rua. A mãe, disse, estava presa numa delegacia no bairro da Piedade. Àquela noite, quando jantava com o jornalista, que lhe deu refeição e lugar à mesa, o pobre menino carregava um saco de pão, guardado para a mãe. Mais uma vez, a lembrança da estalagem tornava a bater à porta, uma vida de “miséria envergonhada”. O episódio no bar da Brahma poderia ser a elaboração da crônica “O filho da ladra”, publicada por Orestes Barbosa em *Na prisão*. Filha de Maria Margarida e de um soldado do Exército, que a seduzira, a criança que dá título à crônica nasceu na prisão, pois a mãe havia sido presa “em adiantado estado de gravidez”.²⁶ Na crônica do

²⁵ BARBOSA, Orestes. *A Fêmea*. Rio de Janeiro: Jacyntho Ribeiro dos Santos, 1924, p. 53.

²⁶ BARBOSA, Orestes. *Na Prisão*: chônicas. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, 1922, p. 103.

cárcere, comovido, encerra o autor: “Cortava o coração ver o garotinho dando-lhe pedaços de pão pela grade...”. Um ano depois, na algazarra das ruas, outra criança, desta vez “um vendedor de jornais que não podia ter mais de seis anos de idade”, era esbordoado por um brutal e incivilizado guarda civil. O caso aparece na crônica “O vendedor de jornais”, publicada no livro *Bambambã!*.

No Rio de Janeiro da primeira República, a crônica sobre os despossuídos e as crianças que vivem ao deus dará é vasta. Em *A Alma encantadora das ruas*, João do Rio conta ter conversado, em quatro dias, com “noventa e seis garotos, estrangeiros, negros, mulatos, uma sociedade movediça e dolorosa”²⁷. Em *Cidade do vício e da graça*, os meninos vendedores de jornais, diz Ribeiro Couto, andavam recolhendo as folhas lidas, para tornar a vendê-las: “– Já leu, freguês?”²⁸. Do tempo de sua chegada no Rio de Janeiro, quando se depara com o antigo Convento da Ajuda e o chafariz da Carioca, Agripino Grieco lembra, em suas memórias, dos “moleques baleiros, muito ágeis ao saltar no estribo dos bondes em marcha e impecáveis ao desfiar o seu pregão: ‘Balas de ovo, altéia, lima e rosa, ó nenê!’”²⁹. Em *Ares da cidade*, o jornalista Armando Erse, sob o pseudônimo de João Luso, descreve o aspecto de uma criança de oito anos, cujo acanhado e andrajoso casaco “abria-se largamente, deixando ver pele queimada do peito e as costelas, uma a uma”³⁰. Nelson Werneck Sodré também registra, em *Memórias de um escritor*, os “meninos, adolescentes, especialistas em tomar e descer do bonde em movimento, com a ginga de corpo que a todos espantava”³¹. Já nos anos de 1940, Xavier Placer dedica uma crônica, no livro *Imagens da Cidade*, para falar dos pequenos que, a pedir jornais, gritavam “Nal! Nal! Nal!”, como um bando de pardais em revoada, numerosos e zuadentos: “Pedem jornais que, vendidos a quilo, dar-lhes-ão níqueis para comer”³². Os vencidos da rua³³, diz ainda, são irmanados por uma nota comum, a magreza da fome e as vestes andrajosas.

²⁷ RIO, João do. *A Alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995, p. 134.

²⁸ COUTO, Ribeiro. “A melancolia dos bares...” In: *Cidade do vício e da graça. Vagabundagem pelo Rio nocturno*. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, [1924] 1998, p. 23.

²⁹ GRIECO, Agripino. *Memórias: Rio de Janeiro - I*. Rio de Janeiro: Conquista, 1972, pp. 37-8.

³⁰ LUSO, João. *Ares da cidade*. Rio de Janeiro: Editora Sociedade Anonyma A Noite, 1935, p. 60.

³¹ SODRÉ, Nelson Werneck. *Memórias de um escritor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 13.

³² PLACER, Xavier. *Imagens da cidade*. Rio de Janeiro: Edições Margem, 1952, p. 38.

³³ Nos ano de 1957, em canção gravada por Dolores Duran, Billy Blanco aconselha os deputados a aprender a “falar de fato” com a “dicção perfeita e entonação” dos camelôs; esses “Demóstenes de sarjeta”, como chamou Xavier Placer. PLACER, Xavier. *Imagens da cidade*. Rio de Janeiro: Edições Margem, 1952, p. 38; p. 49; LUSO, João. “Os sem Natal”. In: *Ares da cidade*. Rio de Janeiro: Editora Sociedade Anonyma A Noite, 1935, p. 98-101

Desde a Abolição aos anos de 1920, percorrendo as páginas dos jornais cariocas – os mesmo jornais vendidos pelas crianças que as memórias dos homens de letras registram –, é possível encontrá-las, na mesma penúria, seja por meio das queixas, seja nos anúncios, seções destinadas aos menores abandonados, à repressão “contra os menores vagabundos”, e ao recrutamento para toda sorte de serviços, quando recolhidas da rua pela polícia ou a pedido dos juízes de órfãos, destinadas ao aprendizado de ofícios em instituições, a serviços domésticos ou no comércio. Essas crianças carregavam caixas, vendiam nas ruas ou em balcões, entregavam pão em sacos, cozinhavam, lavavam pratos e levavam comidas, costuravam, entregavam recados, enfim, serviam “para todo serviço”, como referido por Aline Mendes Soares em *Precisa-se de um pequeno: o trabalho infantil no pós-abolição no Rio de Janeiro*³⁴. Na imprensa, são constantes as queixas contra os menores que vagam pelas ruas e “invadem bondes”³⁵, segundo o historiador Marcos Bretas, em *A Guerra das Ruas: povo e polícia no Rio de Janeiro*. O recrutamento dessas crianças, por certo, buscava sanar um problema que diz respeito à organização do trabalho, no pós-Abolição, e à ordem pública, destinando-as, predominantemente, a trabalhos manuais e servis.

Ao cotejar o romance *A Femea* e as crônicas de Orestes Barbosa à memória e à crônica social da cidade, voltamos às lembranças da estalagem como consciência política da disposição social da cidade, mais que uma elaboração literária sobre os pobres e a pobreza. Perseguidos, os *guris* aprendiam “a rebeldia que a miséria faz”³⁶, diz Orestes Barbosa. A cidade é entendida, aqui, como um “campo de batalha”, brutal e desigual. A Guarda Civil, diz o cronista, “continuava matando e surrando crianças na avenida Rio Branco”.³⁷ *N’a origem da malandragem*, contudo, estava o entendimento das classes pobres como classes perigosas, problema, argumenta Orestes, calcado na ausência da educação e de uma polícia que prima pelo encarceramento, lugar onde o crime se aprimora: “Ninguém cuida da educação das crianças. É

³⁴ SOARES, Aline Mendes. *Precisa-se de um pequeno: o trabalho infantil no pós-abolição no Rio de Janeiro. 1888-1927*. Dissertação (Mestrado em História Social) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Centro de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em História Social, Rio de Janeiro, 2017.

³⁵ BRETAS, Marcos Luiz. *A guerra das ruas: povo e polícia no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997, p. 107.

³⁶ BARBOSA, Orestes. *Bambambã!* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, [1922] 1993, p. 103.

³⁷ BARBOSA, Orestes. *Bambambã!* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, [1922] 1993, p. 94-105.

difícil colocar um menor numa escola dessas feitas para os pobres. A polícia arrebanha-os para a Colônia e para a Casa de Detenção que são escolas de aperfeiçoamento...”.³⁸

De volta ao romance. Quando Lauro Bragança é abordado por uma criança a pedir esmola, diz o narrador: “Lembrou-se da própria infância miserável assim”. Origem essa – os pés na estalagem – que o acompanha durante todo o romance, sobretudo quando aguçada pela lembrança, formulando não a “ideia de pobreza resignada”, mas a vista de um abismo social que se aprofunda. As anotações do cotidiano da cidade são matéria e cerne do romance e de suas crônicas, pois a degradação que denuncia está por todos os lados, desde o Rio Comprido, subúrbio onde mora Lauro Bragança, ao centro da cidade, onde um sem-número de camelôs, homens-anúncios, vendedores de folhas, amendoins e balas apinham-se no estribo dos bondes e tomam para si as calçadas. Com “um olho na esquina e outro olho no freguês”³⁹, eles escapam da polícia e anunciam, aos que passam, o produto do dia, a última sensação pública e publicada...

Do primeiro capítulo, “O menino da estalagem”, uma passagem sobre os vinte e poucos anos de Lauro Bragança, quando este já era, ao fim da força e com ajuda de um amigo de seu falecido pai, um temido jornalista e ávido leitor do “meio intelectual”, pode sintetizar melhor o cotidiano que o cercava e, em particular, dar a ver o sentimento do personagem-autor quanto à fissura social que caracteriza a cidade do Rio de Janeiro.

O filho do milionário que zombava do menino triste, que não tinha brinquedos, que comia restos e dormia nas soleiras das portas, defrontava agora – nos salões e nos *cabarets*, nas grandes avenidas e nos jardins de inverno dos transatlânticos com o vagabundo tornado homem de sociedade – publicista corajoso e sarcástico, de uma frieza de pedra que a dor dá ao coração⁴⁰.

A consciência que percorre as páginas do romance é a do desajuste social. Consciência de uma cidade em que há muitos vagabundos e poucos milionários. De duas cidades: a *estalagem* e o *palacete*. O sulco que risca o chão da cidade, apartando pobres e ricos, está presente, também, na crônica “A Favela”, de 1922, em que Orestes Barbosa descreve o Morro da Misericórdia. Desta vez, o cronista formula a imagem de uma cidade partida: “Há, sem

³⁸ BARBOSA, Orestes. *Bambambã!* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, [1922] 1993, p. 105.

³⁹ CAMELO [samba]. Intérprete: Paulo Marquez. Compositor: Billy Blanco. In: Columbia CB-11143. Intérprete: Paulo Marquez. Rio de Janeiro: Columbia, 1960. 78rpm, Lado B, (2:57). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/127640/camelo>. Acesso em: 2 out. 2023. Esta composição foi regravada, em 1956, por Cauby Peixoto.

⁴⁰ BARBOSA, Orestes. *A Fêmea*. Rio de Janeiro: Jacyntho Ribeiro dos Santos, 1924, p. 21.

dúvida, duas cidades no Rio”⁴¹. Há a cidade *misteriosa* (Favela) e a cidade *postiça* (Botafogo). Trata-se, em outros termos, do duplo morro e asfalto. Por que? Deve-se questionar a personagem, sempre em direção ao social e não apenas da desgraça particular, à exposição de sua origem. Não se trata, aqui, de causa-consequência, embora a escrita de sensação e mistério rondem as páginas, mas de um ajuste de contas entre a estalagem e os ricos de Botafogo.

No capítulo “Allucinação”, a pergunta do narrador sobre a loucura de Lauro Bragança – a cena do carro da Detenção, que anuvia seu espírito, e o desenrolar do julgamento, onde, “na sua visão”, o dinheiro valia mais que um coração humano –, não é diferente do episódio vivenciado pela personagem Fernando, do conto *Como o “homem” chegou*, de Lima Barreto, apresentando a figuração do tormento que vivera, quando foi sequestrado e transportado, de carro-forte, em direção ao Hospício Nacional de Alienados, no ano de 1914: “...no tal carro feroz, é tudo ferro”⁴². A crítica de Lima Barreto ao progresso, à polícia e ao saber-ciência vai ao ponto, no *Diário do Hospício*: “todo cidadão de cor há de ser por força um malandro, e todos os loucos hão de ser por força furiosos e só transportáveis em carros blindados”⁴³. As mesmas grades que também aparecem em *O Pato Preto: crônicas da rua, da cadeia e de Paris*, publicado em 1927, por onde podia-se entrever, como descrito, os morros vizinhos, as palmeiras, lua e alvorada, certa liberdade idílica⁴⁴. De onde podia vislumbrar, também, no sentido inverso, uma liberdade assombrada: a detenção é logo ali, onde acaba a rua. O sentimento de Lauro Bragança é este, em certa medida; ou, antes, é esta sua percepção face à injustiça social no Rio de Janeiro dos primeiros decênios da República. Orestes Barbosa, quando da publicação do romance *A Femea*, conhecia bem “o opróbrio do cárcere”⁴⁵, como descrito nas palavras de José do Patrocínio Filho, os ferros do carro-forte que tanto revoltaram o autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma*; já havia sido preso duas vezes, pelo menos,

⁴¹ BARBOSA, Orestes. “A Favela”. In: *Bambambã!* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, [1922] 1993. p. 115.

⁴² “A presença do carro, na sua materialidade brutal, impõe-se durante a narrativa”⁴², diz Irenísia Torres, acerca do conto. Ainda segundo Irenísia Torres, trata-se de uma “referência imediata”, a recorrência do carro-forte na narrativa, e sua descrição, diz respeito à internação de Lima Barreto, em 1914, “tanto que a primeira descrição é feita de dentro do carro, enfatizando as sensações de desconforto e clausura”. Conferir: “Viajando pelo Brasil, num conto de Lima Barreto”. OLIVEIRA, Irenísia Torres de. In: *Revista Moara*, Belém, nº 29, jan/jun de 2008, p. 93-5

⁴³ Conferir, para o mesmo ano, o seguinte texto sobre a primeira internação de Lima Barreto. SCHWARCZ, Lilia Moritz. “O homem da ficha antropométrica e do uniforme pandemônio: Lima Barreto e a internação de 1914”. In: *Sociologia&Antropologia*, v.01.01, 2011, p. 142.

⁴⁴ BARBOSA, Orestes. *O Pato Preto: crônicas da rua, da cadeia e de Paris*. Rio de Janeiro: Edição do Brasil Contemporâneo, 1927, p. 17.

⁴⁵ PATROCÍNIO FILHO, José do. “O cronista da Casa Silenciosa”. In: BARBOSA, Orestes. *Bambambã!* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, [1922] 1993. p. 16.

experiências que pôs no papel, em crônicas esparsas publicadas em jornais e nos livros *Na Prisão e O Pato Preto*.

Na topografia da cidade, diz o cronista, tudo está às avessas, quando espelha, por exemplo, a cidade e o cárcere, como na crônica “Na cidade do punhal e da gazua”, de 1922. Ou, a *parabellum* e máquina de escrever, como na descrição de um malandro chamado Patola sobre o assassinato que cometeu na Ponta do Caju⁴⁶. Os avessos pertencem, ao mesmo tempo, às notas sobre a cidade e à página policial, portanto, e também, às páginas da repartição da Higiene, ou seja, do que os médicos e juristas entendem, nos seus ensaios, por patologia social. Sobre os avessos, diz a crônica: a rua da Saúde é, na verdade, pestilenta; toda semana, na rua da Harmonia, há, pelo menos, dois assassinatos; na ladeira do Livramento, ninguém livra-se dos assaltos. “E na política, como na diplomacia, na administração, como na arte, é tudo ao contrário do que se anuncia”, conclui. O tema está presente, tal e qual, em “Contrastes”, canção de Ismael Silva: “Existe muita tristeza/ na rua da Alegria/Existe muita desordem/na rua da Harmonia”. E, mais recentemente, em “Nomes de favela”, samba de Paulo César Pinheiro: “O galo já não canta mais no Cantagalo/A água (já) não corre mais na Cachoeirinha/Menino não pega mais manga na Mangueira/E agora que cidade grande é a Rocinha!”. Nem os símbolos nacionais escapam ao “prodígio de ser ao contrário do que proclamamos ser”. Sobre “o dístico de nossa bandeira”, diz: ordem não há e “o progresso é esta cidade que é uma vila”⁴⁷.

Lauro Bragança conhece a cidade, sabe dos subúrbios e dos salões. Crônica a crônica, os casos narrados no romance assumem o horizonte da revolta e, até, da vingança, sorrindo “da sociedade luxuosa e imbecil”⁴⁸. Lauro, o pobre menino que aprendera a ler com o cabeçalho dos jornais, que viera “para a vida sem tomar café”⁴⁹ e tornara-se, custosamente, jornalista, tinha o dever de pôr a nu a sociedade e suas injustiças. Escrevia com “nostalgia e cólera – como o seu olhar”. Assim descreve o narrador sobre a incursão de Lauro Bragança entre os intelectuais cariocas: “O meio intelectual que tentara sufocá-lo nas revistas de arte e no jornalismo profissional, abria-lhe agora as portas de par em par, num medo pânico de que lhes arrombasse”⁵⁰.

⁴⁶ BARBOSA, Orestes. *Bambambã!* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, [1922] 1993, p. 101.

⁴⁷ BARBOSA, Orestes. *Bambambã!* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, [1922] 1993, p. 93.

⁴⁸ BARBOSA, Orestes. *A Fêmea*. Rio de Janeiro: Jacyntho Ribeiro dos Santos, 1924, p. 178.

⁴⁹ BARBOSA, Orestes. *A Fêmea*. Rio de Janeiro: Jacyntho Ribeiro dos Santos, 1924, p. 178.

⁵⁰ BARBOSA, Orestes. *A Fêmea*. Rio de Janeiro: Jacyntho Ribeiro dos Santos, 1924, p. 21.

Lauro Bragança, o jornalista, escreve para ser lido, para causar dor. Escreve sem condescendência ou piedade: “Ameaçou. Traiu. Caluniou. Venceu”⁵¹. E a pena de Orestes Barbosa o faz por e com a pena de Lauro, com e pelo romance *A Femea*: “Um dia surgiu inesperadamente panfletário na cidade”. Esta era a vingança do *menino de estalagem*, depois do aprendizado na tipografia em que, ainda “mendigo adolescente”, trabalhara, e na redação dos jornais, a crônica da cidade-cárcere, dos vícios dos salões, das hipocrisias, da cidade-abismo-dos-pobres. Aqui, é a máquina de escrever que atira, embora, em alguns episódios, Orestes Barbosa não tenha hesitado em sacar o revólver ou a bengala.

A forma literária, em *A Femea*, conversa, senão reproduz, a maneira de escrever da crônica, ao modo da prosa de Orestes Barbosa nas folhas diárias e dos textos reunidos em volumes brochados, a exemplo de *Bambambã!* e *Na Prisão*. É o cotidiano, rápido e fugidio, que está nas páginas do romance, sem qualquer profundidade descritiva. Na superfície lisa da página, uma situação particular é enquadrada. Os personagens, nomeados, são “conhecidos”, seja pelo recurso ao *roman à clef*, seja pelo contorno da fisionomia do cotidiano, mas, muitas vezes, esta feição não ultrapassa o registro de um nome próprio, de quem não se sabe mais nada, exceto uma vaga característica social ou o rótulo de um ofício. No mais das vezes, fala-se do atravessar da rua, da notícia de um crime, de um julgamento, dos vícios sociais, da conversa ligeira que logo cede lugar ao assunto da hora. Próximo assunto, próxima página, vai e vem. As histórias que compõem as 21 crônicas de *A Femea* saltam do percurso cotidiano do jornalista, a cidade é seu cenário, embora careça de uma fisionomia descritiva. O que vê e por onde se passa. O que lê e o que ouviu dizer. Das frases curtas e rápidas, muitas vezes, resta apenas o nome da rua ou da personagem. Homens ou mulheres que passam diante de seus olhos ou de quem se tem notícias. Personagens de quem ouviu falar alguma anedota ou algum escândalo, seja de oitiva ou arrancados dos jornais: uma peça pregada em uma casa de pensão; um vendedor ambulante que, estranhamente, adentra a casa de uma mulher de sociedade. Fulana cruza a rua, Sicrano dobra a esquina. Nas crônicas publicadas nos jornais, não é diferente o estilo e a montagem, o cenário e as clivagens sociais:

Eu nasci na Aldeia Campista.
 Eu sempre vivi na rua.
 De dia ou de noite ando por aí.
 Conheço as caras.
 Conheço os locais.
 Na Avenida, palestro com o poeta consagrado.
 Em Botafogo, sei onde mora o senador.

⁵¹ BARBOSA, Orestes. *A Fêmea*. Rio de Janeiro: Jacyntho Ribeiro dos Santos, 1924, p. 20.

A vida dos bairros *chics* e dos bairros pobres é familiar ao meu olhar inquiridor.

No largo do Rocio sei como é a *escrita* dos artistas de teatro e dos profissionais do jogo.

Sei quem é o deputado que está *apontando* no *Palace*, e conheço também o porteiro do *cabaret-chic* – o Brandino Augusto de Brito, o *Galo*, que matou o *Castor*.

E se o homem importante não entrou no *Palace*, mas nos *Políticos*, eu dou uma boa noite íntimo ao *Bode*, porteiro deste club, e entro atrás.

Assim o Copacabana.

Assim o Jockey Club.

As pensões elegantes e as da *bagunça*.

E tudo mais⁵².

O romance *A Femea* – que é crônica, ou melhor, a conjunção de crônicas balizadas por uma história de um amor defunto –, mostra *a vida ao rés-do-chão*, cindida. Trata de assuntos aparentemente triviais e do chão da vida urbana, deixando evidente a contradição que Dilermando Duarte Cox, depois, opôs no título de seu romance, *Os párias da cidade maravilhosa*⁵³. É nesta cidade cindida – maravilha e horror, palacete e estalagem, asfalto e morro, “bairros *chics*” e “bairros pobres” – que Orestes transita com certa desenvoltura e familiaridade, e sobre a qual escreve. Nas crônicas, dá o endereço dos locais e registra as alcunhas, conhece as “caras” e é reconhecido, pergunta e responde, recorda o passado e registra o presente, “flagrantes da vida carioca” que enquadra, rápidos e certos, “no vinco da sua maneira pessoal”⁵⁴.

3.2 Páginas de sensação

No romance *A Femea*, a estratificação social, sem maiores explicações ou emprego descritivo, está disposta, inicialmente, nas acomodações do vapor *Curvello*, mais precisamente na separação e na correspondência entre os andares do navio e as classes sociais. Durante a viagem, no navio, Lauro Bragança vai e vem, como quem transita, com alguma desenvoltura, no meio de classes distintas, entre pobres e ricos. Sabendo-se do andar debaixo, mas habitando o andar de cima, participa das rodas e conversas do salão. Apesar do desprezo de Lauro à artificialidade e presunção da primeira classe, uma mulher, que viajava sozinha, lhe chamou a atenção. Da relação com os tripulantes do navio, o jornalista serve-se da lista de passageiros

⁵² BARBOSA, Orestes. A cidade verde. *A.B.C.* 21 nov. 1925, p. 8.

⁵³ COX, Dilermando Duarte. *Os párias da Cidade Maravilhosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1950.

⁵⁴ CANDIDO, Antonio. A vida ao rés do chão. In: CANDIDO, Antonio et al. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 13.

para, finalmente, descobrir a identidade da encantadora jovem. Chamava-se Noemia, nome que dá título ao segundo capítulo do romance. Noemia, ou “madame Manoel Lopez”, casada com um conhecido industrial espanhol, era brasileira e tinha 20 anos. Durante a viagem, entre uma conversa ou outra, Noemia e Lauro logo ficaram “íntimos”. Talvez por saberem que “eram iguais as suas emoções”, embora a jovem fosse, na descrição do narrador, “um acepipe já repudiado pelo marido”. Nos encontros despreziosos pelos salões e pelo convés, os laços entre eles se estreitam. No tombadilho, de supetão, Noemia pergunta: “– Lauro, você é meu amigo?” Antes mesmo da resposta, ela confessa: estava doente, “com a boca de sangue”, e nada possuía, além de “um grande desejo de beijos”. O desejo, no entanto, não a faria trair o marido. Iria padecer sem esta marca. O cadáver-vivo de Noemia era mantido financeiramente por seu marido, Manoel Lopez: o “camarote de luxo”, o “*stock* de joias, de sedas e de perfumes”, os “receituários médicos”, tudo. Era esta a sua fidelidade, pois o marido não lhe devotava “um amor sincero – quisera só a mulher nova e bonita”.

No tombadilho, Noemia faz uma pergunta a Lauro: “E você promete que nunca quererá de mim nem os beijos que eu desejo?”. Depois da conversa que pôs em panos limpos a relação entre Noemia e Lauro Bragança, nos dias de viagem que se passaram, em meio aos encontros, o “grande desejo” não cessara: “Às vezes quando a conversa, a propósito de um romance qualquer, caía em assumptos passionais, Noemia observava, com uma graça infinita: – Olha a carne...”. Os dois possuíam, contudo, “a mesma fome e o mesmo poder de renúncia”. Depois de longos dias de viagem, quando o navio chegou à baía de Guanabara, “Noemia despediu-se, junto a casa do leme, do seu querido companheiro” e confidente de viagem.

No romance, o capítulo homônimo, “A femea”, não trata de Noemia, o *affair* defunto de Lauro Bragança, mas de Evangelina Barros Junior. A escolha do título parece denotar um artifício editorial, que o autor e o editor Jacinto Ribeiro dos Santos bem conheciam, a acentuar o escândalo e a sensação. Neste capítulo, a história é contada de fora, à maneira de um mexerico ouvido em primeira mão ou da leitura picante de um folhetim reservado aos homens. Lauro Bragança não está presente neste episódio, embora sua voz se confunda com a do narrador. Evangelina, filha do senador Vicente de Moraes, é casada com o deputado Barros Junior. O casamento, porém, não parece vingar, pois nada em Evangelina “excitava” o marido: unhas rosas, seios níveos, carne moça, lábios amoras; o deputado preferia as “mulheres do povo”. Sabendo da preferência do marido por “negras de cabelo duro e epiderme escorregadia” ou “pelas pernas nuas e musculosas das portuguesas imundas”, Evangelina entrega-se a Samuel, um “polaco”, vendedor ambulante de blusas de seda e “meias para senhora”. Evangelina, aparentemente, não era diferente do marido. Também o desprezava. Barros Junior era “todo

raspadinho, vestindo camisas e cuecas de seda e sempre perfumado”. Na chave utilizada pelo narrador, podia-se dizer que Evangelina gostava dos homens do povo, o oposto do “homem de sociedade”, almofadinha, que seu marido representava.

Quando do encontro de Evangelina com Samuel, acobertado por D. Glória, sua vizinha, ela tem direito a tudo que, ardentemente, desejava: agarrados brutais, mordidas, alucinações, “fúria de macho”, “suor azedo”... Este enlace sexual, que durou perto de uma hora, talvez tenha sido sua primeira satisfação sexual: “Que instantes deliciosos!”. Satisfação que não deixa de ter, também, o gosto do troco, da vingança, possível somente com a cumplicidade de Glória, com quem Evangelina sabidamente faz “relações” para tramar toda a situação, considerando a facilidade com que ela poderia ser comprada, por ser “casada com um funcionário pobre”. Se o capítulo “A femea” e, por conseguinte, o romance poderiam ser considerados leitura para homens, nesta crônica, em especial, os homens são acessórios, alguém de quem se arranca o prazer, ou objeto de vingança, por desprezo à moral vigente. Mas, no entanto, e contraditoriamente, Evangelina replica, em alguma medida, a moral do marido, Barros Junior, por manter-se atada ao suborno e ao prazer dito “degenerado” ou exótico. Condição que rompe, apenas, por ser mulher, aproveitando o prazer que lhe era vedado. Prova para si que é capaz e, sob a aparência do disfarce, prova ser igual, sem contraditar, porém, a ordem maior, qual seja, a própria condição do disfarce, da subalternidade da mulher, despojada de seu corpo e de qualquer desejo. No entanto, é de se avaliar, dado o público ao qual tal leitura é destinada, embora considere a artimanha de outros possíveis leitores e leitoras, mulheres e crianças, por exemplo, que a crônica, para além da sensação, guarde uma lição moral. Entregues à vida mundana e ao prazer do sexo, mulheres como Evangelina poderiam acabar nas pensões da Lapa ou da zona do Mangue, como presente noutra capítulo do romance, intitulado “Na Casa de Ormindá”.

Em sua pensão, situada à Rua do Senado, Ormindá recebe um general português, chamado Lago Murтинho. O militar exige à *caftina* uma “*brasileirita* de truz”. Ormindá, então, apresenta “o catálogo da espelunca”, diz o narrador: “Ela ia virando as folhas e dando a identidade dos retratos”⁵⁵. No catálogo estão as fotos de Irene, “neta do barão da Lagoa que foi deflorada na casa do dr. Veiga Filho”; a mulher do dr. Silva Pontes; e uma mulher “casada com o filho do droguista Julio de Menezes”. Sobre esta *gaja*, cuja foto foi apreciada por Murтинho, diz Ormindá: “— Mas não lhe serve. Só se entrega às outras mulheres”. A lista é extensa. A dona da pensão “continua a virar as folhas” do catálogo. “Alzira, irmã do advogado Francisco

⁵⁵ BARBOSA, Orestes. *A Fêmea*. Rio de Janeiro: Jacyntho Ribeiro dos Santos, 1924.

Amaro Riga Gouvêa”, muito apreciada pelo senador Antonio Elias. Quando estavam na página do retrato de Célia, professora, casada com um bacharel e ex-amante do “célebre padre Álvaro Coelho”, “chegaram várias mulheres”. Orminda aproveita, então, para apresentá-las pessoalmente. Ali presente, o jornalista Lauro Bragança observava tudo. Ele e o português trocam cumprimentos e pedem uma *champagne*. Mas o general prefere Ferreirinha. “Lauro Bragança explicou: – É vinho do Porto”.

Em meio à conversa entre Murtinho e Lauro Bragança, a dona da pensão continua “folheando lentamente o álbum”. Mas, “naquele álbum, nada o agradava”. A Lauro Bragança, em notação sexual, diz Orminda: “– Este general parece que é reformado...”. A obsessão, todavia, é outra. Lago Murtinho possuía alguém em mente, “queria a filha honesta de uma viúva daqui, cujo retrato vira no jornal”. Já cansada de oferecer, uma a uma, as mulheres de sua pensão, de descrever-lhes os tipos, acentos e gostos, Orminda resolve “pregar uma peça ao freguês”. “Aqui tudo se arranja”, diz a Lago Murtinho, “é questão de preço...”. Ao telefone, Orminda conseguiu contato com o endereço da “desejada”. No entanto, “a progenitora [da moça] foi ver em que casa o militar queria falar com a sua filha, e para que fim...”. A reação da viúva não foi outra: chlique, escândalo. “Orminda gozou”.

No capítulo “Na casa de Orminda”, *rendez-vous* localizado próximo ao Largo da Lapa, o narrador menciona uma “anedota” protagonizada por uma prostituta conhecida por Alice Cavalo de Pau. O recurso ao breve episódio se dá, apenas, à maneira de referência, para caracterizar as donas de pensões e introduzir o capítulo, que se passa no lupanar de Orminda, uma *caftina* que goza à custa de um vasto “catálogo” de mulheres e, de quando em vez, dos clientes sem brio sexual, como o general Lago Murtinho. No juízo do narrador, as donas de pensões, personificadas em Alice e Orminda, eram “espirituosas e más”:

Ninguém esqueceu ainda a resposta da celebre caftina Alice-Cavallo de páo a um homem rico que lhe pedia uma mulher inteligente para passar a noite: – O sr. quer dormir com inteligência? Então não é aqui. É na rua S. Clemente, 134. Vá dormir com o Ruy Barbosa.

Em outras palavras, a resposta é clara: o bordel destinava-se à prática remunerada do sexo, não ao exercício da inteligência. Quem estivesse à procura de inteligência, diz a *caftina*, o lugar certo seria a casa do diplomata e orador Rui Barbosa. Em uma casa de pensão, por certo, não se buscava a palestra com as moçoilas “fúteis e banais”, “preguiçosas”, que vivem “em

função dos seus desejos libidinosos e devassos”, como entendido pelo saber médico⁵⁶. Antes da aparição de Alice em *A Femea*, Orestes Barbosa já havia escrito sobre a *caftina* em “Alice Cavalo de Pau”, umas das 32 crônicas que compõem *Bambambã!*, livro editado por Benjamin Costallat & Miccolis e publicado em 1922. Na descrição do jornalista, Alice Cavalo de Pau era uma “mulata enorme no comprimento e na largura” que havia amealhado certa fortuna por meio do lenocínio. No romance e na crônica, a “anedota” de Alice Cavalo de Pao contada por Orestes Barbosa, o desfecho é idêntico: “Vá dormir com o Ruy Barbosa”⁵⁷. Na crônica, todavia, há a dúvida da autoria, pois o episódio poderia ser atribuído, também, “a sua colega Libânia”. Mas o nome de Alice Cavalo de Pau, dada a sua “celebridade”, prevalece. Quando se trata da crônica reunida em *Bambambã!*, o ardil da cafetina serve, assim pretende Orestes Barbosa, como forma de avaliação da “inteligência da Alice”, que, de modo rápido e certo, responde com zombaria e desdém à exigência descabida de um “homem rico”, nome “importante da política nacional”. Oferecida aos leitores por Orestes Barbosa, a resposta que Alice traz na ponta da língua é a medida de sua astúcia, ajuizada também, na mesma crônica, com a introdução de uma pequena biografia dessa legenda que “foi a Pinheiro Machado da prostituição nacional”, ou melhor: a condestável da prostituição na Lapa.

Alice, quando pequena, era obrigada esmolar, obrigada por sua mãe de criação. Para amealhar mais trocados, fingia-se de “aleijada”. Aos oito anos, para que pudesse comover “com êxito”, queimaram-lhe “os dedos com as brasas de um fogareiro”. Não se sabe em qual idade, passou do peditório à prostituição:

Convivendo com *focas* dos jornais, médicos, advogados, funcionários públicos, policiais e magistrados, como o juiz Albuquerque de Melo, que lá ia dormir com a Paulistinha, Alice ficou *sabida*.

Mas não sabia ler.

Um dia houve o crime da rua da Carioca.

Ela queria saborear as narrativas do crime de Rocca e Carletto. Aprendeu a ler e saboreou.

Alice Cavalo de Pau trata-se, em verdade, de Alice da Silva Ramos, uma conhecida *caftina* carioca que fez fama noturna na Lapa, em um *rendez-vous* à Rua Maranguape, e, também, por ser personagem das páginas do jornal humorístico *O Rio Nu*, em colunas como “Elles e Ellas...”, “Na Zona...” e “Carteira de um Perú”, assinadas sob o pseudônimo Língua

⁵⁶ RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar (Brasil 1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz&Terra, 1985, p. 89.

⁵⁷ BARBOSA, Orestes. *Bambambã!* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, [1922] 1993, p. 93.

de Prata, no primeiro decênio do século XX. Quanto ao *Rio Nu*, Orestes Barbosa se refere apenas à seção “Carteira de um Perú”, uma coluna de “perfídias e *chantages*”. Registra, ainda, que Alice dava “as notas a um mulato bacharel, poeta suburbano, de nome Alexandre Sequeira e a um Carlos Barbosa Bento Serzedelo, capitão da *briosa*”. Entre os “intelectuais da ocasião” que redigiam o jornal, o cronista cita Olavo Bilac, J. Brito e Artur Azevedo, sob os respectivos pseudônimos D. Louro, Bock e Dr. Selo. Em 1922, quando da publicação da crônica “Alice Cavalinho de Pau”, crônica reunida em *Bambambã!*, a *caftina* não passava de um “vulto lendário do Rio”⁵⁸. Segundo noticiado em “A epidemia aumenta”⁵⁹, reportagem publicada no *Jornal do Brasil* em 14 de outubro de 1918, Alice da Silva Ramos havia padecido de gripe espanhola. A moléstia vitimou, neste período, em torno de 15 mil pessoas no Rio de Janeiro, transformando as ruas da cidade “em um mar de insepultos”.⁶⁰ Ainda no dia 14, sob o título “Uma figura popular que desaparece”⁶¹, o *Correio da Manhã* publica, na primeira página, uma pequena nota sobre a morte de Alice.

Alice da Silva Ramos se assemelha, sobremaneira, ao personagem Lauro Bragança, de *A Femea*, *alter ego* de Orestes Barbosa, quer pela infância miserável, quer por ter começado a ler com o cabeçalho e as notícias dos jornais, ao modo de cartilha do abecedário; e, depois, pelo desejo de “saborear as narrativas” sensacionais. Nos dois personagens há o acento da leitura. Assim como Lauro Bragança, Alice não só lia como colaborou com a publicação de diários, ainda que indiretamente.

Outra crônica, “O Deputado Tancredo Ayres”. Certa noite, em suas andanças, depois de trocar poucas palavras com o deputado, “homem moreno e misterioso”, Lauro Bragança resolveu segui-lo para “certificar-se do boato popular”. Falavam, nos bastidores, que ele “trocara a esposa pelo cunhado formoso”. Lauro, porém, “queria ver”. Como se diz no ditado popular, era tal e qual “S. Thomé”. Só acreditava vendo... Lauro seguiu o deputado por um longo percurso. Sempre escondido, “ocultando-se atrás das árvores e táxis, acompanhava tudo”. Naquela noite, sempre à espreita, ele passou pela estátua de Floriano Peixoto, seguiu pela lateral do Teatro Municipal até a Rua da Carioca, passando adiante pelo Largo do Rocio, até chegar às imediações do Teatro São Pedro. O deputado, por todo o caminho, “olhava, ansioso,

⁵⁸ BARBOSA, Orestes. *Bambambã!* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, [1922] 1993.

⁵⁹ A EPIDEMIA aumenta. *Jornal do Brasil*, 18 out. 1918, p. 7.

⁶⁰ Segundo Adriana da Costa Goulart, a gripe espanhola levou vitimou 15 mil pessoas no Rio de Janeiro e levou cerca de 600mil pessoas para o leito. Conferir: “Revisitando a espanhola: a gripe pandêmica de 1918 no Rio de Janeiro”. *História, Ciências, Saúde* – Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 101-42, jan.-abr. 2005.

⁶¹ UMA figura popular que desaparece. *Correio da Manhã*, 18 out 1918, p. 1.

procurando ver em cada transeunte aquele que desejava”. O jornalista, perto do teatro, o avistou dizendo “alguma coisa doce, em surdina” a um português “meio desconfiado”, que conquistou na segunda investida. Deputado e português entraram numa hospedaria, à Rua Luís de Camões. Estava desfeito o boato. Lauro confirmara a homossexualidade de Tancredo Ayres. E não só. Há algo por trás desta descoberta, de trazer à cena, ou melhor, à página a *sensação* (seja dos jornais ou do romance, afinal, quer Orestes Barbosa como seu *alter ego*, são jornalistas). Lauro Bragança vai mais a fundo e constata, no fim, a hipocrisia do legislador, hipocrisia encoberta sob as vestes de um homem da sociedade. Diz o narrador: no dia seguinte ao *rendez-vous*, sai nas páginas do *Diário do Congresso* um discurso do “amoroso deputado”, dando continuidade às discussões sobre a necessidade de votar uma “lei eficaz contra a libertinagem que, sem o freio de um código menos liberal, perderá, de vez, a geração nova deste país”⁶².

Diferente da história de Noemia, que se dá na privacidade – a privacidade que um pacto enseja – encerrado entre quatro paredes, os casos narrados no romance se dão na vertigem da cidade, nas ruas e avenidas, na porta dos cafés, em cabarés, no Passeio Público, onde se escuta o alarido do pregão dos “garotos dos jornais”. Quem passa por aquelas calçadas, escuta como quem lê, sabe das notícias de oitiva, presta atenção nos boatos, comenta, indaga, investiga... Assim Lauro Bragança vai de paragem em paragem: no rastro de notícias, crimes, do humor e do rumor, tudo sem perder o passo da inveterada e notívaga boemia. Nos caminhos do autor que o confere vida – ou seja, itinerário repisado –, o jornalista está sempre “andando pelas ruas”, como na sequência e velocidade taquigráfica de uma das cenas do capítulo “Allucinação”:

Praça Tiradentes.
Avenida Gomes Freire.
Rua da Relação.
Dobrou a rua dos Inválidos.

O percurso é apressado e atento, sabe-se por onde passa – lá está, na página, o nome do largo e dos logradouros, a cartografia da cidade. Com seu “andar indolente”⁶³, os passos de Lauro poderiam seguir destinos quaisquer, do anoitecer ao amanhecer, conforme fosse notando e anotando. Uma vista, um estalo, um Café acalma os pés: é o jornalista que observa e anota. E, ao mesmo tempo, o boêmio, “um espírito profundamente vagabundo”, que contempla o luar, entra num *club*, num *cabaret*, pede “mais álcool”, o seu “veneno”. Certa vez, ao passar em

⁶² BARBOSA, Orestes. *A Fêmea*. Rio de Janeiro: Jacyntho Ribeiro dos Santos, 1924, p. 134.

⁶³ Orestes utiliza o termo para se referir a uma mulher que passa. Contudo, da observação sobre o “andar indolente”, logo comenta a atividade de andar e escrever em tiras de papel, como diz ter escrito o livro *Samba*, publicado em 1933. Conferir: BARBOSA, Orestes. *Samba: Sua História, Seus Poetas, Seus Músicos e Seus Cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933 p. 199.

frente ao Tribunal, Lauro Bragança se depara, sem saber, com a preparação de um julgamento. No banco dos réus estava o tenente Pedro. O caso é de seu interesse. Ele resolve assistir. Neste momento, ainda à porta da rua, uma cena perturba seu juízo – avistara “o carrinho da Detenção – aquela marmota lúgubre tão sua conhecida”. Já no Tribunal, uma cena materializa-se “na sua visão alucinada”: a Justiça, andrajosa, com mãos trêmulas, estava “sentada no banco dos réus”. Segurava uma espada enferrujada. A venda dos olhos estava “manchada de sangue seco”. Na acusação, um “afogueado” promotor segura “a balança simbólica na mão”. Em um dos lados da balança, “um coração humano molhado de sangue”, no outro, “que pesava mais, um monte de moedas do Brasil”. Lauro resolve ir embora e, “esgueirando-se”, sai do Tribunal. O título do capítulo anuncia e o narrador, por fim, pondera: “Estaria louco?”⁶⁴

No último capítulo, sob o título “Acabou...”, depois de uma sequência de crônicas, Lauro Bragança volta a encontrar a desgraçada Noemia, tempo passado desde o desembarque na baía de Guanabara. As últimas páginas do romance se passam na Lapa, e o desfecho se dá em um quarto de hotel na Rua Maranguape. Certa noite, Lauro recebera um recado urgente de Noemia: “ela queria falar-lhe”. Queria, isto sim, despedir-se do amigo e intocado *affair*. Em meio à “tosse sufocante” e ao sangue que jorrava “incessante”, tingindo “a renda do *pegnoir* que deixava ver os seios morenos e duros”, “a voz [de Noemia] ia desaparecendo...”. Noemia morreu. “O sangue, agora, absorvido pela almofada, fazia uma aureola vermelha na cabeça esplendida da morta”. A sua redenção, banhada em sangue e alguma espécie oculta de remorso ou recato, não previa “os gozos que imaginava”, que tanto desejava, como no pacto selado ainda a bordo do *Curvello*. Pacto este que protegia, também, Lauro Bragança, seja de um fim semelhante, “com a boca de sangue”, ou da perda precoce de um amor que não poderia, por motivos clínicos, se realizar. “Era uma santa de pecado”, conclui o narrador. Lauro, “no silêncio daquela desgraça”, não se contém, “atirou-se ao cadáver beijando-lhe a boca de sangue quente”. Depois do beijo de despedida, beijo acima da promessa, que se desmanchou por efeito da morte, Lauro afastou-se do corpo de Noemia, já redimido, pois entregue com lealdade e amor. Ao sair do quarto, o rapaz deixou o hotel “como um bandido na noite”, aturdido, esgueirando-se pelas ruas. “E, na esquina da rua Theotônio Regadas, desapareceu”. “O largo da Lapa”, indiferente, “terminava a sua noite alegre”. Os *clubs* já fechavam, os *chauffeurs* sinalizavam aos notívagos, possíveis clientes, e a “última alegria de um cabaret” escapava, atravessando “o asfalto molhado”, na direção de outro destino, talvez o cansado sono diurno.

⁶⁴ BARBOSA, Orestes. *A Fêmea*. Rio de Janeiro: Jacyntho Ribeiro dos Santos, 1924, p. 139.

“Que romance folhetim a vida!”⁶⁵ A descrição literária das “cenas reais” da sociedade, os desentendimentos literários, os insultos impressos, podem gerar tensões e mesmo conflitos que ultrapassam a página dos jornais. Conflitos que, levados para a arena pública, nas ruas e salões da cidade, retornam ao jornal, desta vez na página policial. No dia 4 de janeiro de 1924, em apenas três dias, “esgotou-se o primeiro milheiro” do romance *A Femea*⁶⁶. Diz um anúncio: “A venda vertiginosa deste romance é o maior sucesso que se tem visto!”⁶⁷. Na manhã seguinte o romance ganharia, de novo, as páginas dos jornais, desta vez não por motivo estritamente crítico, para festejar ou detratar “estilo” e “efeitos” do autor, mas pelo que pode aproximar, na base do escândalo, literatura e página policial. Na seção “A Pedidos”, em 5 de janeiro, Orestes Barbosa faz uma retratação:

Ao investigar, com a polícia, o inquérito aberto por ocasião do cerco dado no “rendez-vous” da Olympia, foi-me informado que um dos presos, em companhia da normalista Carolina, era o professor da Escola Normal Julio Cesar de Mello e Souza.

Agora chega-me a informação da falsidade do informe, quanto ao nome do professor, que é João Cesar de Mello e Silva e não é da Escola Normal. Como não houve intenção perversa de minha parte, fica aqui, com muito gosto, esta explicação.⁶⁸

O romance confirmava aquilo que havia prometido: “cenas reais”. A julgar pela urgência da retratação, Orestes já estava a par de que “estava sendo procurado”⁶⁹ pelo professor Julio Cesar de Mello e Souza, não com a melhor das intenções, queria uma desafronta ou, quem sabe, procurava por vingança. Na tarde do dia em que a “explicação” sobre a confusão dos nomes veio a público, como descrito no estilo de páginas policiais, acontece o seguinte episódio:

Cerca de 16 horas e meia, achava-se, no interior da Livraria Jacintho, à rua São José, o escritor Orestes Barbosa, quando, ali entraram quatro cavalheiros, um dos quais, dirigindo-se a um dos empregados, perguntou-lhe se poderia obter informações relativas à residência daquele escritor, visto tê-lo procurado em vão, por todos os pontos da cidade. O empregado disse-lhe que o sr. Orestes Barbosa estava presente, e este, procurou saber o que queriam de si.

⁶⁵ MACIEL, Arthur Antunes (Dr. Antônio). *Memórias de um rato de hotel*. Rio de Janeiro: Dantes, [1912] 2015, p. 125.

⁶⁶ A FEMEA. *O Jornal*, 06 jan. 1924, p. 6.

⁶⁷ A SOCIEDADE nua por 2\$000! O maior sucesso de livraria – “A femea!”. *O Jornal*. 04 jan. 1924, p. 6.

⁶⁸ BARBOSA, Orestes. “O professor Mello e Souza e “A Femea”. Em: *O Jornal*, 05-01-1924, p. 6.

⁶⁹ UM INCIDENTE com o escriptor Orestes Barbosa: a policia garantio-o. *O Jornal*. 6 jan. 1924, p. 4.

O cavalheiro em questão, em atitude ameaçadora, voltou-se, então, para o sr. Orestes, tentando agredi-lo. A esse tempo, deu-se a intervenção de várias pessoas (...).

Saindo da loja, os cavalheiros a que aludimos, postaram-se nas imediações do estabelecimento, tendo, então, alguém da livraria, pelo aparelho telefônico, pedido garantias a polícia, que mandou para o local um dos comissários do 5º distrito, investigadores e 4 praças de cavalaria, os quais ficaram de guarda á porta.

Mais tarde, os aludidos cavalheiros, que eram os srs. João Baptista de Mello e Souza, professor Julio Cesar de Mello e Souza, Nelson de Mello e Souza e o capitão aviador do Exército, Rubens de Mello e Souza, voltaram a livraria e fizeram questão de falar ao sr. Orestes. Atendidos, adiantou-se o sr. Júlio Cesar que, após indagar o nome da pessoa que acudira ao apelo de Jacintho Ribeiro dos Santos, disse-lhe:

– Eu sou professor da Escola Normal a quem o senhor se referiu no seu livro. Queria conhecê-lo.

O sr. Orestes Barbosa, em resposta, disse-lhe que já havia retificado o nome do personagem do seu livro, nos “A Pedidos” do *O JORNAL*, que mandara arrancar as páginas do mesmo, onde se continha o capítulo que dera origem ao incidente, e asseverou, ainda, aos presentes que, todos estavam equivocados.

Como, porém, os irmãos Mello e Souza a nada quisessem atender, o sr. Orestes retirou-se, novamente, para os fundos da livraria, de onde somente saiu mais tarde, no automóvel do 4º delegado auxiliar, escoltado por quatro praças de cavalaria⁷⁰.

A origem do ocorrido – ou do “incidente”, como descrito no linguajar eufemístico do jornal – ficava evidente. O nome de Julio Cesar de Mello e Souza, envolvido supostamente com uma aluna no “cerco dado no *rendez-vous* da Olympia”, constava no capítulo “Pedagogia” do romance *A Femea*. Os leitores, agora, tinham o que queriam, a sensação das páginas policiais. Desenrolava-se, assim, uma história que, nascida no escândalo, longe de servir apenas ao entretenimento, atiçava questões quanto à liberdade de imprensa. Depois do intento de intimidar o autor de *A Femea* na Livraria de Jacintho Ribeiro dos Santos, Julio Cesar de Mello e Souza e seus três irmãos, depois de conversarem com os oficiais de polícia presentes, “se retiraram, declarando que iriam processar criminalmente ao escritor Orestes Barbosa”⁷¹. Em outra notícia, do mesmo dia, garante o articulista, diz-se que o “sr. Mello e Souza constituiu advogado para processar, não só o escritor, como o editor, nos termos da lei em vigor”⁷². Se verdade, o que poderia acontecer?

⁷⁰ UM INCIDENTE com o escriptor Orestes Barbosa: a policia garantio-o. *O Jornal*. 6 jan. 1924, p. 4; DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir: 2005, p. 239.

⁷¹ EM TORNO de um livro: Um incidente com o escriptor Orestes Barbosa. *Gazeta de Noticias*, 6 jan. 1924, p. 5.

⁷² UM INCIDENTE com o escriptor Orestes Barbosa: a policia garantio-o. *O Jornal*. 6 jan. 1924, p. 4

No dia seis de janeiro, na mesma edição de *O Jornal* que noticiava o “incidente com o escritor Orestes Barbosa” ocorrido na tarde passada, na livraria da Rua São José, dava-se o anúncio de que entrava no prelo, custando o mesmo preço, a segunda edição de *A Femea*, “o romance mais livre e mais sensacional que já foi escrito”⁷³. Três dias depois, na “sala de visitas Hotel Eunice”, situado à Rua do Riachuelo, n. 134, no fim da noite, Orestes Barbosa, “sem coação alguma, e por seu próprio punho”, assinava uma declaração em favor do professor da Escola Normal, Julio Cesar de Mello e Souza. Conforme listado no artigo “Consequencias de uma publicação escandalosa”, estavam presentes nesta sala os senhores Mario José de Almeida, José do Patrocínio Filho, Henrique da Veiga Cabral, Ary Pavão, Henrique Mello, Alcides Rodrigues de Araújo, Carlos Brandão, Joaquim Campos, Luiz Falbo, Jacintho Ribeiro dos Santos e os quatro irmãos Mello e Souza, acompanhados de José Carlos de Mello e Souza. A declaração oficial ficou sob a responsabilidade de Belisario Tavora, “tabelião do 4º ofício”. É ainda nas páginas de *O Jornal* que o desenrolar dos fatos é publicado. Assim ficou ajuizado:

Eu abaixo assinado, Orestes Barbosa, autor do romance intitulado “A Femea” (editado por Jacintho Ribeiro dos Santos, estabelecido à rua São José n. 82, nesta capital), venho declarar, a bem da verdade e da justiça, que as torpezas contidas no citado livro, sob a epígrafe “Pedagogia”, com referência ao nome do professor Julio Cesar de Mello e Souza, não passam de uma vil calúnia por mim assacada com o fim de atrair para meus escritos, por meio do escândalo, a curiosidade publica, e obter por esse processo, o melhor êxito pecuniário com a aludida publicação. A presente declaração destina-se especialmente a elucidar sobre o caso as pessoas que ainda não estejam bem informadas de meu caráter, de meus processos jornalísticos e da natureza, fins e consequências das publicações que tenho feito.⁷⁴

O romance não era tão livre assim, a julgar pelas páginas arrancadas e pelo desfecho da contenda. Ficou lavrado, naquela noite, que “à vista da declaração de Orestes Barbosa”, os irmãos Mello e Souza limitar-se-iam, “doravante, a proceder contra ele, na conformidade da legislação em vigor”. Autor e editor podiam ser responsabilizados. Que livros eram esses que, assim como o romance *A Femea*, atraíam “por meio do escândalo”? No dia 13 de janeiro de 1924, um domingo, um artigo publicado no jornal católico *A União* assim descrevia o destino do romance *A Femea* e de seu autor: “do modo e da brevidade com que redigimos essa nota, deduz-se que o nosso intuito foi aplicar ao pornográfico escritor o castigo de Erostrato”. O autor

⁷³ A FEMEA. *O Jornal*, 06 jan. 1924, p. 6.

⁷⁴ CONSEQUENCIAS de uma publicação escandalosa: Orestes Barbosa faz uma declaração”. *O Jornal*. 09 jan. 1924, p. 6.

destas notas sabia que o tiro podia sair pela culatra, que a condenação que previa – o esquecimento – podia transformar-se em publicidade.

O Éfeso, no ano 356 a. C, com a presunção de “pôr-se em evidência” e alcançar fama a todo e qualquer custo, “incendiou o templo de Diana”, “para que, com o acontecimento por ele provocado, o seu próprio nome passasse à posteridade”. Com a destruição do templo, ardeu, também, o único manuscrito de Heráclito. Talvez tenha sido por lá, na biblioteca, por onde o fogo tenha se alastrado, só assim o incêndio atingiria as proporções para arrasar a estrutura de mármore. Condenado à morte, Heróstrato teve a pronúncia de seu nome proibido. Maior que a morte, o seu castigo seria o esquecimento eterno. Acontece que a “obra” de Heróstrato inscreveu seu nome na história do castigo, num eterno refluxo de registrar e esquecer. Na sentença de José de Alencar, o castigo de Heróstrato, quando evocado, era destinado àqueles de uma “mediocridade audaz ou alguma vaidade irritadiça”. Acontece que, pela artimanha daqueles que, a todo custo, querem pôr o nome em evidência, “tal processo ainda se pratica”, diz o articulista do jornal *A União*. É assim que Heróstrato ressurgiu nas páginas jornal *A União*, órgão pertencente ao Centro da Boa Imprensa. Em vez do templo de Diana e do manuscrito de Heráclito, corre perigo o “livro nacional” ou, podemos dizer, *a verdadeira literatura nacional*, como pretende o articulista.

Os nossos literatoides, esses mocinhos cintados e morfomaníacos que por aí vegetam, sem cultura, sem talento e sem caráter, querem ter o nome a muque, à custa do escândalo: perpetraram livrecos infames e, nos *a pedidos* dos jornais, provocam ainda a opinião dos críticos sobre tais livrecos, desejando, a todo transe, que o amaldiçoem, que processem mesmo, que enfim, provoquem escândalo. O que querem é ver o seu próprio nome em letra de fôrma, seja a que proposito for⁷⁵.

A coluna não está assinada, mas salta de suas linhas a rubrica da Liga Patriótica pela Moralidade. Como exemplo de *livrecos infames* e dos *literatoides*, o articulista toma o romance *A Femea* e o seu autor, o poeta e jornalista Orestes Barbosa. Livros como estes, diz ainda, tripudiam “sobre a moral e os bons costumes”. No mesmo ano de publicação do romance de Orestes Barbosa, no catálogo dos editores Benjamin Costallat & Miccolis, segundo um articulista ligado a setores católicos e, possivelmente, à Liga Pela Moralidade, estavam “os livros mais perniciosos que a literatura de escândalo tem publicado em nossa pátria”. Lamentava, então, que o reclame dos editores estivesse sido publicado na *Revista da Academia de Letras*: “Não fica bem a uma publicação da mais alta corporação literária trazer anúncios de

⁷⁵ COM OU SEM comentários? Os que fazem a campanha pelo “livro nacional”. *A União*. 13 jan. 1924, p. 3.

tal ordem”⁷⁶. Em novembro de 1923, antes mesmo de *A Femea* sair do prelo, Vênancio assinalava que o romance “será uma devassa na vida íntima dos nossos políticos”. E, aos leitores do jornal *Gazeta de Notícias*, julgava o articulista que aquele seria um romance que concorreria “para o aumento da corrupção do nosso país”. Sobre Orestes, uma colunista do jornal *A Imprensa* disse ter ele uma carreira de “rebaixamento moral”, mais preocupada em “lucros materiais” do que em “aproveitar a sua inteligência”. A crítica conservadora, no fim, bradava: “E a polícia?”⁷⁷. Havia mesmo aqueles que, como escritor Elísio de Carvalho, acreditavam que a literatura e a imprensa diária podiam influir negativamente na vida da sociedade, sobretudo na cabeça dos “espíritos fracos”:

O livro e o jornal, narrando com um luxo de pormenores espantoso qualquer fato criminoso e imoral e, às vezes, cercando o seu autor de uma falsa e estúpida auréola de heroísmo, produzem uma impressão desastrosa sobre os espíritos fracos, os cérebros mal conformados, os temperamentos neuróticos⁷⁸.

Contra a sensação das páginas policiais, a força policial. O romance *A Femea*, com as seus *capítulos de verdadeira sensação*, fazia parte de um vasto nicho do comércio livreiro do Rio de Janeiro, já presente, pelo menos, desde os últimos decênios do século anterior, quer em matéria de escândalo ligado à publicidade dos livros (ou, antes, dos folhetins) e, também, em termos do formato/preço das edições populares, quer referente a certa crítica que trata a questão destes livros como questão de polícia (etiquetados na chave conservadora de “livros de leituras inconvenientes”). O desejo de aplicar o castigo de Heróstrato pôs em evidência Orestes Barbosa e seu romance, ainda que a nota punitiva tenha sido redigida com brevidade própria de quem quer dar fim aos livros *perniciosos*, como propõe o articulista de *A União*. A crítica-castigo foi mais uma de suas prometidas sensações.

Para o caso da edição de *A Femea*, sobretudo no que tange à abrangência da Lei de Imprensa, se apenas no papel ou motivo de intensa fiscalização da “liberdade de imprensa”, é patente que no centro da capa de *O Portuguez no Brasil*, publicado por Orestes um ano depois, venha destacado que o livro foi “escrito de acordo com o Decreto n. 4743”, a “Lei da Imprensa”. Na seção “obras do autor” deste livro se encontra a informação de que o romance *A Femea* teve três edições, todas de 1924, tendo sido a terceira “apreendida pela polícia”⁷⁹. Editor experiente

⁷⁶ *Gazeta de Notícias*, 13-08-1924, p. 8.

⁷⁷ VENÂNCIO. Zombando do espiritismo? *O Jornal*. 24 nov. 1923, p. 6.

⁷⁸ CARVALHO, Elísio. *Escritos policiais*. (organização, apresentação e notas de Diego Galeano e Marília Rodrigues de Oliveira); Rio de Janeiro: Contra Capa; Faperj, 2017, p. 118.

⁷⁹ DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir: 2005, p. 637

e conhecedor das letras jurídicas, Jacinto Ribeiro dos Santos estava ciente do Decreto nº 4.743 que regulava a liberdade de imprensa, de 31 de outubro de 1923, e sabia, dada a repercussão da proposta de lei, e das sensações que publicava, que poderia cair em maus lençóis. Devia ser este, então, o “pavor do meu editor” reclamado por Orestes Barbosa, o “repuxo” que ele teria que aguentar quando o livro chegasse às livrarias⁸⁰. Ou tudo não passava de uma estratégia própria dos livros de sensação. Orestes Barbosa já havia se posicionado a favor da “Lei da Imprensa” em julho de 1922: “para o prato que o povo gosta, basta narrar a verdade”. Defende as punições, mas apenas às “chantagens” e às “invencionices”, defendendo a publicação dos escândalos sociais, “sem a menor alteração da verdade”. Para a sensação verdadeira, não haveria, segundo ele, “lei possível”. O único “recurso” para tanto seria que “os nossos grandes homens e as nossas grandes mulheres não” fizessem coisas do tipo⁸¹. Orestes parece desacreditar do poder da censura, e da autoridade do dono dos jornais – mas não é isso. Para ele, a posição a favor da Lei de Imprensa – conservadora, no fim – parece ser um ato de coragem impressa.

O jornalista Barbosa de Lima Sobrinho, no livro *O Problema da Imprensa*, publicado em 1923, advertia, contudo, que o referido projeto de lei, cujo projeto inicial era do senador paulista Adolfo Gordo, “porta-voz e testa-de-ferro do presidente Epitácio Pessoa”, “reunia medidas opressoras” e podia servir àqueles que intentavam “asfixiar” a “voz do jornalismo, a que devemos todos os movimentos populares de nossa existência política”⁸². O senador Adolfo Gordo emprestava nome à Lei de Expulsão de Estrangeiros, de 1907, que voltou a ser reeditada nos anos de 1913 e 1921. No governo de Epitácio Pessoa, como no de seu sucessor, Artur Bernardes, as referidas leis, como também de nº 4.269, de 1921, “sancionada para reprimir o jornalismo de orientação libertária e o anarcossindicalismo”, buscavam atingir em cheio a imprensa dos trabalhadores, perseguindo, prendendo e deportando opositores políticos e empastelando seus jornais, como assinalado pela historiadora Adelaide Gonçalves⁸³. O escritor Alvaro Moreyra, em crônica coligida no livro *A cidade mulher*, escreveu “a propósito da lei de imprensa”, ciente do que a censura, muitas vezes revestida com o manto da “liberdade”, é capaz:

Considerando que só publicavam notícias mentirosas e que eram todos muito mal escritos, um rei de Portugal mandou cessar a publicação dos jornais editados em Lisboa, no seu tempo. Não me lembro agora o nome desse

⁸⁰ BARBOSA, Orestes. A Femea e o editor Jacintho. *O Jornal*, 28 nov. 1923, p. 6

⁸¹ BARBOSA, Orestes. Venha a lei Gordo!. *A.B.C.*, 29 jul. 1922, p. 13

⁸² SOBRINHO, Barbosa de Lima. *O Problema da Imprensa*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 139.

⁸³ GONÇALVES, Adelaide. *A imprensa dos trabalhadores no Ceará, de 1862 aos anos 1920*. Tese (Doutorado em História) – UFSC, Florianópolis, 2001, p. 407.

soberano de bom-senso e de bom-gosto. Mas, tenho pensado nele, seguidamente, desde que o senhor senador Adolfo Gordo apresentou à Casa mais grave do Congresso a chamada lei de imprensa. O projeto do carrancudo representante de São Paulo, talvez pela pressa com que foi organizado, fazia, mais ou menos, o que fez o decreto do monarca lusitano. Apenas, as épocas se tornaram um pouco diferentes e, se aparecem, em algumas folhas, terríveis inverdades e um estilo pior, a maioria vale a pena de ser lida, mesmo em estado de sítio... E o senhor Gordo não é teimoso. Dias depois da tentativa apavorante, subiu à tribuna e, entre as paredes ilustres e pacientes, explicou que estava de acordo com Napoleão: a liberdade de imprensa é uma necessidade. Ora, ele deseja que essa necessidade não seja anônima. Os comentários, os artigos, as notícias, as transcrições, tudo tem que ser assinado⁸⁴.

Quanto à proibição do anonimato nos artigos publicados na imprensa, se a “firma do autor constituía uma dupla garantia, para o público como para o próprio autor”, Barbosa de Lima Sobrinho contraditava que, “em regra há, no que se publica no jornal, participação maior do orientador da folha do que do autor do artigo”⁸⁵. As discussões em torno da Lei de Imprensa no Senado e na Comissão de Justiça da Câmara dos Deputados repercutiram nos principais periódicos do Rio de Janeiro. A capa da revista *Careta*, estampa, em 6 de outubro de 1923, uma ilustração de Alfredo Storni: no cadafalso, prestes a ser executada, a Liberdade de Imprensa, uma jovem indefesa, curva-se, com pescoço descoberto, diante do machado de seu executor, o Senado, um robusto e roliço carrasco, de vestes vermelhas e máscara preta, numa caracterização mista de bobo da corte. Na lâmina a seguinte inscrição: Lei Gordo. No pé da ilustração, com elegante ironia, a desculpa: “O carrasco não teve culpa. Agiu por instinto de conservação”⁸⁶. No final do mês, outra ilustração, também de Storni, estampa a mesma revista. Desta vez, a Imprensa, uma jovem austera, de vestido cinza e chapéu branco, segura um jornal debaixo do braço. Com ar de aborrecida, a Imprensa é acompanhada por um senhor robusto, vestido de *paletó*, até a porta de uma sala de recuperação. Na porta, entreaberta, lê-se a inscrição “Lei de Imprensa”. Junto à porta, um homem de túnica monacal recebe a contrariada jovem: “Coitadinha! Vai ser internada para aprender a ser hipócrita e dizer sempre o contrário do que sente”⁸⁷.

⁸⁴ MOREYRA, Alvaro. *A cidade mulher*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1991, p. 42.

⁸⁵ SOBRINHO, Barbosa de Lima. *O Problema da Imprensa*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 141.

⁸⁶ *Careta* (capa), 06 out. 1923.

⁸⁷ *Careta*, 27 out. 1923, p. 18.

4. CONCERTO MODERNO

Cidade boemia, que em noites enluaradas
Ponteia o violão e soluça modinhas...
Que languidez, que dorlência nas toadas
Dessas vozes que das do sabiá são irmãzinhas!¹

A cidade do Rio de Janeiro
Leôncio Correia

O demolidor leva a oito ruas inteiras para que a oito se edifiquem habitações novas em novos alinhamentos. Rolos de poeira envolvem quarteirões sombrios da velha Cidade; e, quando se dissipam essas nuvens tormentosas, aparecem os lineamentos da moderna arquitetura abrindo alas à vida perpétua do Universo².

Rio de Janeiro
Ferreira da Rosa

O último trovador morreu em 1914.
Tinha um nome de que ninguém se lembra mais³.

O Sobrevivente
Carlos Drummond de Andrade

4.1 Catulo, o último trovador

“Numa esquina de rua”, Orestes Barbosa encontra, ao acaso, Catulo da Paixão Cearense. Entre a Avenida Rio Branco e a Livraria Castilho, sediada à Rua São José, o poeta e o jornalista, num papo de calçada, recordam o passado: “Bom tempo aquele!” O encontro foi registrado por Orestes na crônica “Saudades, muitas saudades...”, publicada em março de 1923 no jornal *A Notícia*. Aparentemente despropositado, o episódio guarda certa importância e insistência, emergindo como tópica: meses depois de publicada na imprensa, a crônica reaparece, com alguma modificação, entre os textos reunidos no livro *Bambambã!*, desta vez encimado pelo título “Com Catulo”⁴. Na palestra de rua, sob o véu da saudade, os dois bambas falaram das

¹ CORREIA, Leoncio. A cidade do Rio de Janeiro. *Correio da Manhã*, 16 abr. 1933, p. 1

² ROSA, Ferreira da. *Rio de Janeiro*: notícia histórica e descritiva da capital do Brasil. Rio de Janeiro: Ed. do Anuário do Brasil, 1924, 259.

³ ANDRADE, Carlos Drummond de. O sobrevivente. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 56.

⁴ Carlos Didier, no vasto anexo em que organiza e reúne as publicações de Orestes recolhidas em minuciosa pesquisa que realizou na seção de periódicos do acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, dá a indicação da publicação da crônica “Saudades, muitas saudades...”, referindo-se à modificação do título posterior, “Com Catulo”, como consta no volume *Bambambã!*. DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir: 2005, p. 615.

antigas serestas – “flauta, violão e cavaquinho” – e dos cantadores “que andavam emocionando pelas noites de luar”. À época do encontro, Catulo devia ter quase 60 anos, Orestes contava com metade disso. Apesar da diferença de idade, os dias que eles recordavam eram comuns aos dois: a época em que a lua “tinha prestígio, porque ainda não havia sido assinado o contrato da Light”. Como era dias comuns a um compositor como João da Baiana, poucos anos mais velho que Orestes, como registrado em depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Sobre a “extinção das serenatas de rua”, respondeu aos entrevistadores: “a turma foi desaparecendo, porque o bonito era a noite de luar, com o lampião de gás. Depois que veio a Light, nós fomos deixando de fazer serenata”⁵.

“No Rio da assomada do século não se compreende lua no céu sem serenata, sem violão e sem cantigas”⁶, escreve Luiz Edmundo em *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Acontece que a cidade, no início dos anos de 1920, havia mudado. No segundo volume de suas memórias, Agripino Grieco conta da emoção que sentiu quando, em 1906, fixou residência na então capital da República: “Era o Rio do João do Rio e, sob certos aspectos, era ainda o Rio de Manuel Antônio de Almeida”. Nesta cidade que, até então, pouco conhecia, mais pelas páginas dos livros, o recém-chegado jovem procurava ver “não os trechos reformados pelo prefeito Passos, mas os trechos onde perdurassem”, antes da ação das picaretas, “os casarões coloniais ou imperiais”. Pelo retrovisor, Agripino Grieco, à maneira de Orestes Barbosa, situa a figura de Catulo da Paixão Cearense no momento em que o Rio de Janeiro passa por uma transformação feroz, quando a “velha cidade” era execrada pelos reformadores, a quem chama de *inimigos do pitoresco*. Sobre o poeta, a avaliação do crítico pontua uma mudança que se dá processualmente, coisa que Orestes, a seu modo, já havia anotado em crônicas dos anos de 1920. Diz Agripino: “como a polícia desandasse a perseguir os cantores de serenatas”, [Catulo] ia passando das serenatas aos livros, viajando no amor em navio negreiro e explorando um sertão utópico que os sertanejos de verdade não reconhecem”⁷. A cidade estava – ou pelo menos pretendia-se – cada vez mais moderna e civilizada. A luz elétrica, com a chegada da companhia Rio de Janeiro “Tramway, Light and Power Company”, simboliza esta mudança. No encontro entre o jornalista e o poeta, há, porém, com relação ao passado e à promessa do futuro, naquilo que se pode associar entre a trajetória individual e a mutação da cidade, algumas diferenças que a questão

⁵ Na ocasião, em 24 de agosto de 1966, os entrevistadores foram Hermínio Bello de Carvalho, Aloísio Alencar Pinto e Ricardo Cravo Albin, FERNANDES, Antônio Barroso (Org.). *As vozes desassombradas do museus*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura/Museu da Imagem e do Som, 1970, p. 64.

⁶ EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, 2003, p. 165.

⁷ GRIECO, Agripino. *Memórias: Rio de Janeiro - I*. Rio de Janeiro: Conquista, 1972, p. 91.

geracional não explica, necessariamente, mas acentua. A memória dos dias de serenata, na conversa entre Orestes e Catulo, destaca famosas modinhas e seresteiros, registrando o vulto dos cancionistas Anacleto de Medeiros, Mário Cavaquinho, Cadete e Mário Pinheiro, figuras que fizeram a glória das noites de serenata. Recordam o sucesso da marcha “A conquista do ar”, de Eduardo das Neves, “que morreu cantando num *chopp* daqui”, e os versos que Catulo escreveu para o *scottish* “O meu ideal”, de Irineu de Almeida. Em registro posterior, as serenatas marcam o tempo de infância, quando Orestes tinha oito anos e, à sombra das jaqueiras, desfrutava da companhia de Alberto Simoens da Silva, o Bororó, e de Henrique e Clodoaldo – , respectivamente tio e pai de Vinícius de Moraes –, figuras que o lembravam da Gávea de antigamente. Mas naquela época, seus dedos ainda não davam para o violão. Estes dias de serenata ao luar findaram, assim (a)credita o cronista, devido às “demolições da Avenida”, no governo de Rodrigues Alves, e à prefeitura de Francisco Pereira Passos, que “inaugurou a higiene com Osvaldo Cruz”. Na cruzada civilizatória, seriam eles os responsáveis pelo fim das serenatas, perseguindo os violeiros e “namorados” que se abarracavam debaixo das janelas: “Dr. prefeito não qué/Coio na esquina em pé”, canta os versos de uma modinha referida por Orestes. No entanto, a despeito da “fama” de Pereira Passos, a quem a “garotada do tempo” atribuiu “todas as ordens” da administração pública, Orestes, na verdade, responsabiliza diretamente o “chefe de polícia, Cardoso de Castro”, um dos fundadores da Guarda Civil do Distrito Federal⁸.

Quando Orestes Barbosa “decreta” a morte da serenata, a modinha, já na boca do povo e difusamente impressa, compreendia as antigas valsas, adaptadas ao compasso ternário seresteiro, como registrado por Mário de Andrade no ensaio *Modinhas Imperiais*: “a maioria das nossas Modinhas populares atuais, e não as melhores, valsistamente repisam a ternaridade”⁹. Os seresteiros, nas serenatas, tocavam choro, com suas canções sentimentais (ou de chorar), valsas, polcas, mazurcas, gavotas, schottisches, tangos e lundus, ritmos acompanhados por instrumentos como o oficleide, o trombone, pistão e o bombardão. Eram músicos que tocavam nas “festas em casa”, em pagodes, em “reuniões de amigos”, batizados,

⁸ BARBOSA, Orestes. *Bambambã!* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, [1923] 1993, p. 79-82

⁹ Neste ensaio, Mário de Andrade fala em “qualificativo acarinhante”, a respeito da transformação da moda em modinha. Persequindo a origem, diz mais: “Chamaram-lhes Modinhas por serem delicadas. Ou por terem se tomado eruditamente mais curtas, sem aquela complacência com o tempo que o povo tem nas suas manifestações artísticas”. Para Mário de Andrade, com a modinha, originalmente um gênero de salão, de “proveniência erudita europeia”, havia se dado “o caso absolutamente raríssimo” de desnivelamento, descendo às ruas e passando a “influir” no “espírito popular”. ANDRADE, Mário. *Modinhas Imperiais*. São Paulo: Casa Chiarato, 1930, p. 9

aniversários, casamentos e bailes¹⁰, “acostumados a receber os músicos a café e a cachaça”, como registrado nas reminiscências de um antigo chorão. Exemplo dessa variedade que a serenata ajunta é que, ao referir-se às modinhas do Rio Antigo, Orestes Barbosa, na sua história do samba, destaca o “sumário” do livro *Trovador da malandragem*, de Eduardo das Neves, publicado no início do século pela Livraria Quaresma: “Novas coleções de modinhas brasileiras, lundus, recitativos, monólogos, cançonetas, tremeliques e choros da Cidade Nova”¹¹.

Afora a imprecisão da data em que ocorreu o encontro (ou encontros) entre Orestes e Catulo, o motivo que enseja as recordações na crônica acionadas sobrepuja os limites do fortuito. Quando recolhido no livro *Bambambã!*, o autor confere nobilitação ao episódio e às personagens, registrando, para além das folhas diárias, o encontro de dois bambas, afinal, se Catulo possuía seu lugar na glória das modinhas, o autor daquelas páginas, quem diz é Nelson Costa, era “o cronista impecável desta maravilhosa metrópole”. O episódio do encontro, firmado em livro, conforma uma tópica que, na crônica de Orestes, de certa maneira, encontra no passado o sentido do tempo em que se vive, avaliando as promessas do progresso e o destino da cidade a partir de aspectos eminentemente populares e musicais, expressos ali desde as serenatas e no repertório das modinhas, das figuras dos modinheiros. São memórias musicais que, vez ou outra, retornam a seus escritos, num vai e vem, sem jamais desaparecer. Numa noite friorenta, em crônica escrita no cárcere e constante no mesmo livro, o tema surge de um “devaneio”, quando, para Orestes, as ventanias que “boliam levemente as palmas” dos coqueiros, e as duchas que “lavavam os sentenciados”, o fizeram lembrar das suas noites ao sereno, “meu violão” e as “minhas serestas suburbanas”¹².

No início do século, quando da abertura da Avenida Central e da modernização da zona portuária, do alargamento das Ruas da Carioca e Uruguaiana, do saneamento do canal do Mangue, todas as obras que compreendem a chamada era das demolições podem ser sintetizadas, “de acordo com a Higiene e com a Civilização”, pela “notícia histórica e

¹⁰ PINTO, Alexandre Gonçalves (Animal). *O choro*. Ed. fac-similar. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009; FERNANDES, Antônio Barroso (Org.). *As vozes desassombradas do museu*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura/Museu da Imagem e do Som, 1970, p. 32

¹¹ A nomenclatura musical, “naquela época”, era cambiante, como lembra Pixinguinha, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Sua composição “Carinhoso” foi primeiro classificada por ele como “polca lenta ou vagarosa”, depois chorinho e até, com “fins comerciais”, como samba estilizado. FERNANDES, Antônio Barroso (Org.). *As vozes desassombradas do museu*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura/Museu da Imagem e do Som, 1970, p. 37.

¹² BARBOSA, Orestes. *Bambambã!* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, [1922] 1993, p. 68.

descritiva” de Ferreira da Rosa, no livro *Rio de Janeiro*, edição oficial da Prefeitura. No registro laudatório do catedrático do Colégio Militar do Rio de Janeiro e professor da Escola Normal, a antiga cidade de aspecto colonial, “estacionária” e “sem atrativos”, de “má fama no ponto de vista sanitário”, passaria a ser conhecida, dos anos de 1902 a 1906, pelo “embelezamento” e pelo “asseio”, pela iluminação elétrica¹³. Os registros oficiais deste “benemérito quadriênio” são replicados exaustivamente nas décadas seguintes, aparecendo, tal e qual, na *História da cidade do Rio de Janeiro*, dos anos de 1930, volume escrito pelo professor e cronista Nelson Costa para uso nas Escolas Municipais, um velho conhecido de Orestes Barbosa. Com o novo *boulevard* e com a erradicação da febre amarela, o Rio de Janeiro passava a ostentar um “conceito universal”, equiparando-se às “grandes cidades do mundo”. Os referidos escritores nada dizem dos transtornos por que passaram a população empobrecida e aqueles que habitavam os mais de 600 prédios arrasados em favor da modernização da cidade¹⁴, nem para onde foram os velhos moradores então expulsos da “nova cidade”.

A história oficial, ao ostentar tão somente o cartaz da cidade moderna, contrária à cidade colonial, varre para debaixo do tapete o constrangimento da população empobrecida, daqueles que mais sofreram com as demolições, perdendo suas casas, o teto em hospedarias e cortiços. À época do bota-abaixo, Manoel de Sousa Pinto descreveu, em *Terra moça: impressões brasileiras*, o Rio de Janeiro como “uma cidade que, como uma casa apenas começada, ainda não está pronta”¹⁵. Contrariado, ele reclamava que, nesta cidade-esqueleto, repleta de obras e buracos, era quase impossível deixar “à solta a fantasia”— coisa difícil para um *flâneur*. Não é diferente, em retrospecto, a apreciação atenta de um cronista do povo sobre o aspecto dramático das demolições: “até se previa que fossemos ficar, por muitos anos, com uma cidade em ruínas”¹⁶. As apreciações acerca das mudanças sofridas pela cidade e seus moradores, com a pretensa civilização dos costumes, podem ser encaradas nos versos populares, e na crônica policial, observando, nesses registros, a presença de boêmios e seresteiros.

No entresséculos, os versos das modinhas, muitas vezes líricos e galanteadores, nem sempre falavam de amor, mas repercutiam também os problemas urbanos, comentavam os fatos e acontecimentos políticos ou homenageavam figuras da sociedade. Exemplo disso são as letras de “A Guerra de Canudos” ou de “A conquista do ar”, esta em homenagem a Santos Dumont,

¹³ ROSA, Ferreira da. *Rio de Janeiro: noticia historica e descritiva da capital do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. do Anuário do Brasil, 1924, p. 29.

¹⁴ COSTA, Nelson. *História da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Livraria Jacinto, 1933, p. 158.

¹⁵ PINTO, Manuel Sousa. *Terra moça: impressões brasileiras*. Porto: Livraria Chardron, 1910, p. 75.

¹⁶ GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 190.

como aquela que parabeniza a eleição de Campos Sales à presidência ou, como na composição “5 de Novembro”, lamentam o assassinato do Marechal Bittencourt. Como descreveu o memorialista Adolfo Morales de Los Rios, aqui citado a partir do estudo de José Ramos Tinhorão: “as modinhas sempre correspondiam a um drama ocorrido na cidade, a um caso escandaloso ou acontecimento público”¹⁷. No repertório da modinha, segundo João do Rio, “há desde a história do Panamá à questão dos cultos, desde a renúncia de Perier até a condenação de Sarah Bernhardt”¹⁸. Houve mesmo quem avaliasse, depois, que “a modinha estudava e resolvia todos os problemas sociais”, como também “comentava os crimes sensacionais e exaltava os grandes feitos da nacionalidade”¹⁹. Por seu aspecto informativo, João do Rio distingue a modinha das notícias veiculadas na imprensa diária. Para o dândi carioca, diferentes das folhas diárias, regidas pelo aplauso e pela sensação, a modinha, nos seus comentários e críticas, agia com mais “dignidade”, pois seu ímpeto era “espontâneo e sem lucro”. As canções de amores líricos e aplausos fáceis, espécie de jornal cantado da “musa das ruas” (ou “voz da cidade”), encarnavam, desse modo, “a volubilidade, a despreocupação, a ironia do malandro nacional”, caráter este que melhor “exterioriza-se nas canções resultantes de grandes agitações como as causadas pela lei do selo, a reforma da higiene, a vacina obrigatória”²⁰. Impressas ou cantadas, as notícias e mensagens transmitidas pela letra das modinhas, passadas de mão em mão ou de boca em boca, não são avessas às folhas diárias, dizendo, à sua maneira, dos fatos históricos, das coisas e dos sentimentos populares. Exemplo disto é que o historiador Eduardo Silva, ao pesquisar a coluna “Queixas do povo”, publicada no *Jornal do Brasil* no início do século, reproduz, no seu estudo, a partitura de uma valsa homônima, escrita pelo compositor Aurélio Cavalcante – homenagem à referida coluna. Compositor este que, para um destacado cronista da cidade, “enlevava a alma das mocinhas casadoiras do Catumbi”, mas para “o Delegado Reis, não passava de um ‘mulato pernóstico’ que tocava ‘com estrondo, fazendo uma barulheira infernal’”²¹.

Os cronistas e modinheiros, com seus comentários rápidos e atentos ao cotidiano e aos vultos políticos, são testemunhas das demolições e da vida dos pobres-diabos. Versos atribuídos ao tatuador Madruga, que João do Rio reproduz em seu famoso livro, e que Luiz Edmundo, depois, recupera em suas memórias, são bastante significativos a respeito da descrição deste

¹⁷ TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 50.

¹⁸ RIO, João do. *A Alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995, p. 174.

¹⁹ A DECADENCIA da modinha. *D. Quixote*, 21 mai. 1924, p. 21.

²⁰ RIO, João do. *A Alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995, p. 182.

²¹ SILVA, Eduardo. *As queixas do povo*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1988, p. 51.

processo acontecido no começo do século. Morador da Ladeira do Castelo e “figura mais que conhecida na cidade”, Madruga “dedilha o violão” e cria “canções que o povo, depois, gostosamente, decora e canta”²²:

Venha quanto antes D. Elisa
Enquanto Passos não atíça
Fogo na cidade²³.

Na boca do trovador, o prefeito da cidade, de reformador, encarnava a versão de um Nero tropical. Não à toa, pelo menos em duas oportunidades, Pedro Nava, em suas memórias, duvida da “reputação” dos prefeitos-engenheiros e diz ter sido Passos mais um “derrubador que um reformador”²⁴, o enfileirando na dianteira de seus sucessores, Antonio Prado Junior, que terminou o desmonte do Morro do Castelo, e Henrique Dodsworth, interventor do Distrito Federal responsável, nos anos de 1940, pela *grande operação* de abertura da Avenida Presidente Vargas. A memória de Lourenço, contudo, diferente das efigies dos prefeitos ou das volumosas reminiscências do médico-escritor, sobrevive apenas no registro de seus versos de aviso, ecoando nas linhas de alguns cronistas de seu tempo. Como o violeiro Madruga, no entanto, havia numerosos outros tocadores, perseguidos e espoliados, como registrado nas páginas policiais – registros de jornais esses, diga-se, não tão dignos como as páginas inteiras reservadas à bajulação dos arquitetos da cidade moderna. O crítico e romancista Luís Martins, estudioso da obra de João do Rio, e da geração que compartilhou a boêmia na Lapa com Jayme Ovalle e Raimundo Magalhães Junior, registra versos semelhantes, também recortados de *Alma encantadora das ruas*:

Eu vivo como sapo na lagoa
Cantando triste, escondido pelas matas.
Para ver se endireito a minha vida
Vou deixar das malditas serenatas
O meu nome na *Gazeta de Notícias*
Ainda hoje vi, bem declarado:

²² Luiz Edmundo atribui esses versos a Florêncio de Palma, que diz ser discípulo de Madruga. EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. (volume 1) Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938, p. 213-4; RIO, João do. *A Alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995, p 31.

²³ Assim nos chega por João do Rio: Venha quanto antes D. Elisa/Enquanto o Chico Passos não atíça/Fogo na cidade...” João do Rio escreve “Chico Passos”, já Luiz Edmundo suprime o “Chico” do verso, embora seja nítida que, nesta páginas em que fala de Madruga, suas memórias se fundem ou confundem com a leitura de *A alma encantadora das ruas*. EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. (volume 1) Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938, p. 225.

²⁴ NAVA, Pedro. Galo-das-trevas. As doze velas imperfeitas (memória/5). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1981, p. 24; NAVA, Pedro. *Balão cativo*. (memória/2) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 329.

Ontem à noite foi preso um vagabundo²⁵.

As páginas da imprensa carioca, à época, reforçam os versos de Lourenço, dizendo de sua realidade imediata: o modo como eram tratadas as serenatas de rua, os violeiros. No artigo “Contra os toques de violão e o cantar de modinha”, um jornalista do diário *Cidade do Rio*, em dezembro de 1900, repercutindo uma reclamação dos “moradores da vizinhança da estação de S. Francisco Xavier”, exigia, para o “bem do sossego público”, que a polícia desse fim “às impertinentes cantorias”²⁶. Em setembro de 1901, um articulista do *Jornal do Commercio*, em campanha contra o violão, destilava sua cólera: “Não é da faca, ou do cacete, ou da navalha que se tratava; é do violão. É ele, atualmente, o mais feroz e o mais perigoso inimigo da ordem”. Num cenário digno de folhetim, dizia ele, ainda, que o som do violão dava “a nota do crime”, pois abafava “o gemido das vítimas”, ressoando a “orquestra de uma ópera sangrenta”²⁷. Nas páginas policiais do primeiro decênio do século é possível acompanhar a perseguição às serenatas – aos *coiós* que, “amolecendo os corações por modinhas”, intentavam contra a ordem e a moral²⁸. Na Rua Barão de Iguatemy, às 11 horas da noite, uma segunda feira, dia 26 de agosto de 1901, a patrulha de polícia interrompeu “o som choroso do violão” e encaminhou Augusto de Carvalho e Camilo José de Carvalho à 9ª delegacia, dizendo não ser possível que a população dormisse “com um barulho daquele”²⁹. Em 1902, num dos domingos do mês de maio, “dez amigos resolveram fazer uma serenata e, calma e tranquilamente, caminhavam pela rua Real Grandeza, ao som de violões, quando apareceu um inspetor da circunscrição que os intimou a comparecer [à] 4ª delegacia”³⁰. Dois meses depois, no bairro da Piedade, na madrugada de 31 de julho, o soldado Antonio Pacheco, um dos “vários rapazes, em serenata, [que] passeavam pelos subúrbios, quebrando a monotonia daqueles arrabaldes”, feriu gravemente “o pedreiro, de cor preta”, João Theodoro. Antonio acabou recolhido à delegacia da 1ª suburbana³¹. Em outro caso, Angelo de Andrade Figueira, Manoel Antonio de Freitas e João Augusto de Carvalho queixaram-se, na redação do *Correio da Manhã*, “da prisão ilegal

²⁵ MARTINS, Ana Luiza (org.). *Luís Martins*. São Paulo: Global, 2017, p. 164; RIO, João do. *A Alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995, p. 186.

²⁶ *Cidade do Rio*, 08 dez. 1900, p. 2.

²⁷ C. A. Dia a Dia: Instrumento de crimes. *Jornal do Commercio*, 17 set. 1901, p. 2; Nicolau Sevcenko, no seu estudo sobre a literatura na Primeira República, refere-se a esta campanha de “perseguição policial contra o seresteiro e o violão em geral”; SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983, p.32.

²⁸ C. A. Dia a Dia: Instrumento de crimes. *Jornal do Commercio*, 17 set. 1901, p. 2.

²⁹ POVO da Lyra. *Correio da manhã*. 26 ago. 1901, p. 2.

³⁰ RECLAMAÇÕES. *Correio da manhã*. 17 mai. 1902.

³¹ CIUME e Sangue na Piedade. 31 jul. 1902, p. 2.

de que foram vítimas” no dia 15 de novembro de 1902. “Aquelles moços vinham pela praia de Botafogo, cantando uma modinha”, relata o articulista, “quando foram convidados, por um praça, a irem à presença de um inspector de serviço da 6ª delegacia”³². Em “As nossas festas populares”, o advogado e jornalista Rocha Pombo lamenta, no começo de 1904, o esquecimento das “canções locais” e das “festas ruidosas de bairro”, “aqui, onde a polícia já teve de impedir, solicita pela ordem e pelo silêncio das dez horas, até a expansão das serenatas – eco esmorecido das memoráveis noitadas de outrora”³³. A coluna “Na polícia e nas ruas”, poucos dias depois, reporta que Alberto Teixeira da Rocha, que “acompanhava o verso da popular modinha com mavioso violão”, fora surrado na Rua Marechal Floriano por quatro “marinheiros nacionais”³⁴. Em maio, “um grupo de indivíduos que empregavam o seu tempo em perturbadora serenata” reagiu “a pau e cabeçadas” à investida da polícia da 13ª circunscrição urbana, que recolheu apenas Adriano da Silva ao xadrez, uma vez que seus companheiros saíram em fuga³⁵. Numa noite de julho de 1908, “ao som plangente de um afinado *pinho*” e de “deliciosas modinhas”, um grupo de seis rapazes “amantes das serenatas” causou indignação aos “sonolentos moradores” da Piedade e foram intimados a “fazer uma serenata no xadrez do 20º distrito”, conforme registro debochado de um articulista do jornal *A Imprensa*³⁶.

Ao observar a decadência dos *chopps* no fim deste primeiro decênio, João do Rio pergunta ao leitor: “Onde se perde a esta hora o turbilhão dos cançonetistas e dos modinheiros?”. Alguns anos antes, no limiar do século, quando os *chopps* se alastravam “da rua do Riachuelo a Cidade Nova”, a pergunta era outra: “Onde não havia um *chopp*?”. Nestas casas, antes do declínio, os modinheiros eram os “chamarizes inéditos” para que os clientes enchessem “o ventre de cerveja”, engolindo “o prazer popular que lhe[s] falava à alma”. Esses cantores e músicos, ali conseguiram, por certo tempo, abrigo e alguma paga. No centro da cidade, pelos bares cantantes que se estendiam pela Rua da Carioca e do Lavradio, “os modinheiros célebres iam ouvir os outros contratados, e nas velhas casas da rua da Assembleia, a hora da meia noite, muita vez o príncipe da nênia chorosa, o Catulo da Paixão Cearense”, aparecia e cantava suas canções. Mas, distingue o cronista, antes da proliferação de casas de chope e bares em que músicos como

³² *Correio da Manhã*. 20 nov. 1902, p. 2.

³³ POMBO, Rocha. As nossas festas populares. *Correio da Manhã*. 11 jan. 1904, p. 1.

³⁴ NA POLICIA e nas ruas. *Correio da Manhã*. 31 jan. 1904, p. 2.

³⁵ NA POLICIA e nas ruas. *Correio da Manhã*. 31 jan. 1904, p. 2.

³⁶ *A Imprensa*. 5 jun. 1908, p. 2.

Catulo se apresentavam, “para ouvir uma modinha tinha a gente de arriscar a pele em baiúcas equívocas e acompanhar serestas ainda mais equívocas”³⁷.

No começo do século, a cidade tinha em um de seus notívagos habitantes um observador dos mais atentos: Francisco Guimarães. Na série de crônicas “Ecos noturnos”, publicadas entre os meses de março e maio de 1904, no jornal *A Tribuna*, ele assume de vez a alcunha de Vagalume, com que assinava suas reportagens. Jornalista negro e suburbano, nas suas andanças, muitas vezes percorrendo as distâncias de bonde, Vagalume conversa com boêmios de todas as “classes” e “considerações”, e escreve aos leitores em gíria. Em linguagem despreziosa e sem rebuscamentos, Vagalume escreve sobre candomblés e botequins, não se eximindo, ao mesmo tempo em que observa a “pagoderia noturna” e as pequenas contravenções, de registrar suas posições políticas, denunciando o estado degradante da vida dos trabalhadores e as agruras do povo, ou de comentar a atuação de Pereira Passos e da “brigada do Oswaldo”. Nas suas crônicas sobre as hospedarias imediatas ao Largo da Carioca, partindo em direção ao Largo da Misericórdia e ao Beco dos Ferreiros, Vagalume denunciou a penúria e a miséria das casas e edificações daquela região.

As reportagens de Vagalume encenam as contradições típicas de sua época, o deslumbre pátria-progresso e o precário exercício da cidadania, a “reconstrução moral” e a queixa aos “servidores” do povo, personificados por ele no prefeito e no chefe de polícia³⁸. É assim, lá é cá, na posição de um republicanismo aparentemente ingênuo, que Vagalume aventa a direção da salvaguarda dos despossuídos, reclamando ao poder público a “criação de um albergue noturno” para aqueles que dormitam na rua ou gastam a grande parte de seus ordenados em hospedarias vagabundas. De suas reportagens noturnas, não é difícil afirmar que as centenas de homens que dormitavam nestas hospedarias ou moravam na Saúde e Morro da Providência, em direção aos subúrbios de São Cristóvão ou do Rio Comprido, indo além, engrossavam as fileiras do trabalho braçal nas imediações do Centro e da zona portuária, seja nos serviços executados de porta em porta, no comércio de rua, no carregamento de armazéns, nas obras públicas ou na estiva. Eram os “pobres operários” que João do Rio acompanhou Morro de Santo Antônio acima³⁹. Os mesmos braços que Vagalume encontra, à noite, a tocar violão – lundus, maxixes, polcas militares, valsas, cançonetas – nas ruas e bondes, em bares, pagodes e forrobodós.

³⁷ RIO, João do. *Cinematographo: chronicas cariocas*. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão, 1909, pp. 129-136.

³⁸ GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Ecos noturnos* (organização de apresentação de Leonardo Affonso de M. Pereira e Mariana Costa). Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2018, p. 93.

³⁹ MENEZES, Lená Medeiros de. *Os indesejáveis: desclassificados da modernidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996, p. 50.

No primeiro decênio do século, se a serenata foi escorraçada das esquinas, foi porque o progresso avançou, demolindo não apenas a cidade velha, mas, com ela, a cultura da serenata, uma vez que as ruas foram alarguecidas e a eletricidade dissipou a penumbra da antiga iluminação a gás, propiciando mais a vigilância que as tocatas de violão. Quando do encontro com Catulo Cearense, embora Orestes Barbosa destaque a razão do desaparecimento das serenatas na atividade policial de Cardoso de Castro, a perseguição ao violão e aos festejos populares precede, nestes anos, à criação da Guarda Civil. Nos anos que se seguem, porém, a polícia, na sua patrulha de saneamento dos hábitos e costumes da cidade, está em íntima articulação com o corpo da administração pública e suas mais variadas instâncias. Por trás do que o cronista apresenta por brutal e incivilizado, como braço armado e punitivo, estão, também, os intelectuais do aparato burocrático e da polícia, médicos legistas, engenheiros, políticos e toda uma legião de funcionários públicos que, sob a prédica do progresso, atualizam e apuram os meios de controle e repressão na busca de antecipar-se aos crimes pela identificação e classificação da fisionomia e do vocabulário característico das “classes perigosas”, com as novas técnicas do registro datiloscópico e fotográfico e a dicionarização das gírias. Nos anos de 1910, Elísio de Carvalho, então diretor do Gabinete de Identificação e Estatística e da Escola de Polícia, é um dos intelectuais responsáveis pelo aprimoramento das técnicas de suspeição e perseguição policial, tendo publicado, para uso da corporação, o “boletim policial” *Gírias dos gatunos cariocas* e o ensaio *A polícia carioca e a criminalidade contemporânea*⁴⁰. Ao confrontar as páginas policiais da imprensa periódica com as fichas de identificação policial da Casa de Detenção do Distrito Federal, hoje sob a guarda do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, a perseguição à serenata e as prisões enquadram-se, em maioria, nos dois capítulos do Código Penal de 1890 destinados à repressão de mendigos, ébrios, capoeiras e vadios. Nas fichas policiais, há o espaço destinado à descrição dos *signais característicos* (cor, rosto, cabelo, olhos, nariz, boca, barba, altura) e dos *signais particulares* (tatuagem, cicatriz, deficiência) dos “criminosos”, além de pequeno espaço reservado ao motivo da prisão. Neste espaço – *foi preso por* – apenas o fundamento discriminatório e, por vezes apenas a letra da lei, o que denota a falta de acuidade que resvala na suspeição persecutória contra as classes populares: “em flagrante por crime ao artº 399 do C. Penal”; “promover desordem”; “embriaguez”; “vagabundo e desordeiro”; “vagabundo conhecido”; “ser ébrio habitual”; “ser ébrio e vagabundo”; “vagabundo, ébrio e desordeiro”; “turbulento”.

⁴⁰ Ver: CARVALHO, Elísio de. *A Polícia Carioca e a criminalidade contemporânea*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1910; CARVALHO, Elísio de. *Gíria dos gatunos cariocas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1913.

Nos anos de 1920, se não havia mais a serenata das esquinas, a música, como descrito por Orestes Barbosa, havia tomado “conta de toda a cidade”. No rastro de João do Rio, o cronista parece descrever uma cidade “essencialmente musical” – pelo menos este é um “aspecto”, como encimado em texto publicado no diário *A Folha* e desenvolvido depois no livro *Samba*, de “como o carioca suaviza suas mágoas”. No crônica “O Violão”, que integra o volume *Bambambã!*, Orestes Barbosa conta o percurso ascendente do “difícilimo e belo” instrumento até chegar aos salões elegantes, empunhado por homens vestidos de *frack*: “Vimo-lo subir, das mãos do capadócio de calça bombacha, cabeleira e salto alto, ao palácio da presidência, harpejado pelo senhor Epitácio Pessoa”. O violão bem-vestido, que adentra o espaço da elite, segundo o cronista, tem sua personificação em Catulo da Paixão Cearense, que, “com toda sua mudança para poeta expoente do sertanismo”, é conhecido na cidade do Rio de Janeiro, como em todo o país, pelas “modinhas sonoras”.

Catulo da Paixão Cearense, bem ou mal, é figura de destaque na memória e na literatura de seus contemporâneos. O jornalista e acadêmico Luís Edmundo, n’*O Rio de Janeiro do meu tempo*, dedica algumas páginas à memória da modinha e registra os “notáveis intérpretes” do gênero nacional, nomes como Quincas Laranjeiras, Eduardo das Neves e Mário Cavaquinho, e mesmo, incluindo em meio aos cantadores e tocadores, “nomes ilustres” como “Epitácio Pessoa, então ministro de Estado”, o presidente Nilo Peçanha e “Melo Moraes Filho, historiador e cronista da cidade”⁴¹. Quanto a Catulo da Paixão Cearense, o memorialista discorda da afirmação corrente de que a ele se devia “a queda do preconceito que vedava a entrada da modinha em uma casa de família de certa distinção”. A partir de 1906, quando da introdução da modinha nos “salões de etiqueta” de Botafogo e Laranjeiras, Luiz Edmundo comenta que as “altas rodas” ouviam, por excentricidade, um Catulo “de smoking e de sapatos de verniz”. Distingue, ainda, o Catulo das modinhas, aquele “que encaixa [seus poemas] com muito chiste em música já consagradas” (como os versos de “O sertanejo enamorado”, feitos para o tango “Brejeiro”, de Ernesto Nazareth), do Catulo “mais tarde consagrado como o maior poeta regional”⁴².

Se o violão, como a modinha, havia se degradado, descendo dos salões às ruas, para Orestes o movimento dá-se ao contrário: o violão subiu “das mãos do capadócio” para o “palácio da presidência”. E teria sido Catulo da Paixão Cearense, para o cronista, o responsável por este processo de elevação do violão. Orestes chega mesmo a dizer que tocar este

⁴¹ Em 1888, Mello de Moraes Filho publica, pela Garnier, o livro *Festas Populares do Brasil: tradicionalismo*.

⁴² EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, 2003, p. 171.

instrumento era “habilidade quase geral” na cidade do começo do século XX, época em que a elite “fingida” e os malandros o adoravam: “Membros da Academia de Letras, militares, juristas, escritores, funcionários, homens e mulheres, todos aqui, se não tocam, adoram o violão”⁴³. Antes de atingir a “glória”, se o violão e as serenatas foram contrapostos a uma ordem civilizada, ao que era “distinto” e “cavalheiresco”, Orestes atualiza estes adjetivos, em indignada troça, como predicado de “Civil”, adjetivo que autoriza a força da polícia contra os despossuídos. Na crônica “O vendedor de jornais”⁴⁴, ele denuncia a permanência de um *modus operandi*: como no primeiro decênio do século, a força policial, investida para a salvaguarda dos “pistolões”, e responsável pela cruzada contra as serestas, era a mesma que, no começo dos anos de 1920, “surrava” e “matava” os pequenos e pobres jornaleiros. Quanto ao violão, o que mudava, já que este instrumento, segundo Orestes, devia “ao Brasil a sua glorificação”? Depois de duramente perseguido, o processo de “elevação” e de identificação ao aspecto nacional o havia resguardado da polícia? No âmbito da música popular urbana, nos anos em que Orestes escreve *Samba*, mesmo depois, o problema não parece estar resolvido. E a perseguição ao samba e às festas populares é um exemplo disto. Talvez o violão, antes encontrado nas esquinas, protagonista nas páginas policiais, é que, ao ingressar nas altas rodas, e no momento em que os músicos se profissionalizavam, deixava de ser tão visado pelos seus detratores⁴⁵.

4.2 O bonde do progresso

Na crônica de Orestes Barbosa, com o diagnóstico do fim da serenata, passado e presente se encontram. Há que se considerar, no processo em que as edificações e os costumes passam por um “enobrecimento” civilizatório, certos aspectos e interseções que a crônica aparentemente silencia ou, por seu espaço reduzido, não é capaz de dar cabo. Ali pelo início dos anos de 1920, quando do encontro de Orestes com Catulo da Paixão Cearense, por ocasião da recepção aos reis da Bélgica, em visita ao continente americano, e da proximidade dos festejos do Centenário da Independência, as antigas demolições para a abertura da Avenida Central, e a série de obras de reestruturação da cidade realizadas no começo do século, eram retomadas e atualizadas no debate público. As sugestões e projetos de modernização em voga

⁴³ BARBOSA, Orestes. *Bambambã!* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, [1922] 1993, p. 97-8.

⁴⁴ BARBOSA, Orestes. *Bambambã!* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, [1923] 1993, p. 93-95.

⁴⁵ Sobre a questão, ver os estudos de Marcia Ermelindo Taborda. TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011, p. 191.

diziam ser preciso “retomar as reformas de Pereira Passos”⁴⁶. O Morro do Castelo, que em parte já havia sido demolido no início do século, passava a ocupar, cada vez mais, um lugar de destaque na discussão que encarava, nas páginas da imprensa periódica, a sua definitiva demolição, um plano há muito acalentado nos projetos de remodelação da cidade, conforme destacado pela historiadora Marly Silva da Motta. No concerto das nações, ao cartaz monumental da Avenida Rio Branco, une-se o espírito musical que, ainda difuso, é o que melhor define, no seu sentimento, a “coisa” nacional. Donga é nacional porque canta e toca “as melodias tão nossas”, levando adiante o que um dia foi realizado pelos antigos modinheiros. Como recorda João da Baiana, Catulo “era o nosso professor, o nosso conselheiro”⁴⁷. Da modinha ao samba, os mestres do cancionero popular – cigarras da fábula –, têm seu lugar no desfile espetacular do progresso, e o cronista, se não é cigarra nem formiga, é aquele que registra a fábula mítica do *ser* brasileiro, mas não sem implicações e escolhas nem, tampouco, solto à revelia. No vai-e-vem entre o passado e o presente da crônica, Orestes Barbosa busca registrar o aspecto musical da cidade. Em texto publicado em junho de 1920, época em que escreve regularmente para o jornal *A Folha*, registra ele:

Quando a picareta do prefeito Pereira Passos iniciou a demolição do Rio, encontrou ruas tortuosas, a música por todo canto...

E o espírito musical ficou vibrando por aí tudo, a amenizar a amargura dos subúrbios e arrabaldes.

Quando foi iniciada a demolição da cidade, existiam: o piano ambulante com periquitos amestrados que tiravam sorte; o cego do realejo com bonequinhos dançando; o homem da gaita e do urso dançador; a carrocinha de caldo de cana que tocava música (...); o bando de ciganos que esticavam sanfonas fanhosas; os tercetos de pedintes, que repuxavam guitarras e bandurras ruas a fora⁴⁸.

Nos anos de 1920, de olho nas ruas, Orestes registra o desaparecimento dos pianos ambulantes, realejos, gaitas, sanfonas, bandurras, guitarras e bandolins... Desaparecimento causado, segundo ele, pelas demolições e o alargamento de “ruas tortuosas” no início do século. Tempo que, sob o progresso urbano, marcava o fim do “tempo das serestas”, e, por conseguinte, do “tempo dos *coiós*”. Não desaparecia, contudo, a cultura das ruas. Anos atrás, quando as

⁴⁶ Marly Silva da Motta diz o seguinte: “1922 pode ser considerado um ano paradigmático, na medida em que nele se concentram acontecimentos que a historiografia consagrou como marcos fundadores de um novo Brasil: a fundação do Partido Comunista do Brasil, a Semana de Arte Moderna e a primeira manifestação do movimento tenentista. MOTTA, Marly Silva da. *A Nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da Independência*. Rio de Janeiro: Ed. FGV: CPDOC, 1992, p. 50; Ver também NEVES, Margarida. *As vitrines do progresso*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/FINEP/CNPq, 1986.

⁴⁷ FERNANDES, Antônio Barroso (Org.). *As vozes desassombradas do museus*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura/Museu da Imagem e do Som, 1970, p. 61.

⁴⁸ BARBOSA, Orestes. Na flauta... *A Folha*, 25 jun. 1920, p. 2.

picaretas arrasaram o centro da cidade, os habitantes daquelas ruas, pensões e cortiços, foram expulsos em direção aos morros e subúrbios, sentido em que o espírito musical da cidade passa a vibrar “por aí tudo”: “se a edificação enobreceu os costumes e se a luz elétrica espantou os ticos-ticos, que moravam nos jardins públicos, o gosto carioca pela música ficou”⁴⁹. Desaparecidos os prédios antigos, ficaram, no íntimo, as trovas de Catulo da Paixão Cearense e as “emoções da modinha de Eduardo das Neves – o crioulo cujas rimas nacionalistas andam na boca do Brasil”.

O leitor vai andando e há-de encontrar, à porta de um café na Avenida, um belga cego tocando bandolim de concha e cantando a Marselhesa.
Na Galeria Cruzeiro está quase sempre outro cego, patricio do senador Eloy Pontes, que toca o *pé de cujo*, num violão que tem uma gaita espetada e que ele sopra à medida que vai dedilhando o popular instrumento.

Na crônica da cidade moderna, o aspecto musical fervilha nas imediações da Avenida Rio Branco, pelas salas de espera dos cinemas e nos teatros. Passando pela Rua do Ouvidor, Orestes Barbosa ouve o triunfo de um violino e o gemido de uma harpa. “Fazendo” a avenida, mesmo com o rumor dos automóveis e o pregão dos gazeteiros, ouve-se “as orquestras diferentes dos cinemas e dos cafés – é Marie Louise violinando fidalga e Pixinguinha empolgando no grande cinema e ajudando a glória da *Flor tapuia*”. Na esquina do tempo, encontro e despedida, emerge o “pinho do Donga, autor consagrado de *Pelo Telefone*”.

A música popular toma conta cá de baixo, da cidade que assobia e canta tudo, preferindo o que é nacional. E quem não sente mais profundamente que o nefelibatismo do Wagner essas melodias tão nossas nas composições de Nepomuceno ou Braga, Chiquinha Gonzaga, Castro Afilhado, Brant Horta ou Catulo da Paixão Cearense... O violão então cada vez fala mais pela boca do boêmio daqui, neste verso desarticulado mas que pôsto na música fica direito:

*Mexo no cavaco, arranho na flauta,
toco bombardino, sopro bombardão.
Mas, nesta vida, o que dá prazer
é a harmonia do meu violão...*

E dá mesmo. Um violão às vezes resolve a vida de um brasileiro. Cigarra da fábula, vamos cantando e dançando a caminho, sem dúvida, do concerto das nações...

O violão “resolve a vida”. É “a alma harmoniosa do Brasil”. Ao recorrer à fábula, comparando o boêmio às cigarras, Orestes parece dizer da aversão destes ao trabalho, logo no momento em que o progresso expande os horizontes da cidade e, por conseguinte, empurra a

⁴⁹ BARBOSA, Orestes. Na flauta... *A Folha*, 25 jun. 1920, p. 2.

população empobrecida em direção aos bairros populares e ao subúrbio. Mas, para o cronista, ao contrário, se, no seu aspecto autêntico, a música popular guarda algo de espontâneo, de desleixada, ou “desarticulada”, as personagens que vêm à cena apontam para uma processual homogeneização do caráter nacional, uma vez que o violão, “pela boca do boêmio”, parece conformar, de modo aparentemente contraditório – afinal o trabalho da cigarra é cantar, o caráter da música popular urbana, que teria no boêmio e vagabundo sua expressão mais verdadeira.

Atentos à crônica como documento histórico (quando considerada invenção e depoimento da vida *da e na* cidade, ou seja, por ela formada e informada, e levando em conta sua aparência frágil, que logo cede lugar, na rapidez da imprensa diária, a outro espectro) é possível descortinar, numa visada ampla e conexa, o cerne e as interseções próprias de seu registro, sobretudo quando recolhidas dos periódicos e protegidas sob a capa de um livro, pretensão que dá sobrevida, certa unidade e nobilitação ao conjunto de escritos. Aqui, no vasto repertório da crítica, saltam alguns flagrantes sobre Catulo da Paixão Cearense, registrados em jornais, meio formador da vida literária brasileira, e em escritas memorialísticas, efigie de papel e relato de um tempo particular e, em parte, comum, sobretudo, neste caso, quando as lembranças acompanham, registram e sofrem os transtornos e as mutações da cidade. Ao entrecortar certos registros sobre o cantador e poeta maranhense, é possível revelar, assim, o lugar que Orestes Barbosa lhe reserva no palco da cidade e, depois, na sua história do samba. Os depoimentos sobre o bardo aqui apresentados ressaltam, em grande medida, um percurso que vai, processualmente, do abandono da modinha, manifestação à época já profundamente impressa e difundida em livretos e jornais, ao acento na poesia sertaneja, na figura do autor que ora aparece sob a pecha de regional, ora na qualidade de expoente da literatura nacional. No geral, estes depoimentos tornam evidentes a asserção de um estudioso da música popular, Edigar de Alencar, ao sublinhar que as apreciações sobre *trovador do Brasil* não são unívocas ou aparentes, mas, ao contrário, “tem sido permanente motivo de controvérsias e discussões”⁵⁰.

No início dos anos de 1920, em razão do Centenário da Independência do Brasil, vicejavam no debate público as discussões em torno da história pátria, sobre a nação e o nacional, numa espécie de avaliação ou balanço do período republicano. O debate pendia, assim, entre a caracterização do “verdadeiro” aspecto nacional ou “por uma nostalgia do ‘antigo regime’”. Na imprensa, no parlamento, já candente desde o fim da Primeira Grande Guerra, a

⁵⁰ ALENCAR, Edigar de. Catulo, o trovador do Brasil. In: REVISTA DA MÚSICA POPULAR. (Edição fac-similar). Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi; Funarte, 2006, p. 724.

discussão, animada pela efeméride que se aproximava, buscava discernir acerca da *realidade nacional*, divergindo, muitas vezes, naquilo que pensavam como projeto de futuro, com a construção de uma nação moderna, sobretudo quando, no campo da cultura, os caminhos do moderno oscilam entre tradição e novidade. As crônicas de Orestes Barbosa reverberam, de modo particular, o debate travado à época, expressando, sob a aparência do trivial e do efêmero, o aspecto nacional, mais ou menos popular, mas sempre em vista da civilização. Não é outra a roupagem que Orestes dá às cigarras na festa do progresso, abrindo o concerto das nações à música popular urbana.

Luiz Edmundo, nas suas memórias, escreve a crônica histórica do Morro do Castelo e da vida de seus moradores. Sepulcro de “Estácio de Sá, o conquistador da terra”, o morro havia sido o lugar onde primeiro se estabeleceu a “morada nobre”, a Fortaleza e a Igreja de São Sebastião, “antiga Sé da cidade”, e o Colégio e Mosteiro dos Jesuítas, entrando em decadência no século XIX. O berço da cidade, com suas casas construídas em “estilo feio e forte da colônia”, tornou-se, no século vindouro, uma “imensa colmeia humana”, que o cronista descreve como um verdadeiro arraial “de aflição e de miséria”. Tratava-se, portanto, de discutir e decidir se o caminho em direção à cidade civilizada passava ou não por seu arrasamento, algo que chegasse a conciliar ou sopesar, no afã de um urbanismo higienista, “tradição” e “reforma”, contradição que o historiador Pedro Calmon expressa no confronto entre “o condenado e morto” e “o recém-chegado e estético”⁵¹. A empreitada, desta vez, ficaria a cargo de outro prefeito-engenheiro, Carlos Sampaio, que, “em nome da areação e da higiene”, considerava extirpar o Morro do Castelo como um dentista remove uma “cárie”. A violenta operação, registrada nas fotografias de Augusto Malta, fez desaparecer, também, a parte adjacente do bairro da Misericórdia, “um dos mais infectos bairros do centro de nossa capital”. Nos anos de 1920, quando, em *Bambambã*, Orestes reúne verbetes da gíria dos malandros e vagabundos, que para ele possuíam um vocabulário próprio e bem brasileiro, Coelho Neto, ao modo de Carlos Sampaio, usando da mesma escatologia para condená-la, compara a gíria “na boca delicada de uma senhorita elegante” a uma “lesma”⁵². Não era de se estranhar, assim, que o autor de *A cidade maravilhosa* fosse um entusiasta da “velha aspiração” de arrasar o Morro do Castelo, quando, em crônica de 1920, busca refutar os “argumentos da Tradição”. Segundo ele, ao contrário do que se propagava, a cidade havia nascido na Praia Vermelha, onde ancorou e fortificou o conquistador. Mesmo sobre a abertura do sepulcro de Estácio de Sá, diz ele que

⁵¹ CALMON, Pedro. *Memórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 109.

⁵² NETTO, Coelho. O vocabulário. *Fon Fon*. 4 jul. 1923, p. 50 .

acharam-se poucos ossos virados em pó, que nem mesmo sabiam a procedência, embora reconhecidos como tal pelo “Instituto Histórico”⁵³. Logo depois, em texto reunido no volume de crônicas *Às Quintas*, comenta ele: “Tudo isso é hoje terra caída. Realiza-se, enfim, o velho sonho da cidade. Vai-se o morro e vão se com ele as velhas construções que culminaram em seu cimo”⁵⁴. Conquistava-se, assim, uma vasta área que serviria de pouso à construção dos pavilhões da Exposição Internacional do Centenário da Independência, sorriso espetacular do concerto das nações⁵⁵. Por esta época, no romance *As razões do coração*, uma personagem de Afrânio Peixoto – Lisboa – se ressentia contra a “maldição” que pesa sobre a cidade, a “de nomearem-se prefeitos engenheiros”. Copio Lisboa:

Suprimiram o morro do Castelo, e aterraram a baía... uma lombada desgraciosa procura agora Villegaignon e faz da enseada uma ampulheta, tal a proximidade da Boa Viagem, do lado oposto... No outro centenário da Independência, outro prefeito engenheiro escavará a planície entulhada do Rio de Janeiro, para fazê-la, de novo, a baía de Guanabara⁵⁶.

Parece mesmo que, para Lisboa, a administração pública, sempre preocupada com as efemérides da história nacional, e obcecada por obras monumentais, vive num eterno *looping* entre demolir, construir e desmanchar. “A grande metamorfose” da cidade, iniciada no começo do século, não dava trégua, nem restava incólume a crença no progresso, ainda que, ou por isso mesmo, para os especuladores da terra urbana, que acumulam “dinheiro a rodo”, a época fosse a “de não levar a consciência para o escritório”, como relata Luiz Carlos de Amparo, no romance *O bota-abaixo*, de José Vieira⁵⁷. Com as demolições dos primeiros decênios do século, quando se trata, sobretudo, da área que compreende a larga Avenida Central e os novos prédios que a margeiam, e, depois, com o arrasamento do Morro do Castelo, a cidade que se vê não é mais a antiga província que o jovem Agripino Grieco descobria, quando de sua chegada, ou a que o decepcionado e ofendido Isaiás Caminha, personagem de Lima Barreto, descreve quando de sua primeira visada: “Enganaram-me os que me representavam a cidade bela e majestosa. Nas

⁵³ NETTO, Coelho. O Morro do Castelo. *Páginas Escolhidas*: selecionadas e prefaciadas por Paulo Coelho Netto. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi, 1945, p. 93-96; publicado originalmente no jornal *A Noite*, 05 ago. 1920.

⁵⁴ NETTO, Coelho. Velha aspiração. *Às quintas*. Porto: Livraria Chardron, de Lélo & Irmão, 1924, p. 218.

⁵⁵ ABREU, Mauricio de Almeida. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. 4. ed. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 2006, p. 76; RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 45.

⁵⁶ PEIXOTO, Afrânio. *As razões do coração*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura. Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1994, p. 167.

⁵⁷ VIEIRA, José. *O Bota-abaixo*: crônica de 1094. São Paulo: Ed. Pillares, [1934] 2019, p. 97; Oswaldo Porto. *A era das demolições*: cidade do Rio de Janeiro 1870-1920; CARVALHO, Lia de Aquino. *Habitações populares*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf Cultural, Divisão de Editoração, 1995, p. 87.

ruas, havia muito pouca gente e do bonde em que as ia atravessando, pareciam-me feias, estreitas, lamacentas, marginadas de casas sujas e sem beleza alguma”⁵⁸. Mas os “bailes e banquetes” dos chamados melhoramentos da cidade não são para todos⁵⁹. Outra vez é Lima Barreto, observador atento das mudanças sofridas pela cidade e crítico contumaz das personagens políticas, que, em crônica de janeiro de 1921, às vésperas do Centenário, argumenta que no Rio de Janeiro nem todos os habitantes são considerados cidadãos da mesma ordem, sobretudo “os sem-esperança” – aqueles que habitam a *cidade indígena*, a *cidade negra*. A administração pública, a quem o autor trata sem deferência, parecia-lhe tomada pela “ vaidade de Botafogo e adjacências”. Na crônica “O prefeito e o povo”, diz ele que, por parte dos governantes, a “predileção” por Copacabana – com a construção de “hotéis *chics*” – relegou o subúrbio ao esquecimento, à ignorância e à miséria: “quem quiser, pode ir comodamente de automóvel da Avenida a Angra dos Reis, passando por Botafogo e Copacabana; mas ninguém será capaz de ir a cavalo do Jacaré ao Irajá”⁶⁰.

Ainda nos meses que antecedem às festividades do Centenário, distanciando-se da zona central da cidade em direção aos subúrbios, Orestes Barbosa questionava-se sobre o fim daquele “ar simples dos nossos arrabaldes”⁶¹. Em pleno processo de demolição, a população empobrecida que habitava o Morro do Castelo e a área da Misericórdia era cada vez mais empurrada em direção à Cidade Nova, aos Morros de São Carlos, da Tijuca e do Andaraí, como anotado no estudo da historiadora Lúcia Silva⁶². Andando nestas regiões, em meio ao “alarido da pobreza”, o cronista observa “crianças suarentas, algumas esfarrapadas”, e casas em ruína, escombros revestidos de “vegetação agreste” que ressoavam “o tormento dos que habitam o mundo” da cidade⁶³. Nos primeiros meses de 1922, a consciência deste processo testemunhado por Orestes Barbosa está presente na crônica “Divagações”, publicada na revista *Careta*, quando ele encara o processo de modernização divagando nos (e sobre os) subúrbios e arrabaldes. Neste texto, Orestes descortina a força implicada no desaparecimento dos moleques

⁵⁸ BARRETO, Lima. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. (2ª edição revista e aumentada) Rio de Janeiro: A. de Azevedo & Costa Editores, 1917, p. 29-30.

⁵⁹ NEVES, Margarida. *As vitrines do progresso*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/FINEP/CNPq, 1986, p. 57.

⁶⁰ RESENDE, Beatriz (org.). *Lima Barreto: cronista do Rio*. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2017, p. 139. Ver também, no mesmo volume, a crônica “Botafogo e os pró-homem” (p. 158-9).

⁶¹ BARBOSA, Orestes. Divagações. *Careta*. 1 abr. 1922, p. 18.

⁶² SILVA, Lúcia. *Luzes e sombras na cidade: no rastro do Castelo e da Praça Onze*. 1920-1945. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 2006.

⁶³ BARBOSA, Orestes. Escombros floridos. 6 mai. 1922, p. 9.

que vendiam “puxa puxa”, do “preto velho” que vendia melado, dos mercadores que tangiam perus “com um varapau”, do “sorveteiro lírico” e dos trapeiros. Era a mesma força que golpeou, anos antes, as serestas, os realejos, os violeiros. O lugar onde antes encontrava uma vida tradicional e personagens “ingênuos”, diz Orestes, cedeu “lugar à ganância internacional que transfigurou os nossos cantos urbanos”⁶⁴.

O longo processo de demolição de zonas urbanas sofridos nestes períodos, com seus transtornos e as promessas civilizatórias, eram motivo certo das palestras de rua, das colunas publicadas nos jornais e revistas, alardeados no pregão dos gazeteiros. Na prosa de Orestes Barbosa com *Catulo Cearense*, a cidade à época da demolição do Morro do Castelo está ali transfigurada e só pode ser lida, hoje, quando se apercebe que as lentes do cronista estão baças por “nuvens grossas de poeira”⁶⁵. Somente assim é possível antever, na recordação da glória da seresta e dos modinheiros, da ameaça à vida tradicional expressa nos pregões, a demolição do Morro do Castelo, obra que aponta ostensivamente para o futuro, mudança esta que Orestes não repele, ao contrário, deseja. Ao recorrer à época de Pereira Passos, o cronista acaba por traçar uma lógica comum ao processo de demolição da cidade, tudo isto, por outro lado, em vista das promessas do progresso. A modinha, a seresta, o pregão, testemunhas de uma cidade em transformação, sofrem e comentam este processo. O acento do cronista, em meio à tensão cidade colonial/civilizada que os registros expressam, está no espírito musical, que, para ele, não é contrário ao progresso, apesar dos pesares, mas manifestação daquilo que lhe parece mais singular e autêntico, afinal a música e o motivo poético também deveriam acompanhar este turbilhão, nem que fossem arrastados – mas a modinha ficou pra trás e a serenata já não tinha o lugar penumbroso d’antes.

No tapete vermelho do concerto das nações, desfila, na dianteira, a formiga-construtora, exibindo o cartaz de uma cidade moderna. São os prefeitos-engenheiros. Na traseira, o povo-cigarra canta e dança, responsável por embalar, no seu devido lugar, a festa republicana. O argumento de Orestes Barbosa é o da conciliação com a técnica – na verdade, mais que conciliação, pressão própria do moderno, que, para o caso carioca, cronistas como ele, um Benjamim Costallat, um Théo Filho, não apenas assimilam, mas são agentes – contraditório, contudo, com as provas e penas que o progresso impunha ao revés, ainda mais à música popular urbana, considerada por muitos dos estudiosos da “coisa” nacional como deformada ou opiante. Nos primeiros decênios do século, dois episódios revelam, sobremaneira, que não são pacíficos

⁶⁴ BARBOSA, Orestes. *Divagações*. *Careta*. 01 abr. 1922, p. 18.

⁶⁵ VIEIRA, José. *O Bota-abaixo*: crônica de 1094. São Paulo: Ed. Pillares, [1934] 2019, p. 84.

os juízos quanto à música popular urbana, sobretudo quando as barreiras entre o popular e o erudito são ameaçadas. No Palácio do Catete, em outubro de 1914, por ocasião do quadriênio do governo de Hermes da Fonseca, a primeira dama, Nair de Teffé, que já havia recebido Catulo da Paixão Cearense para um sarau na residência oficial, introduziu no repertório erudito da solenidade o maxixe “Gaucho” (ou “Corta-jaca”, como ficou popularizado), que ela mesma, na ocasião, executou ao violão. Em discurso proferido no Senado Federal e publicado no jornal *A Época*, o tribuno Rui Barbosa, a respeito da composição da maestrina Chiquinha Gonzaga, que recebeu “da mais fina sociedade do Rio de Janeiro” as mesmas “honras da música de Wagner”, não somente reprovou a atitude da primeira dama como definiu o “Corta-jaca” como “a mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do *batuque*, do *cateretê* e do *samba*”⁶⁶. O outro episódio, ocorrido em 1922, e sobre o qual há poucas informações, aconteceu no Instituto Nacional de Música, na Rua do Passeio, conforme registrado por Mário de Andrade e aqui referido a partir do estudo de José Miguel Wisnik: no templo da música erudita, em concerto organizado pelo professor, compositor e folclorista Luciano Gallet, em que se executaram maxixes de Ernesto Nazareth, fora preciso, dado a algazarra conservadora contrária à execução do repertório do pianista, a “garantia” da força policial⁶⁷.

Resta saber qual o lugar reservado à música popular urbana na Exposição Internacional. Um dos pavilhões construídos – um templo de aspecto grego – chamava-se Palácio da Música, onde, no programa do concerto sinfônico realizado quando de sua inauguração, sob a regência de Francisco Chiaffitelli, constavam peças de Carlos Gomes, Francisco Valle, Alexandre Levy, Henrique Oswald e Leopold Miguez⁶⁸. Neste palácio, a imprensa dá notícia do acontecimento de outros eventos e solenidades, como a apresentação da Banda Naval Portuguesa, que contou com a presença do Presidente de Portugal, e a audição do “Corpo de Marinheiros Nacionais, sob a regência do grande maestro Francisco Braga”, que na ocasião executou um programa com peças de Wagner, Berlioz, Brahms e os Hinos da Independência e Nacional⁶⁹. No Palácio das Festas, nos dias 21 e 24 de outubro de 1922, Catulo da Paixão Cearense tomou parte no “festival

⁶⁶ NASCIMENTO, Rafael. Catete em ré menor: tensões da música na Primeira República. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 67, agosto de 2017, p. 41.

⁶⁷ Segundo Mário de Andrade, na ocasião foram executadas “Brejeiro”, “Nenê”, “Bambino” e “Turuna”. ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: L. G. Miranda, 1934, p. 160; WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). *O nacional e o popular na cultura brasileira. Música*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 157.

⁶⁸ A INAUGURAÇÃO do Pavilhão de Música. *O Jornal*, 17 set. 1922, p. 4; UM CONCERTO da Banda Naval Portuguesa. *O Jornal*, 19 set. 1922, p. 2; O CONCERTO da banda da Marinha. *O Jornal*, 8 out. 1922, p. 3.

⁶⁹ EXPOSIÇÃO Internacional do Centenario. *A Noite*, 07 out. 1922, p. 5.

artístico” declamando os poemas “O Marroeiro” e o inédito “O Velho Marroeiro”, sempre acompanhado nos atos por peças do repertório erudito, como “O Guarany”, de Carlos Gomes, “Asturias”, de Albeniz, e “Minuetto”, de Beethoven, estas duas últimas interpretadas pela violonista Josefina Robledo⁷⁰. Sobre os concertos realizados no Pavilhão da Música, asseverou um articulista da revista *Fon-Fon* que eles constituíam, “além de excelente diversão”, como “a mais eficaz propaganda da música brasileira”⁷¹. Em janeiro e fevereiro de 1923, pela proximidade do carnaval, nas “atrações” pagas não faltaram o batuque e o samba, “danças nacionais características”, prometendo “despertar grande sensação” à gente da “alta sociedade”⁷². De acordo com uma nota publicada no diário *O Jornal*, em evento organizado pelo jornalista Nóbrega da Cunha, o Bloco do Bam-bam-bam, composto por dezenas de dançarinos e baianas, serviria aos mestres eruditos da “arte brasileira, pelo aproveitamento e estilização dos motivos nacionais”.

A despeito de inúmeras tentativas, a música popular urbana ocuparia, por muito tempo, um lugar entre o estigma e a estilização. Em favor do que musicólogos e folcloristas denominavam de *música brasileira* – com o aproveitamento dos temas populares pela música erudita interessada na “coisa” nacional –, mesmo reconhecendo a genialidade de um Ernesto Nazareth, Mário de Andrade, por exemplo, privilegiaria, no seu empenho missionário, a música dos rincões, em especial a do Norte e Nordeste brasileiros, pois estas seriam menos afeitas aos ares cosmopolitas dos grandes centros urbanos, dada a prevalência, nestes locais, da presença venal e corruptora do rádio e dos meios mecânicos de gravação e reprodução. Por outro lado, Orestes Barbosa, especialmente na sua história do samba, é um dos protagonistas deste debate, livro no qual prima pela promoção de um samba eminentemente urbano – para ele nacional por excelência –, e de um repertório poético dito “civilizado”, que cantasse as técnicas modernas, como o interior de apartamentos, o elevador, o telefone, o *abat-jur*, os anúncios luminosos... Não resolvia ele, porém, a contradição entre a cidade e o campo quanto à *música brasileira* – vertida, para o caso do samba, entre asfalto e morro, ou cidade e subúrbio –, uma vez que considerava a necessidade da presença aristocrática de um cantor Mário Reis, branco e nascido em Botafogo, para dar ingresso ao samba nos salões da “elite”, ainda que esta fosse “mestiça

⁷⁰ MOVIMENTO Musical. *Ilustração Brasileira*, 15 nov. 1922, p. 119.

⁷¹ MUSICA no Rio. *Fon-Fon*, 30 set. 1922, p. 14; Ver o estudo de FONSECA, Anna Cristina Cardoso da. A música na Exposição Internacional do Rio de Janeiro (1922): contribuições da ciência. *Revista Scientiarum Historia*, 2017, 1(1): e126

⁷² A ESTYLIZAÇÃO dos motivos nacionaes de arte. *O Jornal*, 11 jan. 1923, p. 3; EXPOSIÇÃO Internacional do Centenario. *A Noite*, 2 fev. 1923, p. 8.

de todas as raças”, ou por isso mesmo, uma vez que o cronista acaba por dissolver, nesta amplitude sem-número, a verdadeira questão racial.

Na crônica “Saudades, muitas saudades...”, quando Orestes recorda, com Catulo, a época das serestas, mesmo o desprestígio que atribui aos bondes da Light, para o cronista, não se deve à técnica em si, muito menos a um apego melancólico pelo passado, como à primeira vista poderia aparentar. Na verdade, tratava-se de uma velha arenga, que ateava fogo, por ser a Light uma companhia estrangeira. Quer dizer, somente a “ganância” nacional poderia desfigurar a cidade, ou melhor, modernizá-la ao modo *brasileiro*? Em uma das crônicas de *Bambambã*, citando o lema positivista que estampa a Bandeira Nacional, há certa compreensão de que, em algum momento, *ordem e progresso* coincidiriam: a polícia deixaria de bater nos despossuídos e a cidade do Rio de Janeiro deixaria de ser uma “vila”, ingressando de vez no moderno concerto das nações. Relegado da Bandeira, o *amor* terá lugar nesta pregação, nas crônicas e letras dos anos de 1930. Mas a posição é por demais teleológica. No caminho de alinhamento futuro, o progresso toma as rédeas, e Orestes joga lenha na fogueira, ignorando os reveses, ou sem associar este àquele. Nesta posição, citando Antonio Candido, as feridas que o progresso abre permanecem encobertas pela ostentação⁷³, aprofundando o sulco que aparta o subúrbio da cidade, o morro do asfalto. O popular do erudito. No chamado concerto das nações, não é assim que as grandes Exposições exibem ao público as suas glórias e riquezas, sob os despojos e enfeitados?

Nos primeiros dias de 1923, Orestes Barbosa publica a crônica “Ouvindo Catullo”. Em meio a elogios e ao elenco de uma plêiade literária, sobressai ali o Catulo poeta dos livros, não o trovador das modinhas. O Catulo que, segundo ele, teria, “na literatura, um lugar isolado”. O título da crônica, porém, dá destaque ao caráter oral, récita e canto, como aspecto “delirante e emocional”⁷⁴. As referências que se seguem, contudo, despontam do mundo dos livros, num grande balaio que o distingue, apenas, pela nacionalidade, e o irmana, ainda, no plano das letras, a figuras que Orestes chama de criadores de símbolos – como, nos diz, o são também os portugueses Albino Forjaz de Sampaio, Guerra Junqueiro, Júlio Dantas e o russo Máximo Gorki – símbolos que dizem “lua” sem repetir o velho nome que todos, quando leem, logo reconhecem. Tudo isto porque, dias atrás, Orestes conta ter ouvido Catulo recitar e cantar, ocasião em que interpretou da “modinha embaladora ao poema filosófico”.

⁷³ CANDIDO, Antonio. Radicais de ocasião. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 83.

⁷⁴ BARBOSA, Orestes. Ouvindo Catullo. *Gazeta de Notícias*, 17 jan. 1923, p. 2.

A apreciação e os elogios de Orestes não são os de um crítico, mas de alguém que integra o “grupo admirador de Catulo”, seja aquele do violão ou o que, naqueles anos, investia nos livros sertanejos. Naquela apresentação, avalia o cronista, Catulo não deixava a desejar aos poetas por quem o trovador tinha verdadeira devoção, os franceses Leconte de Lisle e Paul Géraldy ou José Maria de Heredia, cubano radicado em Paris⁷⁵. Dos livros de Catulo, Orestes refere-se aos títulos *Meu sertão* e, mais detidamente, a *Poemas bravios*, ressaltando deste o comentário elogioso de Rui Barbosa⁷⁶. Neste volume, no bilhete publicado ao modo de prefácio, o Conselheiro destaca o valor do “belo documento da natureza e da vida dos sertões brasileiros” recriado por Catulo, juízo que Orestes Barbosa repete, levando sempre em alta conta a figura de Rui. Sobre estas páginas de “lira selvagem”, não é diferente a impressão que Bastos Tigre dedica, em forma de verso, ao “poeta máximo da língua brasileira”: “Quando te escuto ou te leio/Na cidade, à beira mar/Minh’alma sinto-a no seio/Dos sertões, à luz do luar”⁷⁷.

Com o bota-abixo, no intento de dar cabo à cidade de aspecto e modos coloniais, pelo menos no cartaz, a modinha e a serenata à luz de lampião sofrem um golpe de morte. Quase vinte anos depois, com a definitiva derrubada do Castelo, o cortejo fúnebre pôde, enfim, desfilar. Em janeiro de 1924, não por acaso, o jornal *O Imparcial* estampa, na sua capa, a seguinte manchete: “Tradição quase morta: a serenata”. Na cidade, escreve o articulista, a “execrável” luz elétrica, o automóvel, os edifícios altos, haviam matado o luar e afugentado para longe os trovadores⁷⁸. É semelhante o diagnóstico de uma tal Maria de Lourdes, como descrito na crônica “A decadência da modinha”, publicada pouco depois no semanário *D. Quixote*, em página inteira: “Hoje, nem o próprio Catulo, o mais legítimo sucedâneo dos cantores da cidade, quer mais praticar a modinha”. Ele, “que pertencia à alma lírica do povo”, havia abandonado a modinha. A “civilização” o havia “estragado”. Enveredando no mundo dos

⁷⁵ As leituras em língua francesas e espanhola referidas por Orestes Barbosa estão destacadas na passagem de um depoimento do jornalista Carlos Maul sobre o amigo Catulo da Paixão Cearense reproduzida no estudo de Uliana Dias Campos: “Catulo tinha devoção, por exemplo, por Lamartine, Lecomte de Lisle, Herédia, Vitor Hugo, Espronceda, Campoamor, Zovilla, para só referir alguns dos que lhe engalanavam a modesta biblioteca. Salvador Rueda, que ele teve a fortuna de receber em sua casa em 1914, se surpreendeu ao ver ali o volume de suas ‘Poesias Completas’ e ao ouvir, traduzidas, várias de suas páginas”. MAUL, Carlos. *Apud* FERLIM, Uliana Dias. *A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX*. (Dissertação de Mestrado UNICAMP) Campinas, SP, 2006, p. 112.

⁷⁶ BARBOSA, Orestes. Ouvindo Catullo. *Gazeta de Notícias*, 17 jan. 1923, p. 2.

⁷⁷ Na carta de Rui Barbosa que serve de prefácio ao livro *Poemas bravios*, assim escreve Rui Barbosa: “Concordo, sem reservas com o sr. Julio Dantas no seu alto juízo acerca de Catullo Cearense, maravilhoso poeta, cujos versos, de um encanto irresistível, são o mais bello documento da natureza e da vida dos sertões brasileiros, que a sua musa enfeitiça e parece recriar”. CEARENSE, Catulo da Paixão. *Poemas bravios* (com uma carta do Conselheiro Ruy Barbosa). Rio de Janeiro: Livraria Castilo, 1921.

⁷⁸ UMA TRADIÇÃO quase morta: a serenata. *O Imparcial*, 27 jan. 1924.

poetas dos livros, havia sido arrastado “às portas das livrarias, às imediações de uma celebridade que se restringe às colunas convencionais dos jornais amigos”⁷⁹.

Em crônica publicada no semanário *A.B.C* em outubro de 1925, a cidade que Orestes descreve é a dos automóveis e das vitrines, das lâmpadas elétricas e dos cinemas, dos imponentes “prédios longos” e das construções monumentais. Em regozijo contrário àqueles que insistem no passado da “casa colonial”, o cronista, no seu passeio por entre a gente “elegante” da Avenida Rio Branco, exalta o “progresso” e exclama aos leitores: “O eminente sr. Epitácio Pessoa pôs o Castelo no chão”. Não tem volta, está feito, diz ele, não adianta ficar “danado”. A justificativa, a validação dá-se pela comparação. A demolição do Castelo assemelhava-se, para ele, à transformação sofrida pela Paris de Haussmann, cidade onde estivera no último ano. A etiqueta moderna, referendada pela experiência parisiense, finalmente integrava o Rio ao “mundo”. Na mesma crônica, Orestes, ainda no alarido da avenida, avista um rosto conhecido e encerra o passeio:

Passa o Catulo Cearense, apressado
— é o *último* homem que canta modinhas no Brasil.
Nacional.
Vai ao lado da sua musa⁸⁰.

Ora, mas não era esta a mesma cidade, cada vez mais moderna, e celebrada nesta crônica, que relegou as serenatas ao passado e golpeou, no primeiro decênio do século, a musa das ruas? Por volta de 1922-1923, o que o primeiro encontro entre Orestes Barbosa e Catulo da Paixão Cearense aparenta encobrir ou abafar, a despedida revela. Encerrada a prosa, os caminhos deles se distinguem. Ditado pela “pressa”, o tom das crônicas é o mesmo, e o desfecho é praticamente idêntico, a reconciliação. Não vê o cronista, porém, que algo ficou para trás, despedaçado ou esquecido. Catulo dá adeus ao jornalista, dobra a esquina, e parte ao encontro de seu editor. Debaixo do braço, carrega os originais de um livro. Orestes, autor e personagem da crônica, assim encerra o episódio do encontro: “E eu fiquei a contemplá-lo. Lá ia o último representante daquela modinha dolente que os ternos traziam para a rua nas noites claras em que o violão virava colarinho, entrando pela cabeça dos seresteiros – às vezes por causa de um mi menor mal harpejado”. O cronista parece repetir o que João do Rio havia escrito no primeiro decênio do século, quando chamou Catulo de o “último trovador velho-gênero”⁸¹.

⁷⁹ DAS DORES, Maria. A Decadência da modinha. *D. Quixote*, 21 mai. 1924, p. 21.

⁸⁰ BARBOSA, Orestes. Buzinando... *A.B.C*, 31-10-1925, p. 8.

⁸¹ RIO, João do. *A Alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995, p. 179.

Dos anos de 1920 aos de 1930, a modinha seresteira, mesmo sem seu antigo expoente, escreve Orestes Barbosa na sua história do samba, encontraria eco – uma continuação, de certo modo – num gênero novo, o samba. Embora Catulo não tenha acompanhado esta “evolução”, que diz respeito também à evolução da cidade, ele havia contribuído para a glória do violão e para o desenvolvimento do samba, gênero que Orestes considera, sobremaneira, a expressão genuína e “autônoma” da moderna cultura carioca-brasileira.

O velho da harpa de uma leiteira da rua do Ouvidor foi o que mais resistiu, cabendo certa glória aos garotos dos baús de puxa-puxa, precursores da bateria, porque com duas vaquetas faziam prodígios de ritmos sem ninguém ensinar.

Que fim levou o homem dos sete instrumentos?

A carroça de caldo de cana, que tocava música, também acabou.

Hoje, ainda se escuta, às vezes, cantar o sorveteiro, que foi poeta tirando sambas, entre aqueles inconscientes criadores da música regional, agora gloriosa nos discos, nos rádios, nos salões e nos casebres – o samba que toda cidade dança cantando, sentindo, vibrando e vivendo, numa emoção autônoma que entusiasma e comove, dentro de uma natureza que parece pintura de imaginação!⁸²

Passado-e-presente. O germe do samba estava há muito presente na “emoção” musical da cidade. O caráter “autônomo” da manifestação musical parece, em painel impressionista, sofrer as intempéries do tempo, como da própria modernização. Morrem como nascem, “inconscientes”, ao sabor do vento, e da picareta do progresso. E seria o moderno o estágio final, o presente-contínuo? O samba, menos “lírico” e mais “plástico”, condensava o espírito musical, integrado à modernidade técnica, coisa que a ascensão da autoria e a profissionalização musical dão a marca? Deste gênero surgirá, para Orestes, a sua estrela maior, o cantor Francisco Alves. No cenário urbano, os cantadores de rua – ambulantes, como na crônica de João do Rio – por demais amadores e boêmios, cedem lugar ao cantor profissional. Processualmente, cantores, compositores, músicos, passariam da rua ao palco dos teatros, ao rádio, à etiqueta dos discos. Para Orestes Barbosa, diferente do lirismo “colonial”, na cidade moderna, a lua enseja um prestígio novo, radicado no progresso – e *astro* (ou o *estrelato*) quer dizer outra coisa, figura terrena e admirável, estampada na capa de revistas especializadas. É o tempo do *flirt* e da eletricidade, das *kodaks*, do *footing* na avenida. Orestes pega o bonde em direção à estação-

⁸² BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 24-25.

progresso e, a tiracolo, carrega o registro da tradição, a memória dos tempos idos. Chega a olhar para trás, espia, recorda, mas não deseja a volta. Catulo Cearense é que, para ele, não avança.

Um olhar para trás.

O Rio Antigo.

O cantor de serenatas.

Os ternos.

Flauta, violão e cavaquinho.

As serestas, desde Xisto Bahia.

Eduardo das Neves.

Os lundus de Sátiro Bilhar

Catulo Cearense

Geraldo Magalhães.

Catulo, Geraldo e Eduardo, são três figuras de destaque de um grupo em que figuravam o Cadete, o Nozinho, o Mário Cavaquinho, o Patola, irmão do maestro Henrique Mesquita, o Calado e outros, que nas letras, na música e na execução de instrumentos foram fulgurações⁸³.

“Casos passados”. Um olhar para trás, passos em frente. Quem vai, vai. Entre o espectro do passado e a emergência vertiginosa do presente, na crônica da esquina, o encontro de Orestes e Catulo revela um desencontro cultural e estético entre tradição e técnica. Com o desmonte do Morro do Castelo, a cidade colonial sofreu um golpe de morte que, se não a fez desaparecer de vez, pariu a fórceps a cidade moderna. Catulo, sofrendo este processo, há algum tempo mudava de rumo, despertando outro interesse que não pela modinha, nem, poeticamente, pelos temas urbanos, ao contrário. Quando a cidade parecia completar um longo ciclo de demolições e a elite passava a abraçar o violão, ainda que com certo “fingimento”, Catulo desandava com “sua mudança para poeta expoente do sertanismo”. Orestes Barbosa, por isso, enxergava nele a expressão de alguém que, ainda em atividade, avançava por uma direção distinta daquela que ele percorria, afeito a uma erudição poética presa ao regionalismo, às coisas e paisagens do sertão. Musical e poeticamente, de um lado, estão os “astros mortos” da modinha – aquilo que une Orestes a Catulo –, do outro, a emergência do samba, com a “glória excelsa do Ernesto dos Santos, o Donga” – que os separa⁸⁴.

No ano de 1936, em crônica publicada na folha *O Radical*, pergunta Orestes Barbosa: “por que essa injustiça dos novos para com o grande Catullo da Paixão Cearense?”. Embora

⁸³ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 61-2.

⁸⁴ BARBOSA, Orestes. Na flauta... *A Folha*, 25 jun. 1920, p. 2; BARBOSA, Orestes. O chale de Sarah do Amaral. *Para Todos...* 20 ago. 1927, p. 3; BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 25.

diga não entender “de coisas de música”, o cronista assevera que, afora a crítica de alguns “despeitados pelo talento desse vulto a quem muito deve a literatura do país”, desconhece qualquer injustiça “contra o notável poeta de *luar do sertão*”. Mas a questão, porém, tem sua razão de ser. A poesia sertaneja – ou as “emoções dos caboclos nordestinos”, como escreve Orestes –, por mais admirável e bela que seja, “não é positivamente o Brasil”; quanto ao tempo do Catulo da modinha, daquela “glória antiga”, restava somente a recordação... Catulo “era, e devia ser um dominador” no limiar do século, sobretudo por ter “renovado a modinha, dando ideias e imagens ao lirismo das *Pallidas Elviras*”, afirma Orestes. No entanto, o modinheiro, “do prefeito Passos pra cá, não quis tomar conhecimento das novas emoções” que a cidade oferecia, não acompanhou as mudanças, radicado na poesia que quase nada dizia aos homens e mulheres modernos. Catulo, “num protesto eloquente, na rua, nem levanta a cabeça para olhar os prédios que sobem, zombando da velha construção colonial”.

Contra Catulo, o que se questiona sob o crivo da “injustiça” não é outra coisa senão a distinção entre os “novos”, integrantes das últimas “duas gerações” afinadas à vertigem da cidade, e o velho trovador que, àquela altura, contava pouco mais de setenta anos e voltava-se, cada vez mais, para as “emoções dos caboclos nordestinos”, ocupando “toda a sua atividade na poesia sertaneja, sem o socorro musical”⁸⁵. Havia, além do mais, aqueles que desacreditaram da veracidade do “sertanismo” de Catulo. Agripino Grieco recorda, no segundo volume de suas reminiscências, juízos que rejeitam o motivo poético do velho trovador. O poeta Mucio Teixeira, diz-nos Agripino, enxergava em Catulo “apenas um explorador velhaco do calão sertanejo”⁸⁶. Algumas páginas adiante, recordando desta vez o médico Dante Costa, dá a nota: “Concordávamos sempre em sentir no Catulo da Paixão Cearense um bárbaro, um selvagem, um primário, coisa da natureza, como um ronco de cachoeira, ou da animalidade, como o rugido de uma onça”⁸⁷. Brito Broca, em breve avaliação sobre o problema do sertanismo literário, em texto que questiona se José de Alencar teria ou não conhecido o sertão brasileiro, considerava que não seria difícil de acreditar que Catulo “jamais se expôs ao assalto das mutucas e dos borrachudos no *hinterland* nativo”⁸⁸. No ano de 1942, em entrevista a Joel Silveira, o próprio Catulo assinalaria, porém, que era este o seu mérito: “não conhecer o sertão e descrevê-lo tão

⁸⁵ DE ORESTES Barbosa para O Radical. *O Radical*, 12 nov. 1936, p. 2.

⁸⁶ GRIECO, Agripino. *Memórias*: Rio de Janeiro - I. Rio de Janeiro: Conquista, 1972, p. 91.

⁸⁷ GRIECO, Agripino. *Memórias*: Rio de Janeiro - I. Rio de Janeiro: Conquista, 1972, p. 239.

⁸⁸ BROCA, Brito. Um problema. *Papéis de Alceste*. São Paulo: Ed. Unicamp, 1991, p. 162-3.

admiravelmente”⁸⁹. Salvo a questão da poesia sertaneja, bastante controversa, e exageros à parte, o evidente é que, nos salões *chics*, Catulo da Paixão Cearense era sempre convocado a pegar no violão e entoar as antigas modinhas, e a declamar seus poemas sertanejos, mas estes, ao contrário, pareciam mais dados à apreensão da crítica civilizada de um Rui Barbosa, de um Bastos Tigre⁹⁰.

As considerações que Orestes Barbosa escreve sobre o poeta dos sertões nem sempre são pacíficas ou elogiosas, por vezes balouçando entre a mais alta simpatia e a crítica mordaz. Em 1925, por ocasião da publicidade de *Gritos Bárbaros*, livro póstumo de Moacyr de Almeida, “um rapaz do Engenho Novo que morreu tuberculoso”, o cronista, embora assegure não querer “combater a obra do malogrado vate que sucumbiu vítima da própria inexperiência”, reclama que o poeta, em vida, andava “sujo, coxo, desdentado e faminto”, um pobre-diabo “sem lençol e sem pão”, triste por não “ver publicado os versos que escreveu”. Desanica, assim, aqueles a quem chama de “Mecenas de necrópole” e, com seu sarcasmo habitual, pergunta aos leitores: “Quem é poeta aí? O Catulo Cearense e o Luis Murat editam o livro... É só morrer”. Na pena de Orestes, a atividade do antigo serenatista aparece, outra vez, voltada para os livros e, também, para a atividade de edição que, no caso do citado volume, denuncia certo oportunismo. Quanto a Moacyr de Almeida, o cronista desfere seu último golpe, apontando a incoerência de um espírito que, segundo ele, destoava da cidade moderna, posto que o referido, a pouco saído do prelo, firmava a tardia e inútil predição do definitivo desaparecimento do poeta, uma vez que ele “fazia versos, e parnasianos, nesta época de aviação, radiotelegrafia, lei do inquilinato e outras coisas”⁹¹.

Em crônica de março de 1927, sobre o livro de poemas *Veronica*, de Da Costa e Silva, Orestes refere-se a “uma apreciação de Flaubert sobre o Baudelaire” e, entre parênteses, com

⁸⁹ RODRIGUEZ, Benito Martinez. *Luar da cidade, sertão de neon: literatura e canção nas obras de Catulo da Paixão Cearense e Orestes Barbosa*. Tese (Doutorado) São Paulo: FFLCH, USP, 1998, p. 114.

⁹⁰ Ver, por exemplo, o episódio narrado por Manuel Bandeira. BANDEIRA, Manuel. Na câmara-ardente de José do Patrocínio Filho. *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, [1937] 2006, p. 93-95 (originalmente publicado em *A Província*, 12 out. 1929); Raimundo Magalhães Jr. menciona o mesmo episódio quando conta, na biografia de Zeca do Patrocínio, sobre a amizade de Catulo da Paixão Cearense. MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *O fabuloso Patrocínio Filho*. São Paulo: Ed. Civilização Brasileira, 1957, p. 315-6; O episódio aparece, ainda, na tese de Benito Martinez Rodriguez sobre Catulo da Paixão Cearense e Orestes Barbosa, e é mencionado, na íntegra, em artigo em que o autor discute o cânone literário partindo da apreciação do ensaísta Arnaldo Saraiva sobre Catulo ter sido o “candidato” de Fernando Pessoa ao Prêmio Nobel. Conferir, respectivamente: RODRIGUEZ, Benito Martinez. *Luar da cidade, sertão de neon: literatura e canção nas obras de Catulo da Paixão Cearense e Orestes Barbosa*. Tese (Doutorado) São Paulo: FFLCH, USP, 1998, p. 134; RODRIGUEZ, Benito Martinez. “O que lêem os clássicos: inclusões, exclusões e construções canônicas”. *Letras*, Curitiba, n 49, 1998, p. 246.

⁹¹ BARBOSA, Orestes. *Gritos Barbaros*. A.B.C. 10 out. 1925, p. 12.

certa ironia, alerta o leitor: “olha a erudição!”⁹²; coisa que, numa apreciação ligeira, pode exprimir vulgar apreço aos padrões acadêmicos, erudição fácil, mas que parece combinar com o pretexto da escrita não de uma “crítica profissional”, como bem confessa na crônica, mas de um conhecimento autodidata, um tanto orgulhoso, é certo, mas não por isso desprezível, ao contrário, porque diz de seu próprio fazer literário e do seu ingresso no mundo da redação jornalística. O motivo desta crônica, no fim, é outro, não aquele expresso no título que encima o texto, Orestes é mestre nisso: a “originalidade” dos versos de Veronica são apenas o pretexto para atacar o parnasianismo. O cronista aponta sua artilharia para a erudição que não reflete a cor local, “temperamentos e ambientes”. Para ele, na afirmação da “brasilidade”, o aspecto estético deveria acompanhar o social, não o contrário – este é o “movimento”, o “bonde” no qual os escritores e artistas devem viajar. A criação poética, como o espírito musical, nesse passo, nesse trilho, não poderia, ou não deveria, estar alheia à cidade moderna, ao contrário. Para tanto, em atenção às inteligências da rua, os poetas – os artistas, no geral, não precisam, necessariamente, abandonar a cultura dos livros, a erudição, mas trabalhá-la em favor do nacional, do popular, do moderno.

Na sua história do samba, ao referir-se a um “Catulo acentuadamente nordestino”, diz Orestes Barbosa que ele “não [havia] conseguindo tomar o bonde das novas produções”. O cantor de modinhas compunha o panteão dos personagens de uma “coletânea de outros tempos”, sentido acentuadamente marcado quando o cronista difere o samba, “mais plástico”, do lirismo da serenata⁹³. Aos poucos, na visão de Orestes Barbosa, um novo caráter, particular e cosmopolita, conformava o pensamento e o modo de viver dos habitantes da então capital do país: “Quem nasceu aqui, e mesmo quem vive aqui, não tendo a teimosia do autor de ‘Cabocla de Caxangá’, acaba vivendo cariocamente: é a ‘baratinha’, a garota pintada, o asfalto, o arranha-céu...”⁹⁴ Algo da “inexperiência” que o cronista interpreta, nesta época, como resultado trágico do poeta Moacyr de Almeida, parnasiano em plena urbe moderna, parece residir, também, no argumento acerca da “teimosia” de Catulo da Paixão Cearense. Na era da melindrosa e do automóvel, “teimosia” e “inexperiência” são os equívocos de um poeta que não acompanhou o ritmo da cidade, menoscabando a música popular e os temas urbanos. Acabara o domínio dos parnasianos, coisa do passado, e o “sertanismo” soava para ele alienígena, uma vez que nada dizia da agitada vida de então.

⁹² BARBOSA, Orestes. Da Costa e Silva e o “Veronica”. *A Manhã*, 09 mar. 1927, p. 2.

⁹³ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 65.

⁹⁴ DE ORESTES Barbosa para O Radical. *O Radical*, 12 nov. 1936, p. 2.

Os juízos sobre o livro de poemas *Veronica*, ou acerca da trajetória do autor de *Gritos bárbaros*, são tomados pelo cronista como pretexto: na perseguição pelos motivos do progresso, intenciona asfaltar o chão onde pisa a musa das ruas. Encanto avesso, por exemplo, à poética de um Carlos Drummond de Andrade, na qual o estado-técnica do mundo – “máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples” – parece condenar a poesia à morte, mas o poeta, escondido entre parênteses, como numa trincheira, arremessa seus versos: atingida no peito, a “humanidade”, talvez, consiga “melhorar”⁹⁵. A perspectiva de Orestes é outra, e permanece quase inalterada desde os anos de 1920 com a publicação do livro *Samba*, em 1933. Neste livro a crítica que ele desfere à figura do cantor Augusto Calheiros é a mesma que, anos antes, feriu Catulo e revirou o túmulo de Moacyr de Almeida: “Romântico, não gosta de luz elétrica”. Intérprete de valsas como “Serenata ao luar”, “Sonata das estrelas” e “Flor do mato”, Augusto Calheiros, conhecido como “A Patativa do Norte”, era daqueles “que se pudesse faria aqui como se faz em seu estado, que é Alagoas: mandaria apagar a iluminação pública nas noites de luar”⁹⁶. Ao revés do cantor alagoano, assevera o cronista: “O carioca vê a lua com o olhar de civilização”. Mesmo as serenatas que imperavam sob a luz dos lampiões, tão perseguidas quando da modernização da cidade, no entresséculos, parecem agora acomodadas à vertigem urbana: “há muita palidez seráfica nos ambientes modernos dos *bungalows* e dos arranha-céus... A serenata existe. E aceita um automóvel para condução”⁹⁷.

A cidade do Rio de Janeiro não era mais aquela em que Mário Pinheiro, em 1914, cantava a modinha de Guimarães Passos e Miguel Emídio Pestana. Agora, a cidade “está musical e poeticamente definida no samba”, pontua Orestes: “Foi-se embora o lirismo da ‘Casa branca da serra’. Hoje ninguém mais passa mais horas inteiras entre esbeltas palmeiras”⁹⁸. Não é o telefone que, em 1916, dá o mote ao primeiro samba registrado e que, pouco depois, surge na poesia frívola de um Olegário Mariano? Nos versos de *Ba-Ta-Clan*, livro de 1927, o poeta da cidade moderna, Olegário Mariano descreve as disseminadas práticas do *footing*, do *flirt* e do *five o'clock* por entre o Hotel Glória, a Praia do Flamengo e os cinemas e sorveterias da Avenida

⁹⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. O sobrevivente. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 56.

⁹⁶ Em homenagem a Augusto Calheiros, Carmen Costa gravou o samba “Augusto Calheiros” na RCA Victor, 13-J2PB-0415, em agosto de 1958, dois anos depois da morte do cantor.

⁹⁷ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 180.

⁹⁸ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 119.

Rio Branco⁹⁹. Costumes estes que, como uma “epidemia”, nas áreas mais urbanizadas e turísticas, foram eclipsando, no galanteio e no namoro, as velhas modinhas e serenatas, como havia percebido, bem antes, o finado João do Rio¹⁰⁰.

Arrasado o Morro do Castelo, e com a emergência e a processual vitória do samba urbano, a pena de Orestes Barbosa não retrocede – como mostra o argumento da civilização pelo progresso técnico, no livro *Samba*, e crônicas dos anos de 1930. O cronista avança, na verdade: com Catulo, prevalecerá, em certo aspecto, o desencontro, por não ter acompanhado a “evolução” musical da cidade. A musa das ruas, para Orestes, deveria deixar para trás o aspecto colonial, acompanhando o ritmo da civilização, e para tanto, subir os andaimes de prédios cada vez mais altos e lá reparar nos letreiros luminosos da cidade. Catulo, por outro lado, pendia mais e mais para a poesia sertaneja escrita, para o mundo dos livros.

⁹⁹ O livro *Bambambã!*, de Orestes Barbosa, aparece citado na poesia “Á porta do ‘bazin’”, de Olegário Mariano: “Você já leu o ‘*Bam-ban-ban*’ do Orestes? Que interessante que é — São umas pestes”. MARIANO, Olegário. *Bata-clan*. Rio de Janeiro: Benjamim Costallat & Miccolis, 1924, p. 60.

¹⁰⁰ Sobre a modinha, escreve João do Rio: “As damas fechavam-se nos quartos e respiravam as endechas com o prazer de uma ação Capítosa; os homens eram convidados para tais atos como hoje se convida para os *five o'clock* onde há *flirt*”. RIO, João do. *A Alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995, p. 175; Ver também: O FLIRT. Intérprete: Procópio Ferreira. Compositor: Olegário Mariano. In: ODEON 10274. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Odeon, 1928. Disco 78rpm, Lado B, (3:04). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/24700/o-flirt>. Acesso em: 2 out. 2023.

5. PALCO ILUMINADO

Ai que saudade me dá
Ai que saudade me dá
Do bate papo do disse me disse
Lá no Café Nice, ai que saudade me dá

De Cadillac chegava o Chico Alves
Logo no samba queria entrar
O Ismael só na de pão com manteiga
Esquecia a nega, pra poder ficar

E eu no samba, varava a madrugada
O Café Nice era um pedaço do céu
Num canto batucava João de Barro
Lamartine, Pixinguinha, Almirante e Noel

Ai que saudade me dá
Ai que saudade me dá
Do bate papo do disse me disse
Lá no Café Nice, ai que saudade me dá

Caymmi sem barriga e sem madeixas
Mostrava a Carmen o que é que a baiana tem
Ari Barroso no piano reclamava
Que Donga fez um samba que não é de ninguém

E o Metralha varava a madrugada
O Café Nice amanhecia em festa
Cartola afinava a viola
Que pena que agora a saudade é o que resta¹

Memórias do Café Nice
Artúlio Reis e Monalisa

5.1 Francisco Alves, sabiá urbano

No gabinete de estudo, com o rádio ligado, a poetisa Gilka Machado escreve à máquina. A voz de Francisco Alves pousa no papel. Nasce o poema “Encantamento”, que a poetisa dedica ao maior “intérprete da modinha brasileira, que só conheço através do rádio”: “Canta/boca febril que eu não conheço/que nunca me falaste e que me dizes tudo!.../—Ave estranha, de garras de veludo/entoa pra mim/uma canção sem fim!”. No escritório daquela rádio, chegam telefonemas, cartas, uma multidão de fãs, Laís, Odila, Sonia, Carmen, querem que Francisco Alves cante sem parar: “Canta que tens a voz ligada ao coração de todas as mulheres do Brasil”².

¹ MEMÓRIAS DO CAFÉ NICE [samba]. Intérprete: Nelson Gonçalves. Compositor: Artúlio Reis, Monalisa. In: Continental 15643. Intérprete: Nelson Gonçalves. Brasil: Rca Victor, 1981. LP, Lado A, (2:34).

² Nas últimas páginas do livro *Minha Vida*, autobiografia de Francisco Alves, foram reproduzidas algumas cartas de fãs e dois poemas de Gilka Machado dedicados ao cantor, “o mais intérprete da modinha brasileira – que só conheço através do rádio”. MACHADO, Gilka. Dois poemas de Gilka Machado. In: ALVES, Francisco. *Minha vida* (Auto-biographia). Rio de Janeiro: Editora Brasil Contemporâneo, 1936, p. 217-221.

Reproduzido na íntegra (e sem título) nas páginas finais de *Minha Vida* (1936), autobiografia de Francisco Alves, o poema de Gilka Machado apareceria, em 1938, no livro *Sublimação*, ano em que o cantor, acompanhado da Orquestra Copacabana, o gravou na Odeon³. Na seção de discos e gravações populares do mensário *Boletim de Ariel*, a canção “Encantamento” é descrita como de “finíssima mediocridade”⁴ e, em elogioso artigo sobre os poemas de *Sublimação*, Edgard Cavalheiro, embora considere Gilka Machado “a maior poetisa do Brasil”, despreza “a única nota dissonante [que há] em todo o volume”, o poema sobre Francisco Alves: “dizer que ele tem a ‘voz ligada ao coração de todas as mulheres do Brasil’, nem como piada”⁵. Se há divergência e até oposição entre as apreciações da poetisa e do crítico, na opinião de Orestes Barbosa, como registrado no seu livro *Samba, a voz de Francisco Alves* representava “o encanto da população”⁶. Nesse arranjo, a poetisa não ficava atrás do “maior cantor do Brasil”. Ainda por ocasião do lançamento de *Sublimação*, em artigo publicado no jornal *O Radical*, Orestes referia-se a Gilka Machado como a “maior poetisa do Brasil, desde o ano 1500”⁷.

A “parceria” pontual entre Gilka e Francisco Alves, enlace entre poeta e músico/cantor, não inaugurou, ali, uma prática no meio radiofônico, na verdade, era uma prática em que o próprio Orestes Barbosa há pouco se aventurava, tendo em Francisco Alves um dos seus principais associados. Orestes, que começara sua vida literária como poeta, havia enveredado no meio radiofônico, como letrista, por volta de 1930, alguns anos depois do advento da radiofonia no Brasil. Com Francisco Alves, manteve profícua relação a partir da encomenda dos versos de “Meu companheiro”, canção gravada em 1932. Até então o cantor já havia gravado dois *foxes* com os versos de Orestes, “Sergipana” (1931), com música de Eduardo Souto, e “Sol do coração” (1932), de Erol Saint’Clair Matos. Afora outras gravações da autoria de Orestes Barbosa, a parceria entre o letrista e Francisco Alves renderia, durante todo o ano de 1933, as gravações de “Dona da minha vontade”, “Abelha da ironia”, “Ciúme”, “Ouve esta canção”, “Adeus mocidade” e “Há uma forte corrente contra você”; e, em 1934, de “Por teu amor”, “Palhaço do luar”, “Balão do amor”, “Não sei”, “Romance”, “Adeus” e “A mulher que

³ ENCANTAMENTO. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Gilka Machado; Francisco Alves. In: Odeon 11623. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon, 1938. 78rpm, Lado A, (3:11). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/26246/encantamento>. Acesso em: 2 out. 2023.

⁴ DISCOS. *Boletim de Ariel*, Ano VII, set. 1938, p. 31.

⁵ CAVALHEIRO, Edgard. Gilka. *Walkyrias*, mai. de 1939, p. 11.

⁶ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 94-5.

⁷ BARBOSA, Orestes. *Sublimação*, de Gilka Machado. *O Radical*, 6 nov. 1938, p. 3.

ficou na taça”. Nas duas décadas seguintes, Francisco Alves regravaria “Adeus” (1943), “Não sei” (1951) e, por duas vezes, o sucesso “A mulher que ficou na taça” (1943/1952).

Nos anos de 1930, a expressão e a atividade das estrelas do rádio, como Francisco Alves e outros astros menores, mas cintilantes, podem ser balizadas, em alguma medida, quando levado em conta o alcance da radiodifusão a partir de seu lastro na imprensa, seja em seções destinadas à programação radiofônica e aos rádio-ouvintes. Em especial, por exemplo, em jornais como *A Noite*, conglomerado do qual fazia parte a Rádio Nacional, e, mais para o final da década, em revistas como a *Pranove*, órgão oficial da Rádio Mayrink Veiga, como destacado pelo historiador João Ernani, pois, “ao passo que o rádio poderia fomentar um lado mais sinestésico e imaginativo, tais publicações, muitas delas ilustradas, forneciam, como contraponto ou complemento, as imagens e os ‘bastidores’ da vida artística”⁸. Algo que aproximava rádio e registro impresso – notícias, reportagens, caricaturas, fotos, cartas, autógrafos, poemas, anúncios –, recolhidos e recortados de jornais e revistas, e que devem ter preenchido um sem-número de diários e álbuns, páginas nas quais as admiradas vozes do rádio assumiram a feição de uma persona pública, de uma estrela. Em maio de 1937, não por acaso, um articulista do jornal *Dom Casmurro* revelava, “no intuito de atender aos desejos das nossas leitoras”, a verdadeira feição do “consagrado” Francisco Alves, traços que o lápis do caricaturista Augusto Rodrigues escondia ou exagerava: “O nariz no original não é tão pontiagudo e nem os olhos assim vidrados”; e essa “magreza que se observa” poderia desaparecer, facilmente, “com uns retoques”. Mas retocado, “o rosto deixaria de se parecer com Francisco Alves para ficar com os traços de qualquer cantor aí, de segunda ordem, o que não é direito”⁹. Do mesmo modo, o número 28 da revista *Pranove*, de setembro de 1940, estampando na capa o retrato de Francisco Alves, antecipava no expediente o oferecimento de uma reportagem com o “Rei da Voz” a ser incluída na “nova parte de nosso programa”, no intuito de “estudar num âmbito mais amplo os altos valores do rádio no Brasil”¹⁰.

⁸ FURTADO FILHO, João Ernani. *Um Brasil Brasileiro: Música, Política, Brasilidade, 1930-1945*. Tese (Doutorado em História) São Paulo, SP: Programa de Pós Graduação em História Social da USP, 2004. p. 15

⁹ M. O REI DA VOZ. *Dom Casmurro*, 27 mai. 1937, p. 10.

¹⁰ *PRANOVE*: radio-cinema-theatro-modas. Ano III, n. 28 (capa), set. 1940.

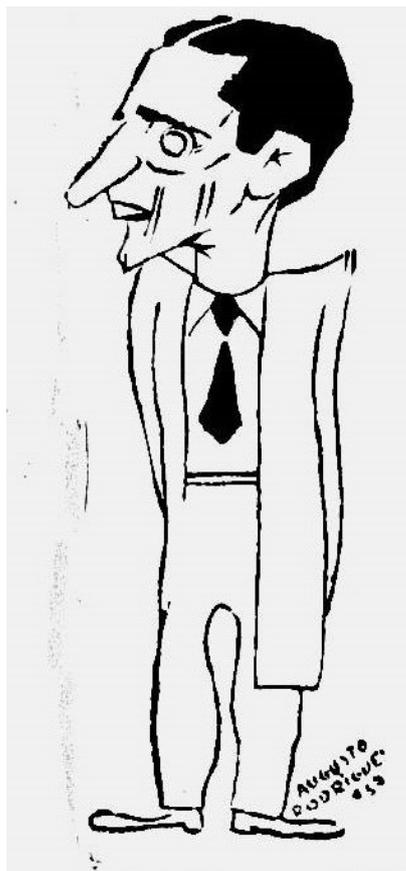


Figura 5: Francisco Alves em caricatura de Augusto Rodrigues.
 Fonte: M. O REI DA VOZ. *Dom Casmurro*, 27 mai. 1937, p. 10

Com um repertório comum registrado em disco, algo da crônica dos bastidores e da vida artística (no tempo) de Francisco Alves pode ser vislumbrado, de partida, na atividade de Orestes Barbosa, que, além de cronista do samba, foi um de seus principais parceiros musicais. No livro *Samba*, no “resumo de observações” que escreve sobre os cantores e cantoras que, à sua época, faziam o “delírio das irradiações e nos discos”, juízos que o cronista diz considerados sem favor ou camaradagem, Francisco Alves ocupa o lugar número um, em razão de seu nome marcar uma “fase” e abrir “um caminho ao sol”. Francisco Alves, que havia se destacado, primeiro, no palco dos teatros de revistas, passou, a partir do final dos anos de 1920, a figurar como um dos principais cantores do rádio e do disco, com extensa gravação em discos Odeon, Parlophon e, em número menor, embora considerável, nos selos Odeonette, da Casa Edison, e Popular. Sem o mesmo brilho, o caminho do estrelato é repisado por outros cantores do rádio – muitos hoje esquecidos – que o cronista faz desfilar página a página de *Samba*. Em menções rápidas, Orestes discerne sobre “temperamentos” e estilos, separando, de um lado, intérpretes como Vicente Celestino, “último representante” do “canto dramático da gritaria da ópera”, e, entre os modernos, aqueles que, por terem um “canto suave”, prestavam “consolo” e

“bonificação” à vertiginosa (e perturbada?) multidão urbana. “Os cantores de hoje”, diz Orestes, “não acordam ninguém”, ao contrário, chegam mesmo a embalar o sono dos ouvintes, com suas vozes anestésiantes e a impecável pronúncia de versos¹¹.

A divisa que Orestes Barbosa traça é clara: Rio antigo/Rio moderno. Antigamente, à época da modinha e das serestas, quando, na “vagabundagem”, bebia-se para cantar, formava-se sempre nas esquinas “um torneio de voz”. “Era a influência da ópera”, diz o cronista, quando vigorava um “sistema de canto em que a garganta era um instrumento em competição com os outros”. Perdiam-se assim, engolidas na pronúncia, “as letras dos poemas”, versos que a muito custo, em meio ao “berreiro”, os ouvintes conseguiam decorar ou intuir. No tempo das ruas iluminadas por lampiões a gás, das serestas e do “uivo” alienígena da ópera, “o melhor cantor era o que gritava mais”. É deste canto-torneio que Vicente Celestino seria herdeiro e continuador, ainda que na era do cantor “profissional”, de voz suave, quando cantava-se para beber, não o contrário.

No Rio de Janeiro moderno, com o advento da radiofonia e paulatino estabelecimento das empresas radiofônicas – que Orestes circunscreve, neste caso, na criação por Alberto Byington Jr. da “rede Verde e Amarela” de emissoras afiliadas – os cantores não precisavam “dilatam as artérias e gritar”. Em meados de 1933, não por acaso, período em que o livro *Samba* chegava ao público, o cantor João Petra de Barros, acompanhado da Orquestra Odeon, interpretava baixinho os foxes “Canção ao microfone” e “Cantor do Rádio”, registros da parceria entre Custódio Mesquita e Paulo Roberto: “Eu sou o cantor do rádio/Cantor que nunca vistes/E que não verá jamais”¹². Ainda no selo Odeon, em 1936, Aurora Miranda gravou, de autoria de André Filho, a marcha “Canto ao microfone” e, neste ano, com Carmen Miranda, sua irmã, formou dupla na gravação de outra marcha, “Cantores do rádio”, composta por Alberto Ribeiro, João de Barro e Lamartine Babo¹³.

¹¹ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 75.

¹² CANTOR DO RÁDIO. Intérprete: João Petra de Barros. Compositor: Custódio Mesquita, Paulo Roberto. In: Odeon 11056. Intérprete: João Petra de Barros. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. 78rpm, Lado A, (2:56). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/28899/cantor-do-radio>. Acesso em: 2 out. 2023; CANÇÃO AO MICROFONE. Intérprete: João Petra de Barros. Compositor: Custódio Mesquita, Paulo Roberto. In: Odeon 11056. Intérprete: João Petra de Barros. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. 78rpm, Lado B, (3:04). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/28913/cancao-ao-microfone>. Acesso em: 2 out. 2023.

¹³ CANTO AO MICROFONE. Intérprete: Aurora Miranda. Compositor: André Filho. In: Odeon 11408. Intérprete: Aurora Miranda. Rio de Janeiro: Odeon, 1936. 78rpm, Lado B, (2:58). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/34168/canto-ao-microfone>. Acesso em: 2 out. 2023; CANTORES DO RÁDIO. Intérprete: Carmen Miranda; Aurora Miranda. Compositor: Alberto Ribeiro, João de Barro, Lamartine Babo. In: Odeon 11343. Intérprete: Aurora Miranda. Rio de Janeiro: Odeon, 1936. 78rpm, Lado

A nova “fase” a que Orestes Barbosa se referia ascendia contrapondo-se ao canto soturno das esquinas, ao canto de gogó, que deve ser relegado ao passado, achegando-se cada vez mais àquilo que apresentava-se como futuro dominador, o canto moderno, ao microfone, aparelho capaz de uma escuta atenta (confidente) e de amplificar (revelar) a voz (letra/sentimento) de cantores como Francisco Alves:

Olha-se para o passado, escuta-se os discos antigos, e o que se sente é que Francisco Alves é o dono de uma voz que vai morrer com ele, porque não há fôlego, não há escola, não há estudo que dê aquele forro de veludo existente na garganta do cantor do “Meu companheiro”, da “Deusa”, da “Lua Nova” e da “Voz do violão”.

Francisco Alves veio enviado pelo destino na hora certa para vibrar e dominar um momento histórico da vida da cidade, esta grande hora em que nos definimos, estadeando esse espetáculo suntuoso das melodias, no qual cada quadrado de janela sai um pedaço de samba-canção, na boca de uma mulher elegante que verifica no espelho as ondas artificiais do cabelo; no canto da criada vagarosa que bate um tapete; na criança despreocupada que já nasceu musical.

Sem Francisco Alves, forçoso é dizer, a nossa canção e as músicas que adotamos, dando cores nossas, não teriam este esplendor artístico porque teria faltado o cantor completo na interpretação e na voz de uma doçura que maravilha, pois, quando ele abre a boca, a alma carioca sai pela sua boca como um delírio, como um narcótico, uma voz que tem cristais e nuances de ocarina; um gorjeio humano, impressionante e comovedor¹⁴.

Orestes Barbosa difere o destino da “grande hora em que nos definimos” em oposição a um passado ainda presente e barulhento. Gritaria *versus* Doçura. Barulho *versus* Consolo. Cantar vagabundo *versus* Canto profissional. Vicente Celestino *versus* Francisco Alves. O “gorjeio humano” de Francisco Alves, que é a expressão do “cantor completo”, dá – e, em certa medida, inaugura – o tom das “cores nossas”. Nas casas dos ouvintes, o samba e as valsas cantadas por Francisco Alves, assim, congraçavam, na sintonia do (e em sintonia com o) rádio, “uma mulher elegante” e a “criada vagarosa”, a rica e a pobre. Uma sintonia-encantamento que, indistintamente, liga-se ao coração de todas as brasileiras, como nos versos de Gilka Machado. No livro *Samba*, se a linha evolutiva da história da música popular alcança o “esplendor artístico” com Francisco Alves, há por trás todo um cenário em que desfilam outros astros em que o canto cede lugar ao novo, às técnicas de gravação e reprodução, revelando-se, até, na imitação da voz do “impressionante e comovedor” cantor. Em meio à constelação de estrelas, o nome de Mário Reis, “esteta sincero no seu temperamento de artista”, e de Aracy Cortes,

A, (2:46). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/34014/cantores-de-radio>. Acesso em: 2 out. 2023.

¹⁴ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 76-77.

formavam, com Francisco Alves, “o triângulo de ouro do gênero cuja vitória deu motivo a este livro consagrado”¹⁵.

Reportagem, antologia e reivindicação formam o cerne da escrita taquigráfica de *Samba*, revelando um traço marcadamente evolutivo da música popular urbana. Assim, Orestes Barbosa situa o cenário musical por oposição, separando os cantores em dois grupos distintos: os românticos, mais voltados para a sonoridade da valsa – “a musicalidade da carta de amor” – e os que cantam samba, mais pragmáticos, “mais claros”, pois, diferente de expressarem uma distanciada idealização, um “segredo afetivo”, estes pretendiam “materializar logo a emoção”. Na “última trincheira da valsa”, resistentes à viva emoção do samba, estão as cantoras Gesy Barbosa, Alda Verona e Sônia Barreto. Entre as que são “mais do tempo”, ou seja, que o “samba fala” perfume e carne, avançam Zezé Fonseca, Elza Cabral e Madelú de Assis. Na lista de Orestes, seguem, ainda em desfile, e na devida sequência, uma porção de cantoras: Zaira Cavalcante, “ave pernalta”, de “pronúncia esfumada onde os vocábulos saem cerrados como ébrios, cambaleantes”, “Elisa Coelho, criadora de um cantar todo seu”, “Stefania de Macedo, que conservou o regionalismo nordestino de pequeno ambiente aqui”, a “simples, mas brilhante” Aurora Miranda, “Cecília Mendes, que promete”, Zaira de Oliveira Santos, “bem do grupo neoclássico, forçando por não transigir com o tom popular”, e “Otília Amorin, a precursora do samba de palco”, e nomes como Ruth Franklin, Eunice Ferreira, Yolanda Visconti e Carmen Machado.

Todos os cantores e cantoras mencionados por Orestes Barbosa apresentam, em regra, algum destaque no meio radiofônico carioca e nas casas de discos, espaços estes que ele há pouco adentrara como compositor, e sobre os quais escreveu crônicas publicadas em jornais como *O Globo*, *Avante!* e *A Hora*. Do início dos anos 1930 até a publicação de *Samba*, no segundo semestre de 1933, Orestes já havia emplacado com Francisco Alves algumas composições, seja este como intérprete de suas letras ou em parceria. Destes registros – agasalhados no “forro de veludo existente na garganta do cantor” – constam mencionados no livro, apenas, os versos de “Meu companheiro”, gravada em disco Odeon em setembro de 1932.

Foste talvez uma árvore frondosa
harmonizando a voz da solidão
e hoje na minha vida dolorosa
só tu me entendes triste violão

Sorrisos, ilusões, frases perdidas

¹⁵ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 78.

um vestido ligeiro que passou
olhares, beijos, sonhos, despedidas
tudo meu violão cristalizou

Meu companheiro dileto, violão
és meu afeto, és minha consolação
de tanto roçar meu peito
tens hoje o timbre perfeito
da voz do meu coração¹⁶.

Em encontro marcado no Café Nice – reduto certo de alguns boêmios, músicos, jornalistas – a letra de “Meu companheiro” foi encomendada a Orestes por Francisco Alves, pedido a que o poeta responderia, no dia seguinte, em carta “acompanhada da letra da canção”, como registrado em *Minha Vida*, autobiografia do cantor publicada em 1936, e escrita, segundo registra Nestor de Holanda nas *Memórias do Café Nice*, pelo jornalista Mário Cordeiro¹⁷. Quanto à autoria e aos fatos biográficos narrados em *Minha Vida*, também afirma o violonista Bororó, em depoimento ao jornalista e crítico musical Lúcio Rangel: — Chico Alves, para contar a história direito, não era a personagem retratada no livro que corre por aí como sendo de sua autoria. A consciência do [Mário] Cordeiro que se acuse”¹⁸. Em uma anedota presenciada pelo cantor e compositor Alberto Ribeiro – registra ainda Nestor de Holanda – uma fã, ao aproximar-se de Francisco Alves, elogiando certa passagem do livro em que o cantor contava ter assistido, no Teatro Recreio, o tenor Almeida Cruz, recebeu a seguinte resposta: “Ainda não cheguei nesse capítulo...”¹⁹.

O episódio de “Meu companheiro”, acontecido da noite para o dia, fantasioso ou não, parece concorrer para a cristalização da imagem do cantor que, de tanto roçar o violão no peito, expressava-se com a “voz do coração”, uma vez que a fala, muitas vezes, emudece ou é entrecortada por soluçantes ilusões. Com “companheiro dileto”, concorde aos versos do poeta, Francisco Alves soltava a voz potente e macia, enternecida, harmonizada pelo “triste violão”. Ali encontra, ao mesmo tempo, a “minha consolação”, antídoto aos desenganos amorosos, enlaçando cantor e ouvintes, e o afã de (novos) olhares, beijos, sonhos... Os versos de “Meu companheiro”, encomendados a Orestes Barbosa, e a autobiografia escrita pelas mãos de

¹⁶ MEU COMPANHEIRO [canção]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, Francisco Alves. In: Odeon 10932. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon, 1932. 78rpm, Lado A, (2:43). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/31288/meu-companheiro>. Acesso em: 2 out. 2023.

¹⁷ ALVES, Francisco. *Minha vida* (Auto-biographia). Rio de Janeiro: Editora Brasil Contemporâneo, 1936, p. 85-88.

¹⁸ RANGEL, Lúcio. *Samba, jazz & outras notas*. Rio de Janeiro: Agir, 2007, p. 79.

¹⁹ HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1970, p. 157-8.

outrem, revelam a ciosa preocupação com a “minha carreira artística”, zelo transmutado em enlevo próprio, e em publicidade artística, na venda de discos e livros. Esta é a retórica, naquilo que o crítico chama ilusão biográfica: *minha vida* traz “uma lição de coragem aos tímidos, de audácia aos pobres, de esperança aos desamparados”. Uma lição ao alcance da “mocidade”, carente da intimidade de um homem público, da fantasia que o leva da pobreza ao estrelato. O exemplo assemelhava-se, como referido nas primeiras páginas, à trajetória de Caruso, “o maior dos cantores italianos”, uma criança pobre que burla o destino de “modesto vendedor ambulante” e galga as luzes da ribalta. Fascínio e lição.

O violão, como ensina Ricardo Coração dos Outros ao Major Quaresma no romance de Lima Barreto, “é o instrumento da paixão”²⁰. Francisco Alves não estava alheio a esta sentença. Ao público feminino, em grande medida, ele destina a voz do coração, uma vez que a sua biografia deveria satisfazer “a romântica curiosidade da mulher brasileira”, uma vez que a ela “devo as emoções mais encantadoras de minha longa jornada artística pelas ribaltas e pelo rádio”²¹. No livro, a proximidade entre cantor e público revela-se desde o título, com sua presunção íntima e informal, em que responde aos “inúmeros e insistentes pedidos de *minhas* admiradoras”: “Foram elas que me animaram sempre, que me incentivaram através das vicissitudes de uma vida humilde e agitada, a trabalhar e a destruir os obstáculos que têm de enfrentar todos os que aspiram vencer”. Assim, o prestigiado cantor devolve e alimenta um quinhão da atenção que lhe devotam os ouvintes. Canta o que lhe pedem, responde missivas, autografa fotografias, aperta mãos, abraça...

Em meados de fevereiro de 1938, quando da mudança de Francisco Alves para a Rádio Tupi, uma série de publicações nas páginas de *O Jornal*, com patrocínio da Lacta, “o chocolate que as crianças gostam”²², anunciava a estreia do cantor para o dia 15 de março. Na revista *Cinearte*, dias antes, Alberto Ribeiro comentava o destino do cantor: “o rei da voz – como dizia César Ladeira, e dirá naturalmente o *speaker* da PRG-3, pois quem foi rei não perde a majestade – continuará mantendo na sua nova emissora o alto prestígio do seu nome”²³. “Ouçam hoje Francisco Alves, o rei da voz”²⁴, oferecia a sapataria “A Majestosa”, ainda n’*O Jornal*, em agosto de 1938. No reino da mercadoria, o reclame em torno da “majestade” conferia prestígio

²⁰ BARRETO, Lima . *Triste fim de Polycarpo* Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes, 1915, p. 21.

²¹ ALVES, Francisco. *Minha vida* (Auto-biographia). Rio de Janeiro: Editora Brasil Contemporâneo, 1936, p. VI-VII.

²² FRANCISCO Alves, o rei da voz. *O Jornal*, 26 fev. 1938, p. 3; *O JORNAL*, 19 abr. 1938, p. 3.

²³ RIBEIRO, Alberto. Daqui... Dalí... Dacolá... *Cinearte*, 01 mar. 1938, p. 4.

²⁴ *O JORNAL*, 24 ago. 1938, p. 9.

a Francisco Alves, na contrapartida da publicidade (tanto do cantor-produto como do produto do cantor), elevando o seu cartaz e aumentando os seus proventos.

Na *Gazeta de Notícias*, edição de 16 de novembro de 1936, Luiz Antônio Pimentel, então redator de assuntos radiofônicos, creditava à orientação do “invejado, comentado e imitadíssimo” César Ladeira o sucesso da Rádio Mayrink Veiga, “cada vez mais querida dos radio-fãs”²⁵. E mais, diz o jornalista fluminense: quando “As Irmãs Pagãs” (Rosina e Elvira Cazzolino) começaram a se apresentar na “modestíssima” Rádio Cajuti nem sequer possuíam um nome artístico, culminando somente depois, “sob as girândolas de adjetivo de César Ladeira, no *cast* da Mayrink Veiga”²⁶.

Não por acaso, em prefácio escrito para o romance *Bonecos que sangram*, de Carlos Devinelli, publicado em 1934, Orestes Barbosa afirma que, “modernamente”, a tarefa do prefaciador é semelhante a de um “espiquer”, “que habilita o ouvinte a saber se convém ou não deixar ligada a estação”²⁷. Se cabe ao leitor/ouvinte a ação, deve-se levar em conta que a autoridade do preâmbulo, por vezes, pode valer pelo show, ou até sê-lo, distinguindo-se não como a apresentação de um espetáculo ou itinerário, mas acima, descolando-se da trivial condição de acessório. No rádio, o papel dos *speakers* parece ter sido fundamental na construção desta sintonia – técnica e espírito – com o “amigo ouvinte” e a “amiga dona de casa”²⁸, criando “marcas registradas que os firmassem na memória dos ouvintes”, como recorda Mário Lago no segundo volume de suas memórias, *Bagaço de beira-estrada*, publicado em 1977. Em *Bastidores do rádio*, um ano antes do registro de Mário Lago, Renato Murce já havia se referido a estas “denominações curiosas” que notabilizaram César Ladeira e os “artistas que [ele] apresentava”. A crônica e os fragmentos da memória do rádio brasileiro atribuem a César Ladeira, *speaker* e diretor artístico da Rádio Mayrink Veiga, a criação de antonomásias que

²⁵ PIMENTEL, Luís Antônio. *Crônicas do Rádio: nos tempos áureos da Mayrink Veiga*. (Organização de Aníbal Bragança) Niterói: Niterói, 2004, p. 196.

²⁶ PIMENTEL, Luís Antônio. *Crônicas do Rádio: nos tempos áureos da Mayrink Veiga*. (Organização de Aníbal Bragança) Niterói: Niterói, 2004, p. 228.

²⁷ DEVINELLI, Carlos. *Bonecos que Sangram*. Rio de Janeiro: Calvino Filho, 1934, p. 11.

²⁸ Em *Brasil Brasileiro: música, política, brasilidade, 1930-1945*, ao referir-se à instituição da radiofonia, João Ernani Furtado Filho destaca que o veículo estruturado “a partir da instituição de um lugar de fala e de uma posição de escuta”, na verdade, “funda-se e fundamenta-se pela ilusão de um diálogo”, a exemplo do modo como os *speakers* dirigiam a palavra aos radiouvintes. Esta “procura por elementos que cativassem a atenção dos receptores fez do termo ‘sintonia’ algo mais que um vocabulário técnico”. A sintonia, assim parece, pode ser entendida aqui, também, como relação aos cantores, introduzidos ao público por um carismático (e “amigo”) locutor. Portanto, concorrem para a imaginação dos ouvintes, na apresentação da irradiação de Francisco Alves, as citadas antonomásias, a exemplo do recordado por Mário Lago: “Rei da voz”, “sabiá urbano”, “voz de veludo”, “gorjeio humano”. FURTADO FILHO, João Ernani. *Um Brasil Brasileiro: Música, Política, Brasilidade, 1930-1945*. Tese (Doutorado em História) São Paulo, SP: Programa de Pós-graduação em História Social da USP, 2004. p. 13.

acompanhavam ou substituíam o nome dos artistas: “Carmen Miranda – Pequena notável, Silvio Caldas – Caboclinho querido, João Petra de Barros – Voz de dezoito quilates”²⁹.

Às reconhecidas alcunhas atribuídas aos cantores do rádio vale, em parte, o argumento de Orestes Barbosa quanto à graça e ao estilo dos locutores que, para ele, encarnavam “a voz” da cidade – tanto apresentando a “beleza de um canto” ou “o último modelo de vestido”, como no elogio de “um samba dolente” ou vendendo a marca de sabonete: “o *speaker*, pelo microfone do rádio, faz a glória alheia. É propulsor altruístico da vitória dos outros, esquecido de si mesmo, a sentir na ascensão do próximo, a própria glorificação”³⁰. A cronista Norma Hauer, que escreveu para diários como *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*, na sua história da rádio Mayrink Veiga, dedica um capítulo ao “período Ladeira” e, sobre o locutor, registra uma lista extensa de títulos que ele atribuiu aos cantores e cantoras daquela rádio, entre eles o de Aracy de Almeida, a quem chamou de “O samba em pessoa”. Entre os muitos epítetos aqui já referidos nas memórias do rádio brasileiro, a autora faz uma corrigenda, dizendo que o “título de ‘Cantor das Multidões’ foi dado a Orlando Silva por Oduvaldo Cozzi e não por Ladeira”³¹. Afora a difícil precisão da autoria dessas adjetivações, muitas atribuídas à engenhosidade de César Ladeira, os títulos dos cantores eram motivos de discussão e enquetes nas rádios e na imprensa, muitas vezes impulsionados, é certo, em consonância com a publicidade, pelo carisma e “intuição” dos *speakers*, ao contrário do pendor samaritano que marca a impressão de Orestes Barbosa.

“Atravessamos a fase da radiomania, dos Chico Alves, dos Mário Reis, das Carmen Miranda”³², asseverava, em agosto de 1936, Luís Antônio Pimentel. Esta “fase” e seus cantores de destaque, como anunciado na imprensa, na etiqueta dos discos e no microfone das rádios, parecem constituir, para os iniciantes e outros cantores em busca do estrelato, um ideal a ser imitado, o que, muitas vezes, acabava por confundir os ouvintes incautos, não tão íntimos às vozes dos cantores ou enganados pelos timbres de outras estrelas. Às vezes e em certas ocasiões,

²⁹ Diferente de Mário Lago, a memória de Renato Murce registra Carmen Miranda como a “Garota Notável” e Silvio Caldas como “O seresteiro Incorrigível”. O autor menciona, ainda, o epíteto de Carlos Galhardo, o “Cantor que Dispensa Adjetivos”. MURCE, Renato. *Bastidores do rádio: fragmentos do rádio de ontem e de hoje*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976, p. 37; LAGO, Mário. *Bagaço de beira-estrada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 167.

³⁰ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 189.

³¹ Norma Hauer cita, atribuídos por César Ladeira, as alcunhas dos cantores e cantoras Aracy de Almeida, Carmen Miranda, Aurora Miranda, Vicente Celestino, Ciro Monteiro, Odete Amaral, Silvío Caldas, Moreira da Silva, Luiz Barbosa, Francisco Alves, Patrício Teixeira, Joel e Gaúcho, Nonô e João Petra de Barros. HAUER, Norma. *Pelas ondas da Mayrink*. Rio de Janeiro: Litteris, 2011, p. 64.

³² PIMENTEL, Luís Antônio. *Crônicas do Rádio: nos tempos áureos da Mayrink Veiga*. (Organização de Aníbal Bragança) Niterói: Niterói, 2004, p. 146.

a dúvida pairava: quem está cantando? Orestes Barbosa menciona, em “reportagem ligeira” e no estilo taquigráfico de *Samba*, os cantores que, no rádio e nos discos, “interpretam os poemas na beleza da voz”³³, revelando, assim, uma lista de “acusadas” semelhanças de canto/vozes:

Jonjoca.
 Castro Barbosa.
 Galhardo.
 João Petra de Barros.
 São quatro acusados.
 O primeiro de copiar Mário Reis.
 Os outros de carbono de Francisco Alves.

Cópia, imitação, carbono, acusações de plágio... Entre os cronistas radiofônicos e o público, a questão parece candente nestes anos. Nem sempre justos, pode haver, no juízo da crítica e do público, algo de “maledicência”, como apontou Mariza Lira ao discutir a questão dos “plágios e imitadores” nas páginas da revista *Pranove*³⁴. Em março de 1937, Luís Antônio Pimentel menciona que “Carmen Miranda, por exemplo, encheu o Brasil de Norte a Sul de cópias de carbono de sua maneira de interpretar as nossas marchinhas, com jogo de cena e tudo”. À semelhança das imitações da “pequena notável”, a personalidade de Francisco Alves afigurava-se “tentadora para os mocinhos que se iniciam no *broadcasting*”³⁵, como revela o bilhete que o cronista reproduziu nas páginas do *Gazeta de Notícias*.

Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1937 – Ilmo. Sr. Redator de Rádio da *Gazeta de Notícias* – Saudações – Leitor assíduo de suas apreciadas crônicas, desejo obter de si um esclarecimento a respeito de Francisco Alves (Sua Majestade, O Rei da Voz). Achando muita semelhança tanto no timbre como nos efeitos da voz desse artista com a de Carlos Galhardo, rogo ao prezado redator, se for possível, informar, se não se trata do mesmo artista que para “confundir” os pobres rádio-ouvintes, houvesse por qualquer interesse, trocado de nome. Sem mais. Antecipadamente, grato pelo obséquio, me firmo com elevada estima e apreço de sempre de V. S^a att. Leitor (a) J. F. Mglado.

Se há a necessidade de esclarecer quem-é-quem ao microfone, a “confusão” não passa despercebida ao público e, antes, talvez seja esta sua fonte, uma vez que, como no poema de Gilka Machado, as ondas do rádio trazem apenas a voz de uma desconhecida “boca febril” e quase nada dizem da fisionomia dos cantores, coisa que, muitas vezes, só as fotografias estampadas em jornais e revistas ilustradas podiam revelar. Isto é, não deixando de perceber “o

³³ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 91.

³⁴ LIRA, Mariza. Plágio e imitadores. *Pranove*. abr. 1940, p. 7.

³⁵ PIMENTEL, Luís Antônio. *Crônicas do Rádio: nos tempos áureos da Mayrink Veiga*. (Organização de Aníbal Bragança) Niterói: Niterói, 2004, p. 226.

jogo de cena” nas apresentações públicas e colunas sociais, onde as maneiras de se vestir e se portar, também, constituem uma moda e, assim, como indicado na publicidade de armarinhos e sapatarias, por exemplo. Ou mesmo, no caso de Francisco Alves e Mário Reis, quando práticas esportivas como turfe, para aquele, ou tênis para este, ligam-se às suas celebridades, por vezes até de modo ambivalente. Não é outro o conselho de Rômulo de Azevedo Baptista quando, em outubro de 1939, escreve à seção “Tribuna dos rádio-ouvintes” da revista *Fon-Fon* e pede a Francisco Alves que zele “pela sua carreira de cantor invencível”, uma vez que “estão aparecendo cantores novos de valor” e o “amor demasiado às corridas de cavalo, pelo menos na opinião geral, está fazendo com que ele esqueça o seu próprio valor artístico”³⁶.

A respeito da semelhança dos “timbres” e “dos efeitos da voz” de que fala o bilhete escrito a Luiz Antônio Pimentel, o juízo de Orestes Barbosa era outro. Aos “imitadores” de estrelas como Francisco Alves, por exemplo, não se poderia simplesmente reputar a pecha de “cópia servil”, mas, antes, avalia o cronista, a marca de uma “influência”, posto que, mais que a originalidade, era preciso “agradar” ao público, contando assim, também, a própria afinidade natural das vozes: “Cantores de valor como Castro Barbosa, [Carlos] Galhardo e João Petra de Barros, este último dia a dia subindo mais, não têm culpa do timbre de voz que a natureza lhes deu semelhante ao do sabiá urbano que é o encanto da população”³⁷. Encanto tantas vezes maior quando se juntam às estrelas, como acontece, muitas vezes, na formação do *cast* exclusivo de certa rádio ou selo discográfico, quando os cantores dividem o microfone, unindo um público que poderia, do contrário, ser disputado por outro programa ou na compra de discos. Na Odeon, entre os anos de 1930 e 1933, por exemplo, Francisco Alves e Mário Reis gravaram juntos mais de duas dezenas de canções. Em marca semelhante, de 1931 a 1934, a dupla Jonjoca e Castro Barbosa gravou nos selos Odeon, Victor e Parlophon³⁸.

O ambiente radiofônico, com suas camaradagens e parcerias, estas por vezes dentro do cumprimento de cláusulas contratuais, não deixa de ser, também, marcado pela disputa, como a preferência do público, a garantia de um contrato melhor, a busca por rendimentos publicitários. Nos últimos dias de 1934, a *Gazeta de Notícias* lançava “aos quatro cantos do

³⁶ BAPTISTA, Rômulo de Azevedo. Tribuna dos rádio-ouvintes. *Fon-Fon*, 07 out. 1939, p. X.

³⁷ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 94-5.

³⁸ Nos registros do sítio *Discografia Brasileira*, Instituto Moreira Salles, é possível contar, ao todo, 27 gravações em que Mário Reis e Francisco Alves dividem o microfone, todas no selo Odeon. Jonjoca e Castro Barbosa ficam em 24, sendo uma delas, ainda, com Almirante. As gravações de Jonjoca e Castro Barbosa, no entanto, estão divididas em selos diferentes: 12 na Odeon, nos anos 1933-4; 10 na Victor, entre 1931-2; e 4 na Parlophon, em 1932.

Brasil” o concurso “Qual o melhor artista do rádio nacional?”. Ao vencedor estava garantido um Chevrolet Standard Coupé Sport, “lindo automóvel de elevado custo” em exposição “no saguão do edifício” do jornal, onde permanecia à disposição, o dia inteiro, a urna para o depósito dos cupons. Outros prêmios menores oferecidos pelos anunciantes destinavam-se aos demais artistas e aos votantes assinantes do diário – rádio Philco, refrigerador elétrico, máquina fotográfica ou um microfone portátil, por exemplo. Entre o anúncio de candidaturas a melhor artista e as prévias das apurações dos votos, a *Gazeta de Notícias* publicava entrevistas com alguns entusiastas do *broadcasting*: “A curiosidade está tomando asas para saber quem o Orestes Barbosa considera o melhor artista do rádio nacional”. Assim, em 25 de novembro de 1934, logo nos primeiros anúncios do certame, o parecer de Orestes, “nome que toda a cidade aplaude, através de suas canções de sucesso”, foi bastante especulado, tendo em vista “a autoridade que lhe advém do conhecimento do meio e da sua grande paixão por tudo que signifique música nacional”³⁹.

Sem ser “médium” ou “cultor de qualquer ciência astral”, seria difícil a qualquer um acertar o palpite em um concurso que poderiam disputar “cantores, cantoras, *speakers*, músicos e autores”. A observação de Orestes Barbosa, porém, é mais terrena, considerando no seu prognóstico que o nome vitorioso estaria entre um cantor e um *speaker*, por serem estes “as duas figuras objetivas do ouvinte”. A vitória, assim, “caberá a Mário Reis ou a César Ladeira”, revela o palpite de Orestes. Se este “ficou carioca num relâmpago”, transformando-se na “paisagem falada da ‘cidade maravilhosa’”, aquele, cada vez mais, afirmava-se em meio ao público, como em concursos recentes. Quanto a Mário Reis, em particular, Orestes Barbosa responde que a questão não se trata de ser ele ou não “o maior cantor”, mas “de reparar no que se está operando na população”, no público ouvinte. Mencionando o seu livro *Samba*, publicado um ano antes, Orestes diz ter procurado “mostrar a influência de Mário Reis na cidade ou da cidade em Mário Reis”. Por isso discerne em Mário Reis “uma voz carioca”, moderna, que “declama melodiosamente os sambas e as marchas”, muito diferente dos “cantores de óperas”, que “hão de ficar arquivados como relíquias”. Aberta ao universo técnico-urbano, a marcha de sua história do samba está em curso: “O tempo do clássico está passando”, diz na entrevista. O canto-gritaria “para a lua e para as árvores” cedia lugar ao canto-segredo dos “ambientes mornos” de apartamentos requintados.

³⁹ QUAL O MELHOR artista do rádio nacional? *Gazeta de Notícias*, 23 nov. 1934, p. 1; QUAL O MELHOR artista do rádio nacional? *Gazeta de Notícias*, 24 nov. 1934, p. 1; QUAL O MELHOR artista do rádio nacional? 25 nov. 1934, p. 1.

Dada a curiosidade inicial sobre os nomes de sua predileção e a relação musical com Francisco Alves, a entrevista de Orestes Barbosa alimentou a disputa pelo posto de melhor artista do *broadcasting* nacional. Em 28 de novembro, três dias depois de lançar seu palpite, a *Gazeta de Notícias* publicava uma entrevista de Francisco Alves em que destacava a discordância do cantor com “o fulgurante cronista e notável poeta”, acerca da afirmação que para “ser um grande cantor não é preciso ter voz”⁴⁰. Na edição seguinte, em carta endereçada aos “queridos colegas” do jornal, Orestes esclarece sua posição, negando ter dito aquilo a que se referia Francisco Alves, dizendo acreditar, em tom desabusado e opinioso, “que não houvesse má fé por parte do cantor”:

Eu disse isto: que hoje, na época em que vivemos, o clássico, o passado acabou; que a voz clássica não é mais suportada; que há uma voz moderna; que o cantor precisa ser entendido; que acabou a ditadura da garganta; que não há mais serenatas; que o microfone leva, suavemente ampliada, aos ambientes de luxo a voz dos cantores de voz suave.

Isso é diferente de dizer que para cantar não é preciso ter voz, quando se sabe que a voz é necessária até para falar...

Se o concurso fosse da *maior voz*, no sentido de tamanho, Vicente Celestino e Augusto Calheiros seriam dois concorrentes formidáveis⁴¹.

Voz clássica/Voz moderna. Ditadura da garganta/Microfone. Orestes Barbosa repete, de outro modo, os argumentos que já havia exposto, um ano antes, na sua história do samba. No entanto, de lá para cá, com sua aposta em Mário Reis no certame da *Gazeta de Notícias*, a contenda com Francisco Alves parece indicar que algo na relação dos dois havia azedado. Pouco antes deste episódio, em meados de 1934, às vésperas do lançamento do “Programa Francisco Alves” na Rádio Cajuti, Orestes, que ficara encarregado da direção literária do programa, publicou, no jornal *Syntonía*, críticas ao desempenho do cantor. Dada a delicadeza dos “estrelas” (que diz, preconceituosamente, serem mais afetados que as “estrelas”), Orestes, escondido sob o pseudônimo Mar-Coni (em referência ao inventor Guglielmo Marconi), pede licença e, contra o cantor, arremessa: “Os graves cheios, belíssimos; mas, à medida que sobe, sua voz se adelgaça, até dar a impressão de dificuldade na emissão dos agudos que ‘cala’, por vezes”⁴². O comentário, por certo, não era favorável a alguém que estava prestes a estreitar seu próprio programa.

⁴⁰ QUAL O MELHOR artista do rádio nacional? *Gazeta de Notícias*, 28 nov. 1934, p. 12.

⁴¹ QUAL O MELHOR artista do rádio nacional? *Gazeta de Notícias*, 29 nov. 1934, p. 12.

⁴² DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir: 2005, p. 427.



Figura 6. Os cantores Mário Reis e Francisco Alves.
Fonte: *Revista do Rádio*, 15 out. 1955.

Os desentendimentos públicos e publicados, a exemplo da troca de farpas no certame da *Gazeta de Notícias* ou do episódio em torno do “Programa Francisco Alves”, acabaram por alimentar uma crescente animosidade entre Orestes Barbosa e o cantor, encerrando uma parceria que, entre 1930 e 1934, produziu sucessos como a marcha “Há uma forte corrente contra você” e a valsa “A mulher que ficou na taça”. Parceria e amizade, crítico e artista, esse movimento, entre a sala de estar e a gravadora, parece constituir o aspecto dual das celebridades dos artistas do rádio ou mesmo a dissolução ou sobreposição destas esferas, quando aspectos da vida íntima e da figura pública se misturam, como saliente nos versos-confissões de “Meu companheiro” e na fabricação das lições chanceladas ao modo autobiográfico, quando a (minha) vida, para além do microfone e dos palcos, pode ser lida como um livro aberto⁴³. Quando da publicação do livro *Samba*, momento em que a amizade com o sabiá urbano estava no seu melhor momento, Orestes assim sintetiza o vulto estelar de Francisco Alves: “Discutido, combatido, imitado, porque fez escola, tema eterno de todos os debates do meio em que se agita, a prova do seu mérito é exatamente esse murmúrio que lhe cerca a personalidade singular”⁴⁴.

5.2 Explorando o samba

No que diz respeito ao fenômeno da estrela do rádio, embora seja possível considerar tópicos aparentemente subjetivos como o “talento” e a “personalidade singular” – ou, como nas páginas de *Minha Vida*, registro biográfico de Francisco Alves, a disposição que se estende ascendente e retilínea do anonimato ao estrelato –, há motivos subjacentes que transbordam ou contradizem os critérios da crítica interessada e do colunismo musical, se o artista é moderno ou extemporâneo, se original ou “papel carbono”, se pertencente ao mundo do samba ou se apenas um intérprete do alheio... Até certo ponto, os aficionados e os rádio-fãs, sejam exitosos ou não, cumprem, entre a crítica e o “encantamento”, um papel fundamental: manter a estrela do ídolo acesa, reluzente... Mesmo o desgosto ou o juízo negativo, por parte destes, demanda ao artista, antes, o acerto de passo, uma satisfação a determinada notícia que lhe diga respeito, e não lhe cai bem, algo acontecido ou especulado.

Em “Quem compra e vende sambas?”, artigo sem assinatura publicado no jornal *O Radical*, a 29 de outubro de 1937, o articulista repercute uma notícia que “agitou” o meio radiofônico e as casas de disco, sobretudo em torno daqueles que eram alvos de “várias

⁴³ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *1926: vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p.145-154.

⁴⁴ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 77.

denúncias”: cantores e compositores que têm sua “glória comprada aos humildes cantores do morro”, assumindo autoria e lucrando com sambas que nunca chegaram a compor. A denúncia, seguindo o suposto relato de alguns compositores, atingiu em cheio o público, especialmente as garotas que guardavam, em álbuns, “os retratos dos astros”, os recortes dos seus sucessos musicais e as manchetes de suas aparições públicas. Abandonariam elas os “rapsodos” que até então amavam, “fazendo vista grossa à magreza de uns e fingindo não ver a gordura de outros”, e “cuja glória, agora, ameaçava ruir”? Segundo o articulista, entre as “garotas de Botafogo” ou “dos subúrbios”, a sensação é de que haviam sido “tapeadas”, como se diz na gíria. Que dizer, depois de guardar carinhosa e pacientemente os despojos dos ídolos e peregrinar por autógrafos que “valiam como conquistas excepcionais”, sentiam-se traídas, enganadas⁴⁵.

“Quem penetrasse ontem nos apartamentos elegantes, e nos quartos modestos, mas nobres, das cariocas que escutam rádio, havia de ouvir um rumor estranho: eram as ‘fans’ rasgando papel”. Particularmente, é de uma Yvette que se fala. A jovem, que morava na rua Alcindo Guanabara, próximo ao bar Amarelinho, havia telefonado para a redação do jornal e exigido, com “urgência”, a presença de um redator. No apartamento de Yvette, o jornalista encontrou fotografias, recortes, dedicatórias e cartas, um “montão” de papel, todos amassados e rasgados: “Aqui, uma fotografia de Francisco Alves com os olhos furados pela raiva da ‘fan’. Ela duvidava, nessa espetadela, da autoria de ‘Se você jurar’ e da ‘Voz do violão’”. Em meio às fotografias de Alberto Ribeiro, João de Barro, Silvio Caldas “e de outros ídolos depostos do coração popular”, a fã, em protesto, rabiscou a fotografia de Orestes Barbosa e, na “testa larga” do poeta, escreveu: “quem fez para ele a ‘Há uma forte corrente’, ‘Verde e amarelo’ e a ‘Flor do asfalto’?”.

Ao ser entrevistado neste artigo d’*O Radical*, jornal em que escrevia com frequência, Orestes Barbosa parece não dar importância ao assunto em questão, embora considere a “gravidade” da denúncia. Dizendo-se aposentado do rádio e da vida de compositor, esperava que os seus “fans” lhe concedessem um “habeas corpus” preventivo⁴⁶. No livro *Samba*, no entanto, Orestes já havia comentado, em duas oportunidades, a respeito da compra de sambas. Primeiro, conta que um jornalista perguntou ao compositor J. Canuto sobre o que este pensava “dos falsos autores que compram sambas e dão seu nome a obras que não produziram”. Em resposta, diz o autor de “Vou à Penha rasgado”: “Dos que compram sambas eu digo nada. Digo sobre o samba comprado: fica como um anel que tem nome no aro: — No penhor vale

⁴⁵ QUEM COMPRA e vende sambas? *O Radical*. 29 out. 1937, p. 2.

⁴⁶ QUEM COMPRA e vende sambas? *O Radical*. 29 out. 1937, p. 2.

menos”⁴⁷. Páginas depois, cita um samba que fala “contra os que compram sambas levando-os para os salões”. O samba mencionado é “Peço a palavra”, sem registro sonoro, perdido ou inexistente.

É uma verdade
O que eu quero dizer:
Não digo isto com intuito de ofender:
O samba hoje em dia é duvidoso.
Porque gente do samba não se mete na cidade.
Passa a vida pelos morros, gozando a liberdade.

E alguns malandros sem escola
Vão pegando boas quadras e levando pra vitrola.
A malandragem tira o samba sem segredo,
E canta abertamente, assuntando o enredo de amor,
Mas não está visando o vil metal,
Deixa isso pro sabido que explora o capital.

Neste samba, Orestes Barbosa avalia a reivindicação do “malandro” como “pura demagogia” e certo “egoísmo regional”. Na contenda entre o morro e a cidade, entre o samba “sem segredo” e o samba “duvidoso”, acaba por tomar o partido das “vitrolas da civilização”. De volta à denúncia e ao exasperado caso de Yvette: embora o redator não tenha conseguido “encostar” Orestes, que lhe respondia o que bem entendia e contava apenas das habilidades de seu quati de estimação, a matéria encerra com a “genial” ideia do violonista e compositor Bororó: “que os ‘maiorais’ do samba, em público, num teatro, enfrentem os ‘astros’ do morro, a ver quem faz melhor as melodias que a cidade gosta de aplaudir”. Resolvida ao modo de “concurso”, a disputa esbarra, assim como o samba citado por Orestes, em uma série de questões alusivas à gênese do samba e, por conseguinte, aos meios de difusão musical.

Na brochura *Minha Vida*, lançada em 1936, no capítulo “Crítica e críticos”, embora assinale ter encontrado “sempre o apoio e a simpatia da crítica”, Francisco Alves reconhece, opostos àqueles de “generosa e acolhedora opinião”, os críticos “mal” intencionados, “cujas penas são molhadas no tinteiro do despeito”. Entre estes, ressentido-se o cantor: “Recomendava-me somente por uma voz bonita e melodiosa que, segundo o conceito prudente de alguns críticos anônimos, gastava em noites boêmias, como um perdulário”⁴⁸. Ora, estes, na verdade, parecem lutar contra o “progresso artístico do nosso país”, a exemplo do “ilustre crítico” Oscar Guanabara, de quem diz, puxando pela memória, nunca “ter merecido algum dia qualquer

⁴⁷ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 61.

⁴⁸ ALVES, Francisco. *Minha Vida (auto-biographia)*. Rio de Janeiro: Ed. Brasil Contemporâneo, 1936, p. 175-9.

referência”. No “velho” crítico, que então escrevia no *Jornal do Commercio* o rodapé “Pelo mundo das artes”, e a quem não agradava um Heitor Villa-Lobos, a persona biográfica de Francisco Alves enxerga “um curioso e pitoresco representante dos bons tempos coloniais”. A persona do cantor, por um instante, assume o lugar de crítico, na pretensa defesa da coisa brasileira, ao avaliar que o ouvido *chic* de Oscar Guanabario mantinha-se “distante do Brasil”, pois voltado para a “celebridade” de nomes como Tita Ruffo e Beniamino Gigli, dois tenores italianos. A publicação de *Minha Vida*, se atendia a pedidos das rádio-fãs, também, ou por isso mesmo, cumpria o papel de “desmentir a obra dos difamadores”, reconhece o cronista Luís Antônio Pimentel: “quem tem lido, ultimamente, os anúncios do livro de memórias que o cantor Francisco Alves lançará em breve nas livrarias, provavelmente há de pôr em férias as campanhas difamantes”⁴⁹. Ou, a partir dele, outras campanhas surgiriam, no intento de desdizer ou mesmo contradizer, a exemplo da natureza biográfica dos fatos ali narrados.

No momento em que “as revistas de variedades e magazines (com uma crescente participação publicitária) também contribuíram para a difusão de uma imagem glamorosa da vida de artistas de rádio”, “alargando e sedimentando o prestígio de sambistas e cantoras para outras praças e públicos”, se veiculou, “para além do que era irradiado pelos microfones, muito de fofoca e disse-me-disse [que] perturbaria sensibilidades e feriria egos”. Como assinalado pelo historiador João Ernani: “Artistas de rádio, nas circunstâncias de acelerado crescimento e influência desta atividade e de outras correlatas, notariam, como sintoma do ‘sucesso’, o interesse por aspectos passionais, desviantes ou extraordinários de suas biografias”⁵⁰. E é a estes interesses que a biografia de Francisco Alves responde, ao tempo em que lustra a personagem biografada e difama os difamadores, figuras que, por escreverem sobre o cantor, bem ou mal acabam gozando de sua popularidade, como neste episódio exemplar:

Certo dia, um amigo comum procurou-me e me disse radiante:
 — Sabes, Chico, resolvi a tua “parada”. O fulano não só não atacará mais, como vai fazer um elogio “batatal” à tua voz e às tuas canções.
 — Não me diga!
 — É verdade. E sairá no mesmo jornal em que te insultou.
 — Será que chegou o dia de juízo?
 — Uma grande vitória, Chico. Muita gente que frequenta o Café Nice vai achar ruim...
 — Está bem. Agradeço a tua hábil intervenção diplomática.
 — Obrigado. Mas há, ainda, um pequeno detalhe.
 — Qual é – perguntei, já meio prevenido.

⁴⁹ PIMENTEL, Luís Antônio. *Crônicas do Rádio: nos tempos áureos da Mayrink Veiga*. (Organização de Aníbal Bragança) Niterói: Niterói, 2004, p. 115.

⁵⁰ FURTADO FILHO, João Ernani. *Um Brasil Brasileiro: Música, Política, Brasilidade, 1930-1945*. Tese (Doutorado em História) São Paulo, SP: Programa de Pós-graduação em História Social da USP, 2004, p. 244.

- Nada de importante – respondeu-me. Tens, apenas, que gravar um samba dele.
- Um samba?
- Sim. Não é grande coisa. Ele próprio reconhece, mas está convencido de que a tua interpretação faz milagres.
- Não, meu caro – contestei resolutamente – prefiro continuar a ser atacado⁵¹.

O diálogo retoma, subjacente, a polémica das negociatas e golpes que, no mundo do samba, envolvem a autoria e a formação de parcerias musicais. Rechaçada a chantagem, o fracasso da “intervenção diplomática” do amigo representava, no fim, a vitória do cantor, imputando aos críticos a pecha que estes lhe atribuíam. No registro biográfico, a reprodução do diálogo, verdadeiro ou não, cumpre a intenção primeira daquele que, cioso de seu (con)tributo artístico, envereda pelos caminhos da lição e do exemplo, mostrando-se moralmente superior aos seus críticos, abafando os “boatos” que prejudicavam seu nome e fama. O cantor reafirmava, desse modo, as “vicissitudes de uma vida humilde” que regem sua “boa estrela”. Contra os que chama despeitados e invejosos, armava-se assim de um velho clichê: “Em toda classe há gente que fica danada com o sucesso dos outros. Aliás, geralmente essa raiva não é mais do que o reflexo dos próprios fracassos”⁵².

Em outubro de 1937, alguns dias antes da “denúncia” publicada n’*O Radical* sobre a compra e a venda de sambas, algumas notas publicadas no jornal *A Nação*, assinadas pelo cacofônico pseudônimo de Graciana Graziano, reclamavam aos *speakers* da falta de consideração destes para com os compositores, uma vez que estes coroavam “de louros e de nuvens cor-de-rosa” apenas os cantores e, em especial, aqueles que gravavam discos. No microfone, ao anunciar a irradiação desta ou daquela canção, os locutores não mencionam o nome de seus autores, esquecendo-se que “é o compositor que faz o cantor, e não este aquele”⁵³. Na *Gazeta de Notícias*, ao “definir” a palavra compositor, uma Mme. Satânica engrossava o coro contra os *speakers* e cantores: “Compositor – indivíduo que nasceu para ser degrau...”⁵⁴

Sopesando as críticas, é certo que no meio musical carioca não faltam as parcerias de sucesso entre cantor e compositor, nas quais aquele também figura como autor da obra, condição que por vezes enseja boatos ou gesta infortúnios. Francisco Alves e Orestes Barbosa, por exemplo, assinam juntos pelo menos uma dezena de composições; e suas parcerias, ao que

⁵¹ ALVES, Francisco. *Minha Vida (auto-biographia)*. Rio de Janeiro: Ed. Brasil Contemporaneo, 1936, p. 178-9.

⁵² ALVES, Francisco. *Minha Vida (auto-biographia)*. Rio de Janeiro: Ed. Brasil Contemporaneo, 1936, p. 150.

⁵³ GRAZIANO, Graciana. A nota paulista. *A Nação*, 24 out. 1937, p. 6.

⁵⁴ PIMENTEL, Luís Antônio. *Crônicas do Rádio: nos tempos áureos da Mayrink Veiga*. (Organização de Aníbal Bragança) Niterói: Niterói, 2004, p. 153.

parece, foram realizadas de igual para igual, sendo Orestes o letrista. Em 1930-1931, com Ismael Silva e Nilton Bastos, Francisco Alves formou os Bambas do Estácio e, neste ano, assinou com os dois outra dezena de obras, então gravadas nos selos Odeon e Parlophon. Em janeiro de 1931, Francisco Alves e Mario Reis gravaram, na Odeon, os sambas “Não há” e “Se você jurar”, acompanhados pela Orquestra Copacabana. No registro de gravação dos dois sambas consta a autoria de Francisco Alves, Ismael Silva e Nilton Bastos. Em passagens distintas de *Samba*, porém, Orestes Barbosa ora atribui parte da letra a Nilton Bastos,

Se você jurar
que me tem amor,
eu posso me regenerar.
Mas, se é pra fingir,
mulher,
A orgia assim não vou deixar

ora a Francisco Alves, com alguma diferença do registro sonoro⁵⁵:

A mulher é um jogo de azar,
mas o homem como um bobo
não se cansa de jogar

Ismael Silva nem sequer é lembrado. Orestes o menciona somente quando registra sua estreia no disco, com o samba “Me faz carinho”, e quando cita a autoria de “Escola de Malandro”, sem distinguir nestes casos se enquanto compositor ou intérprete⁵⁶. Quanto à composição de “Se você jurar”, na biografia de Francisco Alves a história é outra. O cantor proclama, primeiro, as fontes de sua inspiração e afirma não compor burocraticamente, enclausurado num escritório: “Quase sempre a inspiração me vem na rua, de uma impressão qualquer”. Na avenida, numa esquina qualquer, um *flirt*, uma silhueta, a fragrância de um perfume “são, muitas vezes, o motivo emocional de um samba ou de uma canção que se tornam mais tarde populares”. Na Casa Edison, na presença de Mário Reis e Francisco Alves, “Nilton começou a cantar o estribilho do samba ‘Se você jurar’, que era dele”. Impressionados com a letra, o compositor e os dois cantores ficaram, por horas, “a repetir o samba a meia voz”, mas sem conseguir “fazer a segunda parte”. Quando a “loja” fechou, “cada um seguiu um caminho diferente”. Na Praça Tiradentes, com a cabeça “no samba do Nilton”, Francisco Alves tomou o

⁵⁵ SE VÔCE JURAR. Intérprete: Francisco Alves, Mário Reis. Compositor: Ismael Silva, Nilton Bastos, Francisco Alves. In: ODEON 10932. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon 10747, 1931. 78rpm, Lado B, (2:41). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/26222/se-voce-jurar>. Acesso em: 2 out. 2023.

⁵⁶ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 122.

bonde para Vila Isabel, seguindo para casa. No bonde, que “rodava vertiginosamente”, e em meio ao “tumulto da tarde”, de chofre, lhe veio a inspiração, momento em que diz, “ali mesmo”, ter feito a segunda parte do samba. Ao chegar em casa ainda absorto no samba, só largou o violão “quando a letra e a música estavam prontas”. Escrito por Mário Cordeiro, o livro moldava, em tom confessional, o caráter exemplar do biografado: Tanto não negociava sambas como era capaz, em parceria legítima, de compor música e letra. Acontece que no capítulo “Fazendo samba”, em específico, o único “processo” de composição recordado por Francisco Alves é o caso de “Se você jurar”, samba que o cantor divide a autoria apenas com Nilton Bastos, “um dos melhores autores de seu tempo”. Naquelas páginas, ao mesmo tempo em que rende homenagem ao seu parceiro, falecido no ano daquela gravação, o nome de Ismael Silva é excluído.

Em *Parceiro da Glória*, ao “desfilar” suas lembranças do Café Nice – ponto localizado na Avenida Rio Branco e bastante frequentado por compositores, artistas, e músicos –, David Nasser recorda como funcionavam as “transações comerciais” de sambas, especificamente quanto ao arranjo entre parceiros, o que chama de “trabalhar” a música:

O parceiro forte – que é o candidato à divisão da autoria e dos lucros – compromete-se a adquirir dez ou doze discos para a propaganda e a “fazer força pela música”, mas não dá dinheiro. O parceiro fraco, que é o verdadeiro autor, aceita a proposta e vai descansar enquanto sua música é “trabalhada”. Esta é uma grave denúncia, uma denúncia muito séria: não basta fazer a música, nem a letra: é preciso correr de um lado para o outro, “trabalhando” a música⁵⁷.

Fraco na parceria, forte no negócio, o candidato à “função” poderia ser o próprio cantor, ainda mais se este, como Francisco Alves, tivesse entrada no rádio e nome nas gravadoras. O compositor, por outro lado, restava como o elo fraco da transação, mas imprescindível no “fazer”. Em entrevista citada pelo crítico e pesquisador Humberto M. Fransceschi a partir do estudo de Luiz Fernando Medeiros de Carvalho, Ismael Silva conta que no meio musical dos anos de 1930, para se ter um samba gravado em disco ou interpretado no rádio, o comum era o compositor procurar o cantor. Com ele, porém, se deu o inverso:

Eu não gravava, mas minhas músicas se espalhavam por toda parte, Portela, Mangueira e na cidade também, daí chegar aos ouvidos do cantor, do tal cantor. E quem é esse Ismael Silva, quem é? Até que ele me conheceu. E esse cantor chamava-se Francisco Alves. Aí pronto, então houve um entendimento,

⁵⁷ NASSER, David. *Parceiro da glória: meio século na MPB*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1983, p. 56.

combinou comigo e tal, fizemos um trato pra eu ficar exclusivo e fiquei. Só ele podia gravar minhas músicas, só ele⁵⁸.

Em “Ismael Silva, veterano do samba”, reportagem publicada na revista *Carioca* em 1940, o compositor conta de sua aproximação com Francisco Alves e como este “trabalhava” as suas músicas. No Café Belas Artes, enquanto pita um cigarro, Ismael conversa com o jornalista Arlindo Meira:

Gozando então da simpatia do Chico – continua Ismael Silva – fui procurado algumas vezes por ele, que me pedia para gravar produções de minha autoria, que vinham obtendo sucesso. Comecei a ganhar uns mil réis com as composições que antes me haviam sido puro divertimento, pura expansão íntima. Passa-se o tempo, e Chico Viola tem a ideia de fazer parceria comigo. E oferece-me um contrato, baseado nas seguintes condições: todas as músicas que eu compusesse, teriam também a sua assinatura, e as que ele compusesse, levariam o meu nome. Em troca, todas elas seriam gravadas – minhas ou dele – e teriam boa propaganda⁵⁹.

Ismael Silva “joga o cigarro fora” e continua a palestra: o negócio se dava quase como uma “obrigação”, pois “precisava viver” e as cifras que adquiria com a venda dos sambas somavam-se com o “pouco” rendimento de seu emprego. E, muitas vezes, somente assim, teria a chance de ouvir sua música no rádio e de ver seu nome estampado “na papeleta do disco”.

Associado ao Chico Viola, que não fazia quase nada, enquanto eu me esforçava por produzir boas coisas, lancei várias músicas de sucesso. Surge no entanto Nilton Bastos, meu velho parceiro, parceiro de verdade, e fizemos várias melodias, sem absoluta participação de Chico Viola, que acaba afinal por aceitar os sambas já assinados por dois. Aparecem por essa época, e levando na papeleta do disco os nomes de Francisco Alves-Ismael Silva-Nilton Bastos (nessa mesma ordem), as composições seguintes, que todo o Brasil cantou: “Amor de malandro”, “Não é isso que eu procuro”, “Novo amor”, “Oleleô”, “Nem é bom falar”, “Não há”, etc.

Se foram gravadas por Francisco Alves, nem todas as composições citadas por Ismael Silva figuram, na autoria, o trio Francisco Alves-Ismael Silva-Nilton Bastos. No meio radiofônico e das casas de discos, as negociatas de composições e parcerias musicais são assunto consabido, conquanto publicamente velado. Nas tratativas comerciais, nem sempre aquele que vendia uma composição figurava, quando da gravação, como parceiro. Neste caso, assinava apenas o comprador, ou quem este queria. Quando muito, o verdadeiro compositor formava com o novo “dono” do samba uma dupla ou trio. Em entrevista ao jornal *O Globo*,

⁵⁸ FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio: de 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010, p. 63.

⁵⁹ ISMAEL SILVA, veterano do samba. In: *Carioca*, edição 00222, 1940, p. 38-9.

publicada no último dia de 1932, Noel Rosa conta que, no tempo em que era “otário”, as composições que vendera “surgiam nos discos como sendo [apenas] sambas dos compradores”⁶⁰. Depois, mesmo assinando suas composições, não deixou de negociar seus dividendos. Com Francisco Alves deixou parte de seus rendimentos e direitos autorais para sanar a dívida de um automóvel *Chevrolet* usado, conta Almirante na biografia *No tempo de Noel Rosa*⁶¹.

Nas *Memórias do Café Nice*, Nestor de Holanda dedica um capítulo ao mercado da música popular e chega a afirmar, com certo exagero, que “ninguém negociava música fora do Nice”. E é lá que se passa um episódio narrado em *Desabrigo*, romance de Antônio Fraga: em pleno carnaval de 1942, “Cobrinha esperou o bloco acabar de passar e falou”, para os amigos, que o samba que eles tocavam, e que estava “abafando”, havia sido roubado dele por uma “cabra” do Nice⁶². Antes, no romance *A Estrela Sobe*, Marques Rebelo também entraria na questão: “semanalmente”, para surpresa irônica de Julinho, pianista da Rádio Metrópolis, o diretor de *broadcasting*, chamado Porto, “o garimpeiro” de estrelas, e não apenas, “comparecia com sambas novos” que “dava-os como seus e como tal eram anunciados no microfone”; diz o narrador, porém, que “todo mundo sabia que [os sambas] eram de autoria de Chico Pretinho, camarada jovial e encrencado, ex-guarda-civil, ex-chofer, ex-boxer, apelidado, pela sua constância, de *ex-tudo*”⁶³.

Nem todos os negócios e “batidas” de samba davam-se no Nice. Bororó recorda que “aportava gente do velho subúrbio, expoentes do rádio, *book-makers*, beberrões de chopes” em cafés e bares como “a Nacional, a Americana, o Pathezinho, o Odeon, o Palais, o Parisiense, o Nice e o Belas Artes”⁶⁴. Em depoimento a Suetônio Soares Valença, Antônio Nássara, compositor e caricaturista, amigo e parceiro musical de Orestes Barbosa, conta que, à época do Nice, os boêmios cariocas e figuras como Francisco Alves, Mário Reis, Lamartine Babo e o próprio Orestes frequentavam também o Café Universo, o Suíço e o Café Colombo⁶⁵. Mário

⁶⁰ SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: Funarte/INL, 1985, p. 83-4.

⁶¹ DOMINGUES, Henrique Foréis (Almirante). *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1963, p. 109-112.

⁶² Ao desabafo de Cobrinha, responde seu amigo: “— O cumpadi tem razão Eسس cabra do "nice" véve robando os ôtros praque o que êlis fais num dá pa pagá o capim quêlis come”. FRAGA, Antônio. *Desabrigo*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Coleção Biblioteca Carioca, [1945] 1995, p. 64.

⁶³ REBELO, Marques. *A Estrela Sobe*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1957 [1939], p. 140.

⁶⁴ DA SILVA, Alberto de Castro Simoens (Bororó). *Gente da Madrugada*. Rio de Janeiro: Guavira, 1982, p. 19

⁶⁵ VALENÇA, Suetônio Soares. *Tra-lá-lá: vida e obra de Lamartine Babo*. (3ª Edição revista e ampliada) Rio de Janeiro: Funarte, 2014, p. 86.

Lago, por outro lado, recorda que no Café São José, na Praça Tiradentes, o malandro Brancura, compositor do Estácio, ali acompanhado de Custódio Mesquita, que transpunha “a melodia nas pautas”, aplicavam pequenos golpes nos otários (“arigós”, na gíria), roubando-lhes o samba que haviam criado e, depois, já gravado, “o samba aparecia como sendo de Brancura”⁶⁶. No ano de 1968, em disco antológico, Elton Medeiros e Paulinho da Viola retomaram o assunto da venda de autorias na faixa “Quatorze anos”: “Vejo um samba ser vendido/E o sambista esquecido/O seu verdadeiro autor/Eu estou necessitado/Mas meu samba encabulado/Eu não vendo não senhor”⁶⁷.

Ainda sobre o comércio e a apropriação de autorias, o compositor Wilson Batista registrou o caso do samba “Não tenho lágrimas”. Na Leiteria Ópera – como referido em estudo biográfico escrito pelos pesquisadores Luís Pimentel e Luís Fernando Vieira –, Max Bulhões havia entregue a Wilson a primeira parte do samba, ainda sem título, para que ele fizesse a segunda e desse um nome. A tarefa foi cumprida e o samba devolvido, completo, letra e título, mas, pouco depois, em viagem ao Rio Grande do Sul na companhia de Erasmo Silva, qual não foi a surpresa de Wilson Batista quando este lhe disse que acabara de escutar a música dele no rádio, gravada na voz de Patrício Teixeira, e que o locutor não o referiu como compositor e sim a Bulhões e Milton de Oliveira. É que este, amigo do cantor, tinha conseguido que ele gravasse o samba, passando assim a assinar como um dos compositores, recorda Wilson Batista, que não teve parte nas negociações nem o nome estampado no disco. Quando do regresso da viagem, já no Rio de Janeiro chegou a acertar com os dois, Max e Milton, que seu nome seria reconhecido no rótulo da próxima prensagem. O samba foi o maior sucesso e, entre 1937, ano da gravação original, e 1960, foi gravado mais de dez vezes, conhecendo mesmo fama internacional na voz de Nat King Cole. O acordo não foi cumprido. Em nenhum desses registros consta o nome de Wilson Batista: “Minha história é verdadeira – conta ele –, tendo ainda personagens vivos que podem testemunhar que existiram, na verdade, dois ratos no meu samba”⁶⁸.

No meio musical, entre os *bookmakers*, lembra Nestor de Holanda que o italiano José Gelsomino, mais conhecido por Kid Pepe, ex-*boxeur* com quem Noel Rosa assina o samba “O

⁶⁶ LAGO, Mário. *Na rolança do tempo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 117.

⁶⁷ QUATORZE ANOS. Intérprete: Paulinho da Viola. Compositor: Paulinho da Viola. In: *Samba Na Madrugada*. Intérprete: Paulinho da Viola, Elton Medeiros. Rio de Janeiro: RGE, 1966. LP, Lado A, (2:33). <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/samba-na-madrugada>. Acesso em: 2 out. 2023.

⁶⁸ PIMENTEL, Luís; VIANA, Luís Fernando. *Wilson Batista: na corda bamba do samba*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996, p. 37-40; Para Nestor de Holanda, “foi Milton de Oliveira o primeiro *caititu*”; HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1970, p. 56.

orvalho vem caindo” (que Almirante gravou na Victor, em 1934, acompanhado da orquestra Diabos do Céu) era personagem conhecido na “cavação” de parcerias, por vezes valendo-se até da força física. Conta o jornalista que, ao saber que Almirante “havia ameaçado não mais cantar músicas suas e que Noel jurara jamais lhe dar parceria”, Kid Pepe o ameaçou com uma faca-canivete⁶⁹. No anedotário do Nice, reclama Nestor de Holanda que Kid Pepe, embora fosse considerado “compositor pelos historiadores do nosso cancionário”, não sabia sequer rimar; ou melhor: rimava *palpite* com *palmito*; ou *açúcar* com *sal*, diria Nei Lopes. Orestes é, certamente, um desses historiadores, uma vez que, no livro *Samba*, Kid Pepe figura entre os compositores referidos pelo autor, ao considerar, apesar da origem italiana, que Kid Pepe possuía uma “pronúncia perfeitamente carioca”, fazendo-se então passar um legítimo “filho do Salgueiro”. Na ideia de que o Rio de Janeiro, por imposição nativista, forma, tritura ou plasma sua “feição própria”, para Orestes, Kid Pepe é o exemplo de como a “personalidade” estrangeira se define pela cultura carioca, uma vez que ele mudou “até o modo de falar” e tornou-se compositor de samba “igual aos daqui”⁷⁰.

Embora Orestes Barbosa afirme que o samba tem no rádio o seu mais importante difusor e em Francisco Alves o seu grande astro, não são pacíficos os juízos acerca do cartaz do *sabiá urbano*, nem mesmo a respeito da influência dos meios de gravação e reprodução sonora na constituição da “nossa” música popular. Em *Na roda do samba*, livro publicado em 1933, à época em que Orestes reivindicava o “esplendor artístico” de Francisco Alves, o cronista Francisco Guimarães – mais conhecido como Vagalume –, ainda que o considere este um “bom cantor” e “excelente intérprete”, em matéria de samba o considerava um charlatão, aproveitador. Na visão de Vagalume, o predomínio do rádio, e a proliferação de vitrolas e aparelhos vendidos a prestações, haviam contribuído para a profanação e progressiva derrocada do samba, o asfixiando cada vez mais no seu nascedouro, a roda. Quanto à história do samba, e esse é o fundamento do livro *Na roda do samba*, seria “justo que a sua origem e o seu desenvolvimento sejam também divulgados”, uma vez que, de tão reproduzido e transformado em “artigo industrial”, definhava a roda. Para Vagalume, a processual decadência do samba tinha em Francisco Alves um de seus responsáveis protagonistas. Na contramão de Orestes Barbosa, que enxerga em Francisco Alves uma nova “fase” na música popular, dispara

⁶⁹ O episódio em que Kid Pepe ameaça Almirante com um “faca” ou “faca-canivete”, sem os detalhes contados por Nestor de Holanda, também aparece na entrevista de Almirante a Muniz Sodré. HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Conquista, 1970, p. 124; SODRÉ, Muniz. *Samba, dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 104.

⁷⁰ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 111/141.

Vagalume: “O elogio demasiado, imerecido, engrossativo ou remunerado é prejudicialíssimo”.

Ao deter-se na figura do cantor, continua:

FRANCISCO ALVES – Não é da roda, nem conhece o ritmo do samba. Conhece, entretanto, os fazedores de samba, os musicistas, enfim, – os “enforcados” – com os quais negocia, comprando-lhes os trabalhos e ocultando-lhes os nomes.

E quem tiver um trabalho bom, seja de que gênero for e quiser gravar na Casa Edison, tem que vendê-lo ao *Chico Viola*, porque do contrário nada conseguirá!

Dizem, quase todos, que o *Chico* é um magnífico intérprete e mais nada. Afirmam que é incapaz de produzir qualquer coisa, pois que, o que é bom não é seu e o que é seu não presta⁷¹.

Francisco Alves é “*chic, smart, up to date*, cheio de jóias e dentes de ouro”. Figura que destoava, por certo, da caracterização de compositores “que, se não fôra o samba, estariam no olvido, pobres como Job, amargurando os horrores da falange dos sem trabalho”. A respeito de Sinhô, falecido em agosto de 1930, conta Vagalume que o “extremado favelista” levava para o túmulo “os segredos do estro do Chico Viola”. Segredos que, decerto, tanto contribuíram para o “monopólio” do cantor. Conquanto conhecesse os “fazedores de samba”, como Ismael Silva, Sinhô e Heitor dos Prazeres, Francisco Alves não pertencia à “roda do samba” nem conhecia o seu “ritmo”. Como ajuizado por “quase todos”, seu valor artístico residia, somente, no “magnífico intérprete”. Entretanto, diz Vagalume que “mesmo como intérprete há quem não aceite o Chico como primeiro e aponte o Carlos Vasques – o Nôzinho”, a quem o “talento”, com progressivo “treino” e dedicação “à arte de representar”, poderia transformá-lo em grande cantor, *primus inter pares*.

Francisco Alves, por sua posição de relevo no rádio e nas gravadoras, e por conhecer os sambistas, regulava, ao modo de interposto ou balcão, a negociação e a gravação de sambas, desrespeitando, por vezes, o nome dos verdadeiros autores, que não figuravam nos selos dos discos nem nas divulgações radiofônicas. A 24 de setembro de 1933, sobre a publicação de *Na roda do samba*, em resenha publicada no *Diário Carioca*, o cronista Jota Efége dá destaque à apreciação de Vagalume sobre o intérprete de “Meu companheiro” e “Dona da minha vontade”.

⁷¹ GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 113; Há aqui que se considerar, na citação de Vagalume, a duplicidade de nome: Francisco Alves e Chico Viola. Em *Samba de sambar do Estácio*, Humberto Franceschi sublinhou a duplicidade surgiu com a “perda do selo Odeon por Frederico Figner, o dono da Casa Edison, que gravou, de 1902 a 1928, tudo que a Odeon lançou comercialmente”. Quando passou a gravar na etiqueta Parlophon, para “manter Francisco Alves como contratado, Figner adotou o nome de Chico Viola nas gravações”, embora o nome já tenha sido usado pelo cantor no teatro, quando de sua estréia. FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio*: de 1928 a 1931. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010, p. 122.

Embora aprecie o “popularíssimo Vagalume da crônica carnavalesca e recreativa da cidade, o decano e instituidor deste gênero de crônica”, quando se trata da apreciação do autor sobre Francisco Alves, no entanto, Jota Efegê coloca panos quentes:

Francisco Alves não é visto com simpatia pelo autor. Há mesmo uma má vontade com este moço, por quem também não temos grandes amores, e, na franqueza que caracteriza o livro, lemos: “O ‘Chico Viola’, por exemplo, é autor de uma infinidade de sambas e outras produções que agradaram, saídas do bestunto alheio”. Não é tanto assim. Francisco Alves interpreta bem muitos sambas e permite, algumas vezes, que o nome dos autores apareça nos discos⁷².

“Não é tanto assim”. Acontece que, muitas vezes... é assim que se dá. Na arena proposta por Bororó, em vista da apreciação de Vagalume, Francisco Alves compunha a horda dos “industriais exploradores” do samba. Não passava de um “profanador”. Entre ocultar o nome do autor da composição ou permitir que o nome deste apareça nos discos, o que muda é a calibragem. As apreciações são as mais diversas, mesmo entre os “antigos” ou ditos pertencentes à roda do samba. Em *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*, de 1936, é em Francisco Alves que o chorão Alexandre Gonçalves Pinto, o Animal, enxerga “um farol que ilumina o meio onde ele é aclamado, e apreciado, com verdadeira justiça que é bastante merecedor”.

Progrida cada vez mais, meu bom Francisco Alves, para que, daqui a meio século, possa ser descrito, pelos chorões da minha têmpera, os teus feitos, fazendo estímulo na falange que pertences, pelo modo e maneiras que cantas, que tocas e interpreta as músicas genuinamente Brasileiras.

Animal não se refere ao compositor, mas ao Francisco Alves de “sublimíssimo violão” e “invejada voz”. Nas reminiscências é patente, ao contrário de Vagalume, o entusiasmo com os reconhecidos “feitos” dos artistas do rádio. É destas figuras que o futuro guardará saudosa memória, assim como Animal, no registro de suas recordações, louvou os “chorões da velha guarda”. A respeito de Francisco Alves, a divergência de juízos (ou “disputa”) pode aqui ser compreendida, de certo modo, nas batalhas que, intencionais ou não, foram travadas na imprensa carioca, compreendendo assim o processo da profissionalização dos músicos e cantores populares, sobretudo entre os que, no primeiro momento, regulavam à margem do rádio e do mercado do entretenimento, como estudado por João Baptista Borges Pereira, no começo dos anos de 1960, em *Cor, profissão e mobilidade*, e, recentemente, por Fernanda

⁷² LIVROS Novos. *Diário Carioca*, 24 set. 1933, p. 22.

Epaminondas Soares, em detido estudo sobre o compositor e dançarino Getúlio Marinho da Silva, o Amor⁷³.

Em conversa de Ismael Silva com Arlindo Meira, por exemplo, compreende-se a diferença entre o samba “puro divertimento, pura expansão íntima” e o momento em que o compositor do Estácio passa a negociar e assinar suas produções. Em entrevista publicada na revista *A Cena Muda*, advém desta cisão entre a produção anônima e a figura do autor, compositor de sambas, a resposta de Mario Lago quando perguntado, numa manhã de janeiro de 1945, se seria “exata a existência de compradores de sambas”⁷⁴:

Desde que ingressei no meio autoral ouço falar em compra de samba. Pessoas estranhas ao meio me perguntam às vezes se é verdade que os compositores vão ao morro comprar por vinte cruzeiros os sucessos lançados. Isto é produto de outra lenda alimentada por cronistas menos avisados em torno do “samba de morro”. O samba se faz na cidade. E há realmente compradores. São homens de negócio, alguns até comerciantes estabelecidos, que viram no desenvolvimento da música popular uma boa fonte de renda, e se associam a autores para a exploração da música. E os vendedores não são dos morros. São rapazes cá de baixo, como Wilson Batista, que se veste à última moda e não vende sua produção por vinte cruzeiros e sim por muito bom preço, tendo até vendido *Lealdade* a Jorge de Castro por mil cruzeiros. Os industriais do samba são pessoas muito conhecidas no meio, conceituadas como todo comerciante, destacando-se Jorge de Castro, Arí Monteiro, Garcez, Baúsa...

Se compositores mais antenados encontraram na música popular um mercado em ascensão e na venda de sambas “uma boa fonte de renda”, a letra de “Café Nice”, samba de Wilson Batista, Jorge de Castro e Paulinho, canta o outro lado da moeda: “Nice da boemia/ Muita inspiração e barriga vazia”⁷⁵. Mário Lago, “criador de tantas composições de sucesso”, e à época recém ingresso na Rádio Nacional, situa o “desenvolvimento” do samba apenas no “meio autoral”, quando a música popular passou a ser “explorada” (ou “trabalhada”, como quer David Nasser) como negócio. Contudo, ao revés da “lenda”, no primeiro volume de suas memórias, ele reconhece que “os primeiros sambas vinham dos morros” e, em menção à famosa

⁷³ Ver: PEREIRA, João Baptista Borge. *Cor, Profissão e Mobilidade: O negro e o rádio em São Paulo*. São Paulo: Pioneira, 1967; SOARES, Fernanda Epaminondas. *Fui o criador de macumbas em discos: protagonismo negro e a trajetória de Getúlio Marinho da Silva no pós-abolição carioca (1895-1964)*. Curitiba: CRV, 2021.

⁷⁴ LAGO, Mario. Mario Lago Denuncia!. *A Cena Muda*, 30 jan. 1945, p. 11-2; Em *Bagaço de Beira-Estrada*, Mario Lago recorda ter entrado para a Rádio Nacional em janeiro de 1945. A entrevista da foi publicada no último dia daquele mês. LAGO, Mario. *Bagaço de Beira-Estrada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 107.

⁷⁵ CAFÉ NICE [samba]. Intérprete: Rodrigo Alzuguir. Compositor: Wilson Batista, Jorge de Castro. In: O SAMBA CARIOCA DE WILSON BATISTA - O ESPETÁCULO. Intérprete: Rodrigo Alzuguir, Cláudia Ventura. Brasil: Biscoito Fino, 2011. CD, (2:35). Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/o-samba-carioca-de-wilson-batista-cd-02-o-espetaulo>. Acesso em: 2 out. 2023.

sentença do “velho” Sinhô – “samba é igual a passarinho, é de quem pegar primeiro” –, afirma: “o princípio de nossa música é um rosário de comprar e meter a mão sem medida”⁷⁶.

A formação da *nossa* música popular passa, nesse período, pela gaiola da autoria. Na história do samba, o marcador deste processo dá-se no ano de 1917, quando Bahiano grava o samba “Pelo telefone”. A autoria deste samba havia sido registrada, na Biblioteca Nacional, no último dezembro, por Donga e Mauro de Almeida, que então frequentavam as rodas de samba na Cidade Nova e a casa da Tia Ciata (ou Asseata), episódio sobre o qual já correu bastante tinta entre os cronistas e pesquisadores da música popular. Ary Vasconcelos, por exemplo, em panorama a respeito d’*A nova música da República Velha*, cita “uma paródia anti-Donga” recortada das páginas do *Jornal do Brasil* de fevereiro de 1917:

Ó que caradura
De dizer nas rodas
Que este arranjo é teu!
É do bom Hilário
E da velha Ciata
Que Sinhô escreveu⁷⁷.

Entre a definição da autoria e da notação musical, o assunto não para por aí. Copio Vagalume, como descrito na sua história do samba, de 1933: “Foi na casa da tia Asseata, num dos seus famosos sambas que o Donga apanhou o ‘Pelo telefone’ e fez aquele arranjo musical que o celebrizou como o precursor da ‘indústria’ que hoje é o regalo do Chico Viola...”⁷⁸. Donga tornou-se autor (“apanhou”, “pescou”) um tema anônimo, folclórico, cujo estribilho Vagalume diz ser pernambucano. Ou, como “reclama” um verso cantado por Nelson Gonçalves: “Donga fez um samba que não é de ninguém”⁷⁹. Quer dizer, seguindo a máxima de Sinhô, Donga enjaulou o pássaro, antes que outro o fizesse. É nesta “assimilação” que o autor de *Na roda do samba* enxerga o prenúncio da “indústria do samba”, uma vez que havia sido Donga “quem abriu caminho a toda essa gente que hoje forma o exército de ‘sambéstrós’”. Na dianteira, o alvo do cronista é Francisco Alves, “que compra o que é dos outros e grava na Casa Edison – é uma mina! – tendo, porém, o cuidado de boicotar ou prender, o que não consegue negociar...”⁸⁰

⁷⁶ LAGO, Mário. *Na rolança do tempo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 117.

⁷⁷ VASCONCELOS, Ary. *A Nova Música da República Velha*. Rio de Janeiro, 1985, p. 199.

⁷⁸ GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 101.

⁷⁹ MEMÓRIAS do Café Nice. Intérprete: Nelson Gonçalves. Compositor: Artúlio Reis, Monalisa. In: PRODUÇÃO 96. Intérprete: Nelson Gonçalves. Rio de Janeiro: RCA, 1981. Vinil, Lado A, (02:34).

⁸⁰ GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 106.

Em 1938, a pesquisadora e jornalista Mariza Lira publicou um “livrinho” em que confessa, de antemão, não ter “pretensões literárias”: *Brasil Sonoro: genero e compositores populares*. A ressalva, presente também no livro de Vagalume, parece avultar, em primeiro lugar, o interessado caráter documental da obra. Situando-se na esteira dos estudos folcloristas de Mário de Andrade e Renato Almeida, a autora dá considerável espaço, ao revés de seus interlocutores, à música popular urbana e aos meios radiofônico e fonográfico. Em seu estudo, diria o Mário-folclorista, Mariza Lira dá espaço à música tida por “popularesca” – espécie de “submúsica, carne para alimento de rádios e discos”⁸¹, como implicado, por oposição, no entendimento que intelectuais como ele possuíam da música folclórica. Esta, sinônimo de “popular” na obra de Mário de Andrade, somente poderia ser encontrada, em estado de pretensa pureza e originalidade, nas brenhas e rincões do país. Porém, no que se refere ao samba e ao entendimento do “popular”, Mariza Lira parece não impor a mesma distinção que o papa do modernismo paulista. Ao ouvir rádio e nas festas da Praça Onze, a autora *descobre* ali a identidade sonora do país, cada vez mais integrada ao meio urbano e em plena fermentação – não em iminente ruína, como pensa o autor de *Ensaio sobre a música brasileira*. No capítulo que destina ao estudo do samba, que ocupa parte substancial da obra, Mariza Lira persegue as origens deste gênero musical “que ainda não alcançou forma definitiva” e reserva algumas linhas para falar sobre o “popular” Francisco Alves:

Francisco Alves é o mais famoso cantor popular. Ninguém se lhe compara na sonoridade brilhante e acalentadora da voz, daí o ser cognominado o *Rei da Voz*. Conquanto nos tenha apresentado lindas composições que lograram ruidoso sucesso, o compositor está muito longe de alcançar o cantor⁸².

Embora mencione a origem “lendária” do samba e aponte aqueles que, como João da Baiana, pertenciam “realmente à roda do samba”, Mariza Lira dá maior atenção aos sambistas que são “conhecidíssimos” no meio radiofônico e nas casas de disco, casos de J. Thomaz, Custódio Mesquita, Pixinguinha, Orestes Barbosa, Noel Rosa, Assis Valente, André Filho, Lamartine Babo e Ary Barroso. Porém, considerando aqui que Vagalume opõe os “sambistas” aos “sambéstrs”, diz Mariza Lira: “Os sambistas diferem muito dos ‘compositores de samba’. É que estes forçam a inspiração, plagiam, e aqueles sentem, vivem-no com toda a sinceridade da alma”⁸³. Leitora dos estudos de Sílvio Romero, Juvenal Galeno e Melo Moraes Filho,

⁸¹ Ver também o volume *A Música Popular Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade*, edição organizada pela estudiosa Flávia Camargo Toni; ANDRADE, Mário de. *Música popular. Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976. p. 281.

⁸² LIRA, Mariza. *Brasil sonoro: gêneros e compositores populares*. Rio de Janeiro: A Noite, 1938, p. 292-3.

⁸³ LIRA, Mariza. *Brasil sonoro: gêneros e compositores populares*. Rio de Janeiro: A Noite, 1938, p. 262.

interlocutora dos musicólogos e folcloristas Mário de Andrade e Renato Almeida, a autora, atenta à cambiante música urbana, repercute, em vista das influências estrangeiras na formação sonora brasileira, a preocupação com o caráter “espontâneo” e “instintivo” da “massa popular”⁸⁴.

Algumas das questões até aqui apresentadas podem ser melhor dimensionadas, de partida, em torno da celebridade de Francisco Alves, considerando, por avesso e realce distintos, os juízos de Vagalume e Orestes Barbosa. Em certa medida, no confronto das obras os autores demarcam a divisão entre os “antigos” (*Na roda do samba*) e os “modernos” (*Samba*) e, nessa ordem, entre a “gente da chamada roda do samba” e, no geral, as produções fonográficas e radiofônicas. De lá para cá, a prevalência deste, ora vislumbrando a ruína ora o apogeu, é sintoma do momento em que, no ano de 1933, os autores escrevem e publicam seus livros, período em que o samba passou a ser “cogitação de literatos, dos poetas, dos escritores teatrais e até mesmo de alguns imortais da Academia de Letras”, queixa-se Vagalume. Nesta visada é que os historiadores da cultura, nos últimos decênios, se voltaram para o escrutínio dos dois autores, como abordado, por exemplo, em *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro*, tese do etnomusicólogo Carlos Sandroni, e nos livros dos historiadores José Geraldo Vinci de Moraes e Leonardo Affonso de Miranda Pereira⁸⁵.

Vagalume distingue a gente de antigamente (“os sambistas verdadeiros”) dos artistas do rádio (“gente de hoje”), embora pondere que “na geração moderna” há “nomes de valor”, basta ouvir a “flauta mágica” do compositor e maestro Pixinguinha. A emergência dos profanadores do samba, sobretudo no que diz respeito ao monopólio na “rendosa” indústria musical, acentuava a ruína do samba, feria de morte a (sagrada) roda do samba. É Jota Efegê quem primeiro destaca os “lapsos” no livro de Vagalume, que não “falou das produções de Almirante, um novo da roda, um civilizador do samba”, nem “aludiu a Noel Rosa”⁸⁶. Em *Na roda do samba*, sem a pretensão “estética” e professoral de musicólogos e eruditos que *descobriam* no

⁸⁴ De Mariza Lira, ver os artigos que a autora publicou na *Revista da Música Popular*, editada por Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes. Para uma análise mais aprofundada sobre a autora, conferir os estudos de José Geraldo Vinci de Moraes, em especial o capítulo “Pequenas variações do Brasil sonoro” (2019, p. 50-63) e o artigo “O Brasil sonoro de Mariza Lira” (2006). REVISTA DA MÚSICA POPULAR. (Edição fac-similar). Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi; Funarte, 2006; MORAES, José Geraldo Vinci de. *Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2019; MORAES, José Geraldo Vinci de. O Brasil sonoro de Mariza Lira. *TEMAS & MATIZES*, Nº 10 – segundo semestre de 2006.

⁸⁵ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 136-9; MORAES, José Geraldo Vinci de. *Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2019, p. 45-50; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A cidade que dança: clubes negros no Rio de Janeiro (1881-1933)*. Campinas: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020, p.281-327.

⁸⁶ LIVROS Novos. *Diário Carioca*, 24 set. 1933, p. 22.

popular o caráter nacional, Vagalume aproxima-se, em alguma medida, do discurso apocalíptico que Mário de Andrade havia preconizado em 1928, com a publicação do *Ensaio sobre a música brasileira*, como referido por José Geraldo Vinci de Moraes: “As preocupações centrais [de Vagalume] são com a origem e a pureza do samba e a identificação das causas de sua decadência prematura e, ao mesmo tempo, sobre como manter suas tradições sem ser ‘inimigo do progresso’”⁸⁷.

Orestes Barbosa, ao contrário do discurso tradicionalista de Vagalume, aponta, sempre, para o pretense samba “civilizado”, com a introdução dos artefatos modernos nas letras, e no aprimoramento das “finalidades” políticas e culturais do rádio. Com seu antilusitanismo, ao desprezar a influência portuguesa na fala brasileira, diz ser a questão da origem uma coisa de “trouxas”, Orestes encontra no samba, por isso mesmo, a expressão da alma carioca, ao ensaiar uma interpretação de como, no Rio de Janeiro, a cultura alienígena é “triturada” e logo moldada sob a forma nacional – “quase toda” mestiça e “dentro da civilização”⁸⁸. Por isso, diferente de *Na roda do samba*, não há em seu livro nenhuma menção à origem ou “paternidade” baiana (ou africana), como afirma Carlos Sandroni⁸⁹. O samba que Orestes diz ser carioca é aquele que faz o “delírio das irradiações” de Francisco Alves e Noel Rosa, o “êxito” da Guarda Velha e a “consagração” dos compositores do Estácio. Em apresentação à segunda edição de *Samba*, reconhece o estudioso pesquisador Ary Vasconcelos que no livro estão “os nomes que dominavam, então, no rádio e no disco”, personagens “dos quais Orestes era, na maioria dos casos, amigo pessoal”⁹⁰.

⁸⁷ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2019, p. 47-8.

⁸⁸ BARBOSA, Orestes. *O português no Brasil*. Rio de Janeiro, 1925, p. 70-1; BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 26.

⁸⁹ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 138.

⁹⁰ VASCONCELOS, Ary. Apresentação. In: BARBOSA, Orestes. *Samba: Sua História, Seus Poetas, Seus Músicos e Seus Cantores*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p. 5.

6. CENÁRIOS DO NOSSO AMOR

Como é triste o século do cimento armado¹.

Cimento Armado
Berilo Neves

Progresso quase sempre se resume nisto: onde havia uma linda mangueira, há uma casa de apartamentos².

O Trapicheiro
Marques Rebelo

O espírito das capitais ama o relativo e o efêmero. O espírito da província adora os temas absolutos e eternos. O amor na metrópole tem o nome da moça que passa na rua. Na cidadezinha de Sergipe o amor ainda se chama Julieta³.

Um olhar sobre a vida
Genolino Amado

6.1 A tragédia das perdas

Avenida Rio Branco, por volta de 1925. “Eu estou também na avenida e olho as caras. Conheço quase todas. Muitas não me conhecem. E eu levo vantagem”. Entre uma rua e outra, cruzando o estirão da avenida, Orestes Barbosa avista, ou cumprimenta, o jornalista Cândido Campos, do vespertino *A Notícia*, e o poeta e trovador Catulo da Paixão Cearense. Um pouco mais adiante, reconhece o jovem Onestaldo de Pennafort, autor do livro de poemas *Escombros floridos*. A atriz Antônia Denegri está detida numa vitrine. “Vejo, na porta de uma charutaria, o poeta Luiz Carlos”, funcionário da Central do Brasil. Os compositores e revistógrafos Ary Pavão e Marques Porto andam uns passos atrás. “A Regina Maura sai do teatro, a gente manda ela parar e ela corre, metendo-se na barata com o Procópio”⁴.

Na avenida, como na folha do jornal – num registro nervoso –, o cronista não retarda o passo nem demora nos assuntos: “Vai passando gente. É a fervura da vida”. Nos últimos decênios, a parte central da cidade havia mudado visivelmente, todos aqueles que por ali passavam podiam comprovar, impassíveis ou entusiasmados, a extensa planície onde, pouco antes, dominava o Morro do Castelo⁵.

¹ NEVES, Berilo. *Cimento Armado*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, s/d, p. 9.

² REBELO, Marques. *O Trapicheiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 227.

³ AMADO, Genolino. *Um olhar sobre a vida*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1939, p. 231-2.

⁴ BARBOSA, Orestes. O omnibus “Excelcior” e a “estrela”. *O Globo*, 30 out. 1931, p. 7.

⁵ BARBOSA, Orestes. Buzinando... *A.B.C.*, 31 out. 1925, p. 8.

A Avenida.
 Vai anoitecer.
 É proibido o luar.
 Para os idílios, para as confissões de amor que não morrem na garganta, hoje o luar é o do “abat-jour”.
 Há luares ao sabor das emoções.
 E o homem moderno legisla no próprio sentimento como num tribunal.
 Há luares vermelhos, há luares verdes, há luares cor de rosa – há luares roxos simbolistas.
 As mariposas de asas de metal amarelo rondam nervosas nos quatro cantos das salas de cinema.
 É inverno?
 Mas os ventiladores trabalham.
 Há sempre calor.
 A multidão passa atordoada⁶.

“A avenida é a *vitrine*”. A crônica: vitrine da vitrine. “Os olhos estão nas mulheres bonitas, nos homens bem-vestidos, nos automóveis de luxo”⁷. Orestes registra os passantes e a “mudança” das emoções. Como uma estante de loja, ou um expositor envidraçado, a escrita taquigráfica exhibe uma a uma as “variedades” que a cidade oferece. “Há prédios longos, do Teatro Municipal para lá”. Na calçada, rente à porta das lojas, há “vaporizadores perfumando quem passa”. Os automóveis uivam. “Tem rádio, na Galeria Cruzeiro, dizendo coisas”. A multidão de jornalheiros, “como pequenos diabos”, repete exaustivamente o pregão do dia. “Passa mais gente. A cidade vai ficar vazia. Lá vai o Rogério Guimarães. Cordas de aço”⁸. Com o jornal às mãos, escorado numa poltrona ou sentado em um café qualquer, o leitor acompanha o cronista do cair da tarde até “a barafunda do povo que vai jantar ou vai dormir”. Passo a passo, linha a linha.

Escurece.
 A cidade vai ficar vazia.
 A luz baila agora de todas as cores, contra a vontade dos que adoram a escuridão colonial.
 Os cinemas vibram orquestras nervosas.
 Todas as lâmpadas estão acesas⁹.

Acesas as luzes do progresso, dissipava-se a “escuridão colonial”. “A avenida estava espetacular”. “Roda um automóvel luzidio”. O Rio Janeiro do entresséculos, cidade de ruas estreitas e enlameadas, iluminado a lampião, transformara-se na cidade da luz elétrica e do

⁶ BARBOSA, Orestes. O chale de Sarah do Amaral. *Para Todos...* 20 ago. 1927, p. 3.

⁷ BARBOSA, Orestes. O amor moderno não gosta da escuridão e a garrafa nunca foi o “abat-jour”. *O Globo*, 28 ago. 1931, p. 2.

⁸ BARBOSA, Orestes. O omnibus “Excelcior” e a “estrela”. *In: O Globo*, 30 out. 31, p. 7.

⁹ BARBOSA, Orestes. Buzinando... *A.B.C.*, 31 out. 1925, p. 8.

boulevard, do *flirt* e do concerto de buzinas, dos cinemas e das “orquestras nervosas”, do teatro de revista e dos clubes dançantes. No crônica “Agonia da Estrella”, publicada nos últimos dias do ano de 1925, Orestes Barbosa traça o perfil da atriz italiana Margarida Marx. Estabelecida no Brasil, Margarida desviara a atenção que antes devotava ao marido, homem simples que possuía uma quitanda de legumes no Bairro do Braz, em São Paulo, para dedicar-se ao teatro de revista. Quer dizer, trocara o lar pelo trabalho, o marido pelo público. Em 1924, a atriz interpretou a peça “À la Garçonne”, espetáculo de Marques Porto e Affonso de Carvalho inspirado no escandaloso romance que o escritor francês Victor Margueritte publicara, dois anos antes, em Paris. Para o papel principal, como ditava a personagem, Margarida cortou o cabelo curtinho. As páginas francesas de Marguerite inspiraram, em terras cariocas, a publicação de novelas de costumes, como *Mademoiselle Cinema* (1923), de Benjamim Costallat, e personagens modernas como as melindrosas de J. Carlos, estampadas em revistas ilustradas como a *Careta* e a *Fon-Fon*. Com o sucesso da peça “À la Garçonne”, segundo Orestes, Margarida tornou-se uma “célebre” e “deslumbrante” atriz, não conseguindo, assim, dada a rotina de ensaios e apresentações, desempenhar o papel “familiar”. Tornara-se uma “mulher-carro alegórico”. Na peça “À la Garçonne”, recorda Mario Lago, a atriz “incentivou” a moda com uma marchinha que reproduzia, com humor contestador, a sujeição feminina aos maridos e aos ditames de uma sociedade machista:

Cabeleira à la garçonne,
usá-la hoje é preciso.
Mais cabeça que cabelo
e mais cabelo que juízo¹⁰.

Em 1925, Margarida Marx interpretou, no Teatro Recreio, a peça “Comidas, meu santo!”, de Marques Porto e Ary Pavão. No mesmo ano, a atriz compunha o elenco de, pelo menos, outros cinco espetáculos: “A mulata”, “Gigolette”, “Me leva, meu bem”, “Amendoim torrado” e “Amor sem dinheiro”¹¹. Para Orestes, a “modesta” atriz, entregue a um “empresário estrangeiro ganancioso”, sujeito que a enxergava somente como “um grande futuro de bilheteria”, e que “amava burocraticamente o esposo, fiel aos horríveis compromissos matrimoniais”, foi, cada vez mais, “arrastada pelas ‘vitrines’”. No teatro, entre um “fox e uma

¹⁰ Mario Lago, em suas memórias, chega a afirmar que foi Margarida Marx, no Teatro Recreio, a responsável por tornar moda os cabelos *à la garçonne*. O corte, recorda ainda, “criou um tremendo clima de tensão entre as mulheres de nossa família”, principalmente por causa de sua avó, contrária à moda. LAGO, Mário. *Na rolança do tempo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 67-8.

¹¹ SILVA, Renata Cardoso da. *Margarida Max: do traje de cena à representação do feminino*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) São Paulo, SP: Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2018, p. 351-8.

cortina”, a vida da atriz depauperava-se no cumprimento de uma rotina insana de ensaios e espetáculos em que ela, contraditoriamente, defendia “os seus vencimentos e o carinho industrial do seu patrão”.

O refletor do destino não lhe reservava muita coisa, exceto a perdição: “Trabalho. Tuberculose. Surras”. Estas eram, segundo Orestes Barbosa, a “desgraçada sorte dos artistas do Brasil”. No teatro, Margarida vive à mercê de um ganancioso empresário e, apesar disso, sempre sorri a um público que desconhece suas dores. Entre uma sessão de teatro e outra, a atriz, recolhida ao seu automóvel, reclinava o estofado e descansava. Mais cedo ou mais tarde, ainda acesas as luzes do palco, chegaria o seu fim. No ritmo extenuante de apresentações que levava, Margarida acabaria no Cemitério do Caju, prenuncia Orestes Barbosa: “morrerá na luz – falena dourada da grande flora do mundanismo”. Apesar do sucesso ou em razão deste. Até lá, presa à ribalta, restava à atriz apenas a saudade de uma vida passada na sortida quitanda, onde podia desfrutar da companhia afetuosa de seu marido, vendendo moringas, palmitos e galinhas. De uma vida avessa às agitações da cidade e à rotina que lhe impunham sucessivos espetáculos. Com o perfil de Margarida Marx, Orestes revolve a crônica de João do Rio e recupera, d’*A Alma encantadora das ruas*, as alucinadas “mariposas do luxo”¹². As atrizes das revistas, como os insetos luminosos, são “escravas do colorido da cidade”. Nas vitrinas ou nos tablados, elas, cedo ou tarde, se deparam com “a grande lâmpada fatal”¹³. Como redenção ou acerto de passo, ou tomada de juízo, Orestes aponta o retorno de Margarida à quitanda, onde a esperava um marido indulgente e os compromissos domésticos, a salvo da agonizante fervura urbana.

Na cidade, ou a ela habituado, o olho contempla o “delírio da iluminação”, sensação que, por certo, tensiona e alimenta a alma noturna do jornalista Lauro Bragança, *alter ego* de Orestes Barbosa em *A Fêmea*. Nas imediações do Passeio Público, depois de adentrar em um clube que estava “no auge de sua alegria mentirosa”, o jornalista percorre, solitário, as ruas da cidade. Recorda, em plena avenida, a imagem de um “lunar paisagista”, pintura bucólica dos nossos “subúrbios e arrabaldes”. Nos apartamentos e “alcovas” da cidade, porém, Lauro observa que, “ao sabor das emoções”, o brilho da lua cedia lugar às luzes coloridas dos abajures, roxos, vermelhos, verdes, azuis, como um quadro “simbolista”¹⁴. À meia-noite, enquanto a cidade dorme, vagando entre a Rua do Passeio e a Avenida Rio Branco, José do Patrocínio Filho

¹² RIO, João do. *A Alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995, p. 101.

¹³ A crônica “Agonia da Estrela”, sem alterações no título ou no corpo do texto, foi publicada duas vezes, com diferença de uma semana. Primeiro ocupando uma página do jornal *A.B.C.*, e, depois, em diagramação reduzida, n’*O Jornal*. Conferir: *A.B.C.*, 28 nov. 1925, p. 15; *O Jornal*, 4 dez. 1925, p. 6.

¹⁴ BARBOSA, Orestes. *A Fêmea*. Rio de Janeiro: Jacyntho Ribeiro dos Santos, 1924, p. 60.

descreve, em *Mundo, diabo, carne*, o mesmo cenário que inquietava a alma notívaga e vagabunda de Lauro Bragança-Orestes Barbosa: “A luz, escassa na cidade, é mais forte na Lapa, é mais intensa às janelas de vidros multicores dos clubes-cabarets, onde as músicas começam a tocar com um grande estrondos de zabumbas”¹⁵. No samba “Rosalina”, parceria de Orestes com o maestro J. Thomaz, gravado por Jonjoca em 1931, na Victor, o abajur revela a força de atração da cidade, do encanto à cegueira, do ciúme à caçada do amante:

Rosalina – mariposa da Favela
 Tu já queres abajur de linda cor
 Nossa casa era tão bela
 Não tinha vidro a janela
 Mas lá dentro existia um grande amor. (bis)

Mas Rosalina, por que tu me feres tanto?
 Não te comove esta mágoa
 Que vivo a sofrer?
 Pois eu te juro, ó minha fruta de conde
 Que até pingente de bonde
 Eu vou ser pra morrer¹⁶.

Anteriormente à gravação do samba “Rosalina”, Orestes Barbosa dedicou uma crônica ao Morro da Favela, coligida no volume *Bambambã!*, em que a “aparência poética” sobrevive, apenas, se observada “ao longe”. O “visitante” incauto, “que lhe desconheça a vida íntima”, alerta Orestes, estaria diante de casebres iluminados a lampiões e até alimentar a ideia de uma “pobreza resignada”, mas, de tão perigosa, naquela “montanha”, diz ele, não chegam, “depois das dez horas da noite”, os *chauffeurs*. As páginas policiais falam em crime e vício, a crônica em algo de original, popular e espontâneo. Expressão particular que a miséria, “talvez”, apure. Diferente do subúrbio enluarado, a Favela revela o fragmento “misterioso” de uma cidade partida. Do morro à cidade, a “mariposa” Rosalina segue o destino da lâmpada, razão da queixa de um *eu* abandonado, passando a viver, assim, no lado “posticho” das pensões e vícios *chics*, corrupto e obtuso. À dicção lírico-amorosa de suas letras, Orestes Barbosa incorpora a crônica da cidade, a página do jornal, com seus anúncios publicitários e as últimas e recorrentes notícias, escandalosas ou sensacionais, trágicas ou banais.

No samba, pelos olhos do *eu lírico*, “o abajur de linda cor” dita o destino de Rosalina, que voa para a cidade, rondando os bordéis e os clubes dançantes. Em um *club* frequentado por

¹⁵ PATROCÍNIO FILHO, José do. *Mundo, diabo, carne*. 2ª edição. São Paulo: Antiqua, 2002, p. 49.

¹⁶ BARBOSA, Orestes. *Chão de Estrelas*. Rio de Janeiro: J. Ozon, 1965, p. 169; ROSALINA [samba]. Intérprete: Jonjoca. Compositor: Orestes Barbosa, J. Thomaz. In: Victor 33493. Intérprete: Jonjoca. Rio de Janeiro: Victor, 1931. 78rpm, Lado B, (2:49). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/40986/rosalina>. Acesso em: 2 out. 2023.

Lauro Bragança, a iluminação mortiça permitia que os homens, “tontos de gozos baratos”, enxergassem “almas radiantes” nas “mulheres que lá dançavam”¹⁷. Mentira e verdade. Nos cabarés de *Lapa*, romance de Luís Martins publicado em 1936, no quarto onde a prostituta Lia atendia aos seus clientes, diz o narrador-personagem, três abajures “faziam penumbras de diversas cores para o gosto vário dos clientes”¹⁸. O quarto dava a “impressão confusa de conforto, com certa elegância de mau gosto”, repleto de quadros de “artistas de cinema e de vários nus em poses provocadoras”. Num canto de parede, “uma penteadeira baixa, com uma bateria de vidros de água-de-colônia”. Nas casas de pensão da Lapa, a pobre e suburbana Rosalina levava a vida de Lia. Por certo, a atração pelo abajur não indicava que Rosalina havia sido alçada ao estrelato nem, tampouco, enriquecido do nada. Deixara a Favela para prostituir-se. É mais uma, como Judite, Alice e Izaura, personagens da valsa “Abigail”, de Orestes e Wilson Batista¹⁹. Na atração irrefreada da luz do abajur, num esconde-mostra, entre a polícia de costumes e a regulamentação dos *rendez-vous*, a imagem penumbriada e decadente encarna o vício da vagabundagem, do alcoolismo e da prostituição... Afora as questões em torno do meretrício, como discutido no entresséculos por Francisco Ferreira da Rosa, ou, nos anos de 1920, pelo jurista Evaristo de Moraes²⁰, a atração da mulher pela cidade do “delírio”, como da mariposa pela lâmpada, parece, na literatura como nas letras de valsa e canções, insolúvel e fatal.

No enalço da amada, cruzando a cidade de bonde, e sem pagar um níquel sequer ao condutor, o pingente vive ao deus-dará. No bonde, como na vida, a posição balouçante dos viajantes serve a um articulista da *Fon-Fon*²¹ para definir o infortúnio dos enlaces amorosos que não se escoram em alguma fortuna: “um homem mal casado lembra o pingente, ao lado do estribo suspenso: além do ‘mau jeito’, ainda tem que fazer força para entrar com o ‘cobre’”. Nos diários cariocas, contudo, o registro dos pingentes vai além das tiradas humorísticas; abundam, na verdade, as notícias de desastres, muitos deles mortais. No intento de evitar os “acidentes” de bondes, uma série de anúncios publicada na revista *O Tico-Tico* alerta os passageiros sobre a necessidade de não deixar as crianças dispersas e para o devido cuidado de

¹⁷ BARBOSA, Orestes. *A Fêmea*. Rio de Janeiro: Jacyntho Ribeiro dos Santos, 1924, p. 60.

¹⁸ MARTINS, Luís. *Lapa*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/José Olympio, [1936] 2015, p. 51.

¹⁹ ABIGAIL [samba]. Intérprete: Orlando Silva. Compositor: Orestes Barbosa, Wilson Batista. In: Odeon 12782. Intérprete: Orlando Silva. Rio de Janeiro: Odeon, 1947. 78rpm, Lado A, (3:19). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/61652/abigail>. Acesso em: 2 out. 2023.

²⁰ FERREIRA DA ROSA, Francisco. *O Lupanar: estudo sobre o caftismo e a prostituição no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1896; MORAES, Evaristo de. *Ensaio de Phatologia Social*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1921.

²¹ IDÉAS DE BONDE. *Fon-Fon*, 6 out. 1934, p. 4.

não “descer do lado da entrelinha”, evitando assim que fossem apanhados por automóveis²². Aos que tomavam a traseira dos bondes, adverte sobre os “funestos” riscos em casos de queda ou colisão.



Figura 7: Ilustração de Kalixto para campanha destinada aos passageiros de bonde
Fonte: *O Tico-Tico*: jornal das crianças, 25 dez. 1929, p. 2.

Há perigos em viajar de bonde. Para os que andam pendurados (ou em pé, devido à lotação), nem se fala. Os passageiros, quando acompanhados de crianças, precisam redobrar atenção; e, para controlá-las, podiam, até, usar de algum “corretivo enérgico”. Se cabia aos pais “atentar nisso, evitando as lágrimas oriundas desses desastres fatais”, cabia à mãe, em primeiro lugar, a educação dos filhos: “Quem preza um filho não o permite na via pública cursando a malandragem e jogando a vida, numa cidade movimentada, na traseira dos veículos”²³, adverte Orestes Barbosa em crônica publicada a 18 de agosto de 1931, três meses antes da Victor lançar o samba “Rosalina”. Muitas crônicas, notícias diárias e uma numerosa publicidade em torno da prevenção de acidentes registram e denunciam o perigo de certas linhas, a prática da “pingencia” e a recorrência dos desastres de bonde. Recorda Aldir Blanc: na Rua Barão de Mesquita, na Vila Isabel dos anos de 1950, “o bonde dava uma quebrada de chicote maluco, ao

²² O TICO-TICO: jornal das crianças. 11 dez. 1929, p. 33; O TICO-TICO: jornal das crianças. 1 jan. 1930, p. 34.

²³ BARBOSA, Orestes. A evolução da cidade e a coruja. *O Globo*, 2 set. 1931, p. 2.

sair do ponto da Santo Afonso”, movimento que poderia arremessar do estribo aquele que fosse “apanhado de surpresa”²⁴. Como aquele que lê distraidamente, ou o que ocupa um banco inteiro com sacolas e bagagens, enfurecendo os demais passageiros, nos relatos das viagens de bonde, o pingente é um dos protagonistas, talvez o mais afoito, nem vilão nem mocinho, mas frequentemente em perigo. E pobre, sempre. Em crônica publicada em janeiro de 1935, no diário *O Jornal*, Carlos Drummond de Andrade avaliava os perigos que a linha oferecia aos passageiros que viajavam dependurados: “o bonde segue paralelo e justo ao passeio, e os postes, no momento preciso em que passa o bonde, deslocam-se imperceptivelmente para mais perto dele. Esse deslocamento de alguns milímetros é, algumas vezes, mortal”. Os passageiros “que viajam de pé, sabem disso. Os que morrem têm tempo de verificar o fenômeno, porém não de evitá-lo”²⁵. Pouco depois da crônica de Drummond, Bastos Tigre identificava três categorias entre aqueles que praticavam a “pingencia”: os que “fazem por amor às sensações fortes”, “os desgostosos da sorte” e os do “contra”, que o fazem “unicamente por ser proibido”²⁶.

Nos versos de “Rosalina”, Orestes recolhe da crônica da cidade, e na sua crônica, o aspecto da realidade próxima à que se liga. Os jornais dão a notícia dos perigos e catástrofes. Mas também ouvia-se falar: a viagem requer atenção, algumas linhas mais, os passageiros conversam, trocam experiências, seguram-se uns nos outros, agarram-se. A recorrência dos acidentes de bonde é de conhecimento de Rosalina, como também do sujeito lírico. Com esse pressuposto, um tanto dado, é que se pode compreender, nos últimos versos do samba, a força da chantagem: “Pois eu te juro, ó minha fruta de conde/Que até pingente de bonde/Eu vou ser pra morrer”. Com isso, cumprida a promessa, recai em Rosalina o ônus da tragédia, como expressa no desgosto. Ao desprezar o brocardo que o anúncio estampa – “o seguro morreu de velho” –, o sujeito lírico intenciona, a todo custo, recuperar a atenção da amada. Assim, quem sabe, poderiam, juntos, retornar à Favela: “Não te comove esta mágoa/ Que vivo a sofrer?” Pela imprensa, na algazarra das ruas, na palestra de calçada, circulam as notícias. Mais cedo ou mais tarde, caso não cedesse à extorsão, Rosalina tomaria conhecimento do anunciado fim: “Queda fatal”; “A morte de um pingente”; “Caiu do bonde: vítima sofreu fratura da perna direita”; “Vítima de uma queda”²⁷. Mergulhada em culpa, o remorso talvez a maltratasse. Ou, quem

²⁴ BLANC, Aldir. *Vila Isabel: inventário da infância*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1996, p. 43.

²⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. Conversa de velho com criança. *O Jornal*. 27 jan. 1935, p. 1.

²⁶ TIGRE, Bastos. *Uma coisa e outra*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1937, p. 196-7.

²⁷ QUÉDA fatal. *O Jornal*, 28 ago. 1934, p. 7; CAIU DO BONDE: vítima sofreu fratura da perna direita. *A Batalha*, 12 mar. 1930, p. 2; A MORTE de um pingente. *O Radical*, 12 ago. 1934, p. 1; VÍTIMA de uma queda. *Diário da Noite*, 16 jan. 1930, p. 3.

sabe, ofuscada pelo brilho “postiço” do abajur, não a comoveria o desaparecimento daquele que, um dia, lá na Favela, foi o seu “grande amor”.

Em 1933, e no ano seguinte, período para Orestes Barbosa de intensa produção fonográfica, a parceria com o pianista e compositor Romualdo Peixoto, o Nonô, rendeu três gravações, “Vidro Vazio”, “Olga” e, por último, “Meu rosal”. Na canção “Vidro vazio”, interpretada por Silvio Caldas, acompanhado da Orquestra Victor Brasileira, Orestes revolve o voo ondulante das mariposas:

Mariposa do luxo da cidade,
Foste queimar as tuas asas por aí.
E eu vivo no horror desta saudade,
Sonhando os beijos longos que perdi.

Um sorriso, uma frase, uma esperança,
E o barulho urbanista de um motor.
Mentiu o teu olhar de corça mansa,
Que era fingido como o teu amor!

Recordo os dedos longos que ostentavam
Em cada ponta um espelhinho oval,
Dedos que osculei, louco, sentindo
Em cada um o fio de um punhal.

Abrindo, agora, o vidro de perfume
Que os meus sentidos tanto inebriou,
Sinto o aroma teimoso do ciúme.
E tu és o perfume intenso que acabou²⁸.

A letra de “Vidro vazio”, desde o título, assemelha-se ao lirismo de “Frasco vazio”, soneto de Guilherme de Almeida – escritor que, entre “os modernistas de São Paulo”, Orestes Barbosa havia destacado, à época, o acento parnasiano dos poemas do livro *Nós*; juízo que, por outro lado, resvala na pretensão moderna de sua própria poesia. No samba cantado por Silvio Caldas, como no soneto de *A dança das horas*, a amada e o perfume se confundem, vidro-casa vazios, essência-amor que ativa o “aroma do ciúme” e, por seu caráter volátil, o “horror da saudade”: “E este aposento lembra, assim, sem tua essência,/esses frascos vazios/que guardam sempre no cristal, consigo,/uma lembrança de perfume antigo”²⁹. Orestes, decerto, conhecia o soneto de Guilherme de Almeida. A despeito da semelhança lírica entre eles, no samba a paisagem urbana

²⁸ BARBOSA, Orestes. *Chão de Estrelas*. Rio de Janeiro: J. Ozon, 1965, p. 229; BARBOSA, Roberto. *Passeio Público: o chão de estrelas de Orestes Barbosa*. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1994, p. 147; VIDRO VAZIO [canção]. Intérprete: Silvio Caldas. Compositor: Orestes Barbosa, Romualdo Peixoto “Nonô”. In: Victor 33656. Intérprete: Silvio Caldas. Rio de Janeiro: Victor, 1933. 78rpm, Lado A, (3:36). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/41946/vidro-vazio>. Acesso em: 2 out. 2023.

²⁹ ALMEIDA, Guilherme de. *Messidor*. 9ª edição. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959, p. 120.

recupera e atualiza “a mariposa de luxo que João do Rio registrou”, antes rondando as vitrines da Rua do Ouvidor, no alvorecer do século. De lá para cá, a cidade parece ter superado, em alguma medida, o *gap* entre o “antigo” e o “moderno”, como argumenta Flora Sussekind a respeito das revistas do ano: “ao falar da Rua do Ouvidor, Artur Azevedo parecia sempre referir-se à Capital como um todo³⁰”. Por oposição à “estreita artéria” da Rua do Ouvidor, a Avenida Rio Branco, com seus 33 metros de largura, assumia um lugar de destaque. As mariposas mudavam, assim, de endereço. A referência, desta vez, deve-se, aparentemente, aos poemas perdidos de *Espelho de Loja*, que Alba de Mello publicou em 1929, poucos anos antes da gravação de “Vidro vazio”. “A vida é um *espelho de loja*”, diz Orestes. A avenida, a cidade. É para lá que confluem os holofotes, passando pelo Quarteirão Serrador, pelos cinemas, teatros, lojas e bares, vitrine do progresso, cartão-postal de uma cidade de pretensões modernas.

No lugar das *revistas do ano*, em destaque, a crônica, a folha diária: o retrospecto anual que o teatro exibía, naquilo que a cidade apresentava de provisório, em contínua mutação, ora pendendo para a novidade, ora para o velho, ora para o tradicional, ora para o moderno, parece agora reduzido à intensa flutuação do presente³¹. A novidade é logo virada ao avesso, tornando-se obsoleta, coisa do passado – quer dizer, ultrapassada –, o artefato técnico é logo superado por outro, mais moderno, acrescido de penduricalhos e efeitos, de novo e sucessivamente... Os tempos são outros, a iluminação também. No tablado do teatro de revistas, há um novo mestre, Marques Porto, “que é o Artur Azevedo da eletricidade”³². Com as lentes da civilização, o cronista estabelece o que há de moderno, e a novidade surge num contínuo *looping* de destruição-construção, percepção oposta, por exemplo, àquela descrita por um Manoel de Souza Pinto, observador da escura e empoeirada cidade-provisória à época de Pereira Passos³³. Na

³⁰ SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 51/143.

³¹ Destaco aqui como referência o pensamento de Octávio Paz em “Os signos em rotação”, a partir da análise e citação de Flora Sussekind. SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1987, p. 153.

³² Marques Porto é autor, entre outras, de peças como “A la Garçone” (1924), “Prestes a chegar”, “Não quero saber mais dela” (1927), “Miss Brasil” (1928), “Guerra ao mosquito” (1929). Sobre o teatro de revista nos anos de 1920, ver o estudo: GOMES, Tiago de Melo. *O espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2004, p. 384; BARBOSA, Orestes. Buzinando... *A.B.C.*, 31 out. 1925, p. 8.

³³ Sobre a cidade-provisória à época do bota-abixo de Pereira Passos, como descrito por Manoel de Sousa Pinto, o estudo de Flora Sussekind cita, como epígrafe, as impressões do escritor português recolhidas de *A vida literária no Brasil – 1900*, de Brito Broca. SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986; O texto integral, porém, pode ser lido no apêndice da segunda edição de *O bota-abaixo*, de José Vieira, em reedição de José Roberto Fernandes Castilho. Ver: PINTO, Manuel Sousa. *Terra moça: impressões brasileiras*. Porto: Livraria Chardron, 1910; VIEIRA, José. *O Bota-abaixo: crônica de 1094*. São Paulo: Ed. Pillares, 2019.

avenida, o dia prolonga-se noite adentro: quando todas as lâmpadas elétricas se acendem e o “barulho urbanista do motor” abafa as juras de amor, as mariposas são atraídas para as casas de cinema, teatros, cervejarias e, “até o dia claro”, rondam “debaixo das lâmpadas dos *dancings* que se espalham pela cidade num delírio de harmonia e paixões”.

Na imprensa carioca, em aspectos os mais diversos, abundam os registros e as sugestões literárias em torno da atração da metrópole. Por outro lado, desponta também a perspectiva idílica da vida rural ou suburbana, isto é, quando o campo ou as áreas suburbanas não são apontadas como lugar da delinquência e do fanatismo. Em 1919, Alvaro Sodré afirmava para os leitores da revista *Selecta* que “o amor moderno requer dois ídolos – uma baratinha e um *bungalow*”³⁴. No moderníssimo semanário *Ilustração Moderna*, porém, o cenário extrapola as fronteiras da cidade, no encontro de um cenário que, n’*a era do automóvel*, aparentava ser coisa do “século passado”³⁵. Por contraste, na crônica “Amor no sertão”, de 1924, um Del Castilhos de Negreiros narra um episódio em plena caatinga: enamorado por uma morena de “roupa de chita”, um “caboclo espadaúdo e forte” tange garrotes bravios e entoa uma “peculiar” toada sertaneja³⁶. Ao distanciar-se desta visão “selvagem”, de par ao que atribui, por vezes, à inércia “nortista”, distante ou avessa ao progresso, Orestes Barbosa situa sua crônica e a letra de suas canções entre os *chauffeurs* de Botafogo e os trens da Central.

Na letra de suas canções e na crônica da cidade, Orestes, na verdade, é movido pelo mesmo sentimento de Yves, articulista da *Fon-Fon!* que, em agosto de 1930, relata aos leitores da revista uma conversa entre duas amigas. Passeando num “bairro chic”, Odette conta à amiga do “assombro” que sentira diante dos caprichos de um rapaz que, de chofre, a confessara: “estou com vontade de te dar um beijo à maneira de John Gilbert e Greta Garbo”. O espanto de Odette, reconhece Yves, devia-se mais ao anúncio disparatado que ao beijo cinematográfico em si. Mas, diante das telas de cinema, poderia o amor personificar “um anjo com asas de borboleta”? O cinema, a cidade moderna, ensina outra coisa: em automóveis *Breguet* ou num modelo “mais moderno”, o amor “vencia distâncias”. A jovem, talvez, nutrisse um ar romântico, mais lento, é certo (ou absoluto e eterno, como salienta Gilberto Amado na epígrafe desta seção). Com a

³⁴ A referida crônica de Alvaro Sodré, publicada originalmente na revista *Selecta* (ano VI, nº 19, 30 abr. 1919) está referida nos estudos de Mônica Pimenta Velloso e de Julia O’Donnell. Conferir: VELLOSO, Mônica Pimenta. “As distintas retóricas do moderno”. In: OLIVEIRA, Cláudia de; LINS, Vera; VELLOSO, Mônica P. (orgs.). *O Moderno em revistas: Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010, p. 152; O’DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 171.

³⁵ RIO, João. *A era do automóvel. Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911, p. 9.

³⁶ DEL CASTILHOS DE NEGREIROS. Amor no sertão. *Ilustração Moderna*. 7 jun. 1927, p. 12.

conquista da técnica, os enlances amorosos superam o voo lerdo das ingênuas falenas: “não é justo, digo eu, que se deem as asas de um avião ao amor?”, questiona Yves. A resolução pela técnica, por certo, era uma das “tendências” da literatura moderna, com suas “novas fontes de inspiração”, assim adverte Renato Almeida, em 1932, no quinto capítulo do ensaio *Velocidade*: “O poeta que contempla a lua, rapidamente, de dentro de um automóvel a 60 k/h não terá a mesma sensação daquele outro que se deixou ficar a olhar embevecido esse satélite morto, evocando amores e tristezas”³⁷.

No jornal de Irineu Marinho, escreve Orestes Barbosa: “A época é da eletricidade e do gás”. Não mais se cozinha “com lenha”, nem à luz de velas. “Vai evoluindo a cidade”³⁸. A exemplo das crônicas publicadas nas páginas d’*O Globo*, como “O amor moderno não gosta da escuridão” e “A evolução da terra carioca”, Orestes Barbosa, com seu pendor à citação, poderia valer-se da sentença de Renato Almeida: “A iluminação elétrica acabou o encantamento do luar passadista e lânguido. A lua está com consumo reduzido na literatura moderna. Os poetas já cantam a lâmpada elétrica”. Ao som das “vitrolas da civilização”, os poetas modernos cantam os motivos da *urbs*. Nas letras de suas canções, como na história do samba que escreve, Orestes usa da mesma régua do autor de *Velocidade*. O sentimento moderno, por ele reclamado, constitui uma tópica de suas crônicas e, feito letrista, do repertório de suas canções. Na cidade, por exemplo, o candente tema do amor, diz o cronista, nada tem a ver com as “emoções dos caboclos nordestinos”. Em Catulo da Paixão Cearense, que abandonara a modinha e passava ao mundo dos livros, Orestes já havia destacado o caráter “acentuadamente nordestino” de sua poesia. Se o antigo trovador preferiu a paisagem “sertanista”, na cidade era preciso tomar o bonde da paisagem técnica e encarar o brilho artificial dos artefatos modernos. Ao relegar o lirismo da modinha ao passado, o poeta estabelece, ao revés daquela, o moderno cenário dos dramas urbanos: “Hoje é *bungalow* nas praias ou no alto dos morros”. Nos bairros atlânticos, onde imperam os bangalôs “elegantes” e arranha-céus, os “globos” de lâmpadas “derrotam definitivamente o luar”. A lua reflete “menos na água que os combustores que orlam o cais”³⁹.

³⁷ ALMEIDA, Renato. *Velocidade*. Rio de Janeiro: Schmidt Editor, 1932, p. 63.

³⁸ BARBOSA, Orestes. O amor moderno não gosta da escuridão. *O Globo*, 28 ago. 1931, p. 2; BARBOSA, Orestes. A evolução da terra carioca. *O Globo*. 02 set. 1931, p. 2.

³⁹ Desde o início do século, com progressiva ocupação de bairros como Leme, Ipanema, Copacabana e Leblon, o “estilo *bungalow*”, como referido em *A Invenção de Copacabana*, estudo de Julia O’Donnell, baseava-se “na desqualificação dos ricos palacetes do Flamengo e de Botafogo, cuja opulência passava a ser percebida como sinal de anacronismo”. Os bangalôs da crônica de Orestes, contudo, não se restringem apenas às modernas construções praieiras, mas também àquelas situadas “no alto dos morros”. Na verdade, os bangalôs praieiros, considera Orestes, com sua veia nacionalista, nasceram de uma cópia destes, não de um modelo norte americano, como bradam os “requintados” de Copacabana”. O’DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de*

Em 1930, pouco antes de escrever estas linhas, não por acaso Orestes estreava em disco com os versos de “Bangalô”. Lançada pela Odeon, com acompanhamento da Orquestra Copacabana, e interpretada por Alvinho, a cançoneta é a primeira e única parceira de Orestes com Osvaldo Santiago:

Um bangalô com trepadeiras na janela
 Dessas que tem uma janela só prá dois
 Eu construí apaixonado para ela
 Que era o meu sonho de carmim e pó de arroz (bis)

Mas depois a tal boneca
 Tão gentil e tão sapeca
 Não sei por que me deixou
 E hoje vive assim fechado
 Com meu sonho sepultado
 O elegante bangalô (bis)

E a água sonora do repuxo interrogando
 Agora sobe a soluçar na solidão
 E a trepadeira simbolista se enroscando
 Lembra a tristeza que me oprime o coração (bis)

Andei louco na cidade
 Lamentando a brevidade
 Do romance de nós dois
 Eu já sei que a minha bela
 Hoje tem somente dela
 Em vez de um, três bangalôs⁴⁰ (bis)

Desfeita a ilusão, o amor transforma-se rapidamente em tristeza e lamúria: “Andei louco na cidade/Lamentando a brevidade/Do romance de nós dois”. O elegante e florido *bungalow*, de repente, transmuta-se em mausoléu, “vive fechado”. A enlutada tristeza, porém, contrasta com a “brevidade” do romance. Na verdade, tão agudo lamento parece considerar, “sepultado” em vida, a eternidade do amor romântico. Ao explanar suas lamúrias nos quatro cantos da cidade, o sujeito lírico sai em busca da amada, ou do motivo do abandono. A “tal boneca” enricou, é o que se comenta por aí: “Eu já sei que a minha bela/Hoje tem somente dela/Em vez de um, três bangalôs”. Nos versos, da construção do *meu* sonho aos três bangalôs *dela* (primeira e última estrofe, nessa ordem), prevalece, na visão presunçosa do enunciante, a ambição da amada.

vida no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 172; BARBOSA, Orestes. Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 119.

⁴⁰ BANGALÔ [cançoneta]. Intérprete: Alvinho. Compositor: Orestes Barbosa, Osvaldo Santiago. In: Odeon 10716. Intérprete: Alvinho. Rio de Janeiro: Odeon, 1930. 78rpm, Lado A, (2:56). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/21034/bangalo>. Acesso em: 2 out. 2023.

No Rio de Janeiro, o bangalô praieiro, o automóvel e o abajur constituem uma tópica moderna, identificando, por meio de contrapontos e comparações, ao modo dos cronistas Alvaro Sodré e Yves, e autores como Orestes Barbosa, uma expressão do cenário técnico dos dramas amorosos. Depois de um longo passeio de automóvel, o “gigolô” João de Abreu, figura sem inteligência aparente nem físico aprazível, personagem de Benjamim Costallat, “explica” a um amigo, narrador destas linhas: “— O ‘bungalow’ é hoje em amor o que o castelo medieval o era. Hoje, os ‘abat-jours’ imensos e absorventes, alimentados pela Light, fazem ainda melhor efeito do que as luzes apagadas e excitantes das ogivas que tornavam as castelãs históricas e os pajens viris”⁴¹. O passeio se estende. “Fomos avenidas afora. Várias avenidas afora”, conta o narrador de *Modernos*⁴².

Em 1936, pouco antes de garantir que o poeta e modinheiro Catulo da Paixão Cearense “não acompanhou os dramas urbanos do amor”, Orestes publicou, no rodapé do jornal *O Radical*, a crônica “O amor nos subúrbios”. Veiculada primeiro no rádio, a publicação desta crônica atendia a um pedido da “talentosa amiga” Lia Corrêa Dutra, com quem Orestes trabalhava na secretaria da Câmara Municipal. Em sentenças rápidas, diz o cronista: “que o amor nos subúrbios é diferente do amor da zona sul? Nem se discute!”. “Até a lua do subúrbio”, diz-nos, “é diferente da lua de Botafogo”. A divagação prolonga-se na exposição de sentimentos e símbolos avessos: “a lua de Botafogo parece que surge pronta para uma récita de gala no Municipal... É uma lua de salão. Uma lua que leu o último número de uma revista de modas de Paris... Uma lua que tem vergonha de um bilhete de ida e volta da Central...”⁴³.

No repertório de Orestes Barbosa, a lua (ou o luar) assume diversas formas: “vidro fosco”, “professora da saudade”, “hóstia de mágoas”, “mentira branca dos espaços”, “reminiscência de pérola” “criminoso zombeteiro”, “lâmpada acesa da tristeza”, “gema de ovo”, “magnólia do céu”, “cisne branco”, “freira do céu”, “auréola de santa”, “hóstia de vaga melancolia”, “clichê dourado”. A lua ou seus similares poéticos e/ou técnicos parecem manter o amor na sua órbita. Na crônica, o emprego da prosopopéia empresta à lua de Botafogo a etiqueta e os sentimentos postiços dos salões aristocráticos, a moda e os trejeitos afrancesados, típicos do público das récitas e óperas do Teatro Municipal. Sob o requintado astro, o cronista descreve uma “elite social” acomodada ao automóvel e aos *chauffeurs*: o “amor de Botafogo conhece as marcas de automóvel pelo barulho do motor” e está sempre “em dia com o movimento cambial”. Pelos

⁴¹ COSTALLAT, Benjamim. *Modernos*. Rio de Janeiro: Costallat & Miccolis, 1923, p. 23-4.

⁴² COSTALLAT, Benjamim. *Modernos*. Rio de Janeiro: Costallat & Miccolis, 1923, p. 23-4.

⁴³ BARBOSA, Orestes. O amor nos suburbios. *O Radical*, 31 out. 1936, p. 2; DE ORESTES Barbosa para O Radical”. *O Radical*, 12 nov. 1936, p. 2.

lados do Flamengo, de Botafogo, seguindo até a praia do Leme e além, no sentido crescente da especulação imobiliária e da verticalização da cidade, o amor sabe “se a libra subiu ou desceu”. Para o público do Teatro, no caminho contrário, saindo do centro, na direção do Campo de Santana e além, onde a “lua é morena e simples”, não havia cartaz algum em viajar nos espremidos vagões de segunda classe. Nos subúrbios da Central, onde beijo “se confunde no perfume natural da flor de murta e dos cravos vermelhos”, o cronista estabelece o que há de natural e bucólico. Nestas paragens, os amores cheiram e beijam a puro e autêntico: “E, como a lua, o beijo de amor nos subúrbios não copia o cinema”. Ingênuo e sentimental, a mulher suburbana “não lê câmbio” nem “indaga quanto ganha o rapaz”⁴⁴. O conforto e a elegância, o amor, “com boas intenções” ou não, podem mover ou abalar a fronteira entre o centro e a periferia, entre a cidade e o subúrbio, pelos menos no plano do desejo, ou do deslumbre. Na mira, a ascensão social, motivo de ilusão e desengano. Este é o sentimento da telefonista Ruth, personagem de *O homem de cimento armado*, romance de Celestino Silveira, quando se envolveu com Renato, filho do gerente: “A baratinha marrom do ‘menino-rico’ esmagava o asfalto com uma vertiginosidade e uma insolência que extasiavam Ruth, derreada nas almofadas, sonhando com o dia de amanhã e sem saudades do bondinho para o Itapiru”⁴⁵.

Em junho de 1946, Orestes Barbosa grava duas canções em parceria com o compositor Roberto Martins. “Valsa do amor” foi lançada na Victor por Nelson Gonçalves. Já o samba “Abandono”, gravado na Continental, quem interpreta é Roberto Paiva, com acompanhamento de Cipó e Sua Orquestra. Um automóvel fonfona. Um homem chora.

Do teu amor, no abandono,
Andei vagando, sem sono,
Pela cidade, a pensar...
E, quando a noite ia alta,
Na mágoa da tua falta,
Sentei num banco a chorar.

Se um conhecido passava
Eu o pranto disfarçava
Cobrindo o rosto com a mão,
Para depois, novamente,
Chorar sozinho, descrente,
A dor do meu coração.

E olhava do banco tosco
A lua de vidro fosco,

⁴⁴ BARBOSA, Orestes. O amor nos subúrbios. *O Radical*, 31 out. 1936, p. 2; DE ORESTES Barbosa para O Radical. *O Radical*, 12 nov. 1936, p. 2.

⁴⁵ SILVEIRA, Celestino. *O homem de cimento armado*. Rio de Janeiro: Renascença Editora, 1933, p. 17.

Num céu nublado a vagar
 Triste mendigo de praça
 Pedindo em tua desgraça
 A esmola do teu olhar⁴⁶

Na última estrofe de “Boneca”, como cantado, uma década antes, na gravação de Castro Barbosa, o automóvel em movimento não impede que o sujeito lírico enxergue a insuportável felicidade da amada, que parte com outro amor, veloz.

Passou um carro fechado.
 Vi que sorrias, ao lado
 Do novo amor que te quer
 É que não sabes, querida,
 Que eu não suporto, na vida,
 Os beijos de outra mulher⁴⁷

“A lua de vidro fosco” parece antecipar “as luas gêmeas dos faróis”⁴⁸. O reflexo da lua no para-brisas do automóvel, como nos versos de “Vida noturna”, canção de João Bosco e Aldir Blanc, torna evidente a ausência da amada, aguçando o sofrimento. Em “Abandono”, o sujeito lírico não está bem consigo mesmo – isto é coisa difícil, sabem os poetas. Em “Abandono”, debaixo do sereno, desamparado, o sujeito vara as ruas da cidade. Os óculos, embaçados pela chuva (e pelo pranto), prejudicam a visão. Percebe ele, cada vez mais distante, a presença da amada, que um automóvel conduz na companhia de um “novo amor”. É que, enquanto a amada é “artificial”, como sugere o adjetivo “boneca”, a persona dos versos é “sentimental”. Noite alta, num banco de praça, ele chora sozinho. Acena a um conhecido. Disfarça as lágrimas, ou tentar disfarçar. Pragueja. E, sem sucesso, esmola o beijo perdido: “É que não sabes, querida,/Que eu não suporto, na vida,/Os beijos de outra mulher”. Na valsa “Tens razão”, parceira de Orestes com Nilton Teixeira interpretada pelo cantor Carlos Galhardo, o sujeito

⁴⁶ ABANDONO [samba]. Intérprete: Roberto Paiva. Compositor: Orestes Barbosa, Roberto Martins. In: Continental 15643. Intérprete: Roberto Paiva. Rio de Janeiro: Continental, 1946. 78rpm, Lado A, (2:53). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/82725/abandono>. Acesso em: 2 out. 2023; BARBOSA, Roberto. *Passeio Público: o chão de estrelas de Orestes Barbosa*. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1994, p. 138.

⁴⁷ BONECA [fox canção]. Intérprete: Castro Barbosa. Compositor: Orestes Barbosa, Guilherme Pereira. In: Victor 33566. Intérprete: Castro Barbosa. Rio de Janeiro: Victor, 1932. 78rpm, Lado B, (3:09). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/37724/boneca>. Acesso em: 2 out. 2023; BARBOSA, Roberto. *Passeio Público: o chão de estrelas de Orestes Barbosa*. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1994, p. 142.

⁴⁸ VIDA NOTURNA. Intérprete: João Bosco. Compositor: Aldir Blanc, João Bosco. In: GALOS de Briga. Intérprete: João Bosco. Rio de Janeiro: RCA, 1976. Vinil, Lado A, (3:22).

lírico, enciumado, sabe que “toda a cidade delira” com o olhar de sua vaidosa amada, que desaparece em meio aos “olhos da multidão”⁴⁹.

A paisagem urbana, como em “Bangalô” (“Andei louco na cidade”), é onde o *eu* da canção erra, lamenta e reflete: “Do teu amor, no abandono,/Andei vagando, sem sono,/Pela cidade, a pensar”. À noite, percorrendo as ruas da cidade, é que pode pensar melhor... Este sentimento de abandono, ou de solidão extrema, está descrito, de modo semelhante, no romance *A Femea*. O jornalista Lauro Bragança salta do bonde, na avenida, e passeia por cafés e bares dançantes, lugares onde “a música americana era nervosa”. Mas Lauro logo se distancia do barulho: “Meteu as mãos no bolso e foi andando, a olhar o céu. Ia pensando em Noêmia, aquela flor outonal que não podia adejar em pecado”. Com saudade de Noêmia, que, tuberculosa, estava com os dias contados, Lauro – diz o narrador – “andava e meditava”. Naquela madrugada, pousou “na altura do Passeio Público”, sentado nos “bancos de pedra, à beira de lagos artificiais”, fez suas “conjecturas”: “Noemia era a falena que queria morrer quase sem pensar na amargura, porque esses bichos que voam assim nas lâmpadas não tem pensamento, nem tem coração”⁵⁰. Num banco de praça, distante do alarido que a noite desperta, diz o cronista e poeta Antônio Maria, é que se pode pensar na vida e ajustar as contas consigo mesmo⁵¹.

Na crônica como na canção, Orestes Barbosa convida os leitores/ouvintes a seguir seus passos, página a página, verso a verso. Na avenida, disposto na esquina, o poeta demora-se e anota em “tiras de papel”. E assim segue, noite adentro, repetidamente. Em *Samba*, os *flashes* taquigráficos, sempre interpostos, não diferem do ritmo em que, no decênio anterior, Orestes experimentou ao opor a mórbida cidade colonial ao Rio moderno, iluminado. Com o livro às mãos, aberto, o leitor ouve o ronco dos motores, tropeça nos camelôs, esbarra nos jornaleiros, ouve repetidos os pregões. Na avenida, diz o cronista, “vê-se o mundo”:

Estou na avenida ouvindo sambas.
Em cada esquina há dedos tamborilando em caixas de fósforo.
É uma tarde clara.
A nossa avenida Rio Branco é a Puerta del Sol de Madrid.
É a Regent Street de Londres.
É o Boulevard dos Italianos, de Paris.
É a passagem de Saint Houbert, de Berlin.
É a Piazza del Populo, de Roma.
É o cais Schiavoni, de Veneza.

⁴⁹ TENS RAZÃO [valsa]. Intérprete: Carlos Galhardo. Compositor: Orestes Barbosa, Nilton Teixeira. In: Victor 34201. Intérprete: Carlos Galhardo. Rio de Janeiro: Victor, 1937. 78rpm, Lado B, (3:32). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/44873/tens-razao>. Acesso em: 2 out. 2023.

⁵⁰ BARBOSA, Orestes. *A Fêmea*. Rio de Janeiro: Jacyntho Ribeiro dos Santos, 1924, p. 51-60.

⁵¹ MARIA, Antônio. Banco de Praça. *Pernoite*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989, p. 1-2.

É o mundo em desfile.
Diplomatas.
Homens de negócios.
Cavaleiros de todas as indústrias.
Heróis.
Santos.
Mulheres a pé.
Homens em lindos automóveis⁵².

Seria o Rio de Janeiro a capital do século XX? Em sobressaltos, veloz, mais e mais, o cronista olha “com o olhar de civilização”. De Londres a Veneza, o paradigma é europeu, apesar do “orgulho nativista” de Orestes Barbosa. Na posse de bilhetes cariocas, o Brasil dá ingresso no concerto das nações modernas. O cartaz? A Avenida Rio Branco. O espírito? O samba. Cumprira-se, diz Orestes, a profecia que o poeta Hermes Fontes anunciara nos versos de “A cidade esplêndida”: “— ó Rio de Janeiro,/ cidade do Porvir... Heliópolis... Canaan...”. Porém, em lugar do paraíso edênico, como sonhado pelo poeta de *Despertar*, surge, na verdade, um “mundo caótico”, algo da “vertigem” de Nova Iorque, do “narcótico” de Paris⁵³. Pelos menos é assim que, nas crônicas de *Na Prisão* e *O Pato Preto*, se parece o Rio de Orestes.

Ainda no asfalto, entre *flashes* cinematográficos e citações-relâmpago, avalia Orestes: “O automóvel dá à alma o crédito da felicidade. Um homem, num auto particular, ao lado de uma linda mulher, tem a ilusão perfeita do amor”. Por ilusão perfeita, esclarece: “o amor da mulher é pelo automóvel do homem”⁵⁴. No amor, se o homem “serve-se do automóvel para fingir dinheiro”, assim escreve o João do Rio de *Vida Vertiginosa*, restava à mulher a pecha de interesseira. Ou, como em *Clara dos Anjos*, romance póstumo de Lima Barreto, sobrava a elas uma percepção um tanto enviesada, “enlaçada”, substitutiva mesmo: a máquina pelo homem, a máquina pelo amor. Este, na verdade, nada vale sem “a alegria singular da velocidade”, pois amar homens que andam “a pé” seria o mesmo que amar “tristes e mendicantes”:

Entre ambos, “carro” e *chauffeur*, ela estabelecia um laço necessário, não só entre as imagens respectivas como entre os objetos. O “carro” era como os membros do outro e os dois completavam-se numa representação interna, maravilhosa de elegância, de beleza, de vida, de insolência, de orgulho e força⁵⁵.

⁵² BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 155.

⁵³ FONTES, Hermes. *A cidade esplêndida. Despertar!/: canto brasileiro*. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1922, p. 33.

⁵⁴ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 155.

⁵⁵ BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. Rio de Janeiro: Editora Mérito S. A., 1948, p. 257.

No conto “Um e outro”, de 1913, tal e qual no romance, a personagem de Lima Barreto, Lola, não faz distinção entre José, seu amante, e o automóvel que este guiava, amava-os indistintamente, de uma vez só, carne e lata. Mas, “na representação mental” de Lola, no dia em que José “descera a guiar um táxi” – diz o narrador – “aquela abundante beleza do automóvel de luxo que tão alto ela via nele, em um instante, em um segundo, de todo se esvaiu”. Decadente, na condição de motorista de um táxi “sujo, chacoalhante, mal pintado”, José tornara-se um homem “degradado, mutilado, horrendamente mutilado”⁵⁶. Faltava a José a “lustrosa” e “brilhante” máquina, símbolo de luxo e de ostentação. Faltava o membro-automóvel, símbolo máximo de sua virilidade. Em Lola, acostumada a “amantes ricos”, o amor cedeu, por completo, à sensação de repugnância⁵⁷.

Entre os *chauffeurs* de Botafogo e as linhas de trem do subúrbio, Orestes Barbosa “passeia” e escreve suas notas de repórter de (e da) rua. No exercício de descrição do “tema” do amor, seja “no subúrbio ou em qualquer ponto universal”, Orestes evoca, de saída, a “vibração” inspiradora de “Ruths” e “Lauras”, musas “de tantos Petrarcas anônimos”. Recorre assim aos poetas pequenos, desconhecidos, à aldeia, ao subúrbio. E, num exercício retórico, responde ao leitor: “— Mas (perguntará você) porque a mulher vem sempre em suas crônicas? Porque? Porque as palavras e as mulheres são a mesma coisa”. Quer dizer, no “disfarce” e no “segredo”, a palavra serpenteia como uma “garota ondulante”. As palavras e a mulher pecam “por pouco ou por excesso”, pois “dizem pouco menos ou muito mais do que pretendemos delas”. Valem, apenas, o “esplendor que a nossa imaginação lhes empresta”. Ao descrever o subúrbio enquanto refúgio, remanso do verdadeiro amor, Orestes aponta, por contraste, o desvio: no último parágrafo da crônica surge, arrancada de sua própria costela, a “insubmissa” figura da mulher moderna, espécie de “Eva nervosa”⁵⁸.

Na capital federal, o progresso dita, por subtração, o seu avesso. Aspecto este que, na crônica, desloca-se na rapidez do dia-a-dia, aberto às contínuas transformações da cidade (e, por conseguinte, das zonas suburbanas). Da cidade ao subúrbio da crônica, algumas distâncias precisam ser vencidas. Até lá, o cenário torna-se, mais e mais, (a)moroso. No encontro do cenário suburbano, o paradigma da crônica revela-se urbano e moderno, posto que prevalece, de partida, o cenário eminentemente urbano e técnico. Grosso modo, emerge assim, na literatura

⁵⁶ BARRETO, Lima. *Contos Completos*. Organização e introdução Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 80.

⁵⁷ BARRETO, Lima. *Contos Completos*. Organização e introdução Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 80.

⁵⁸ BARBOSA, Orestes. O amor nos suburbios. *O Radical*, 31 out. 1936, p. 2; DE ORESTES Barbosa para O Radical”. *O Radical*, 12 nov. 1936, p. 2.

e na música popular urbana, o tema do subúrbio (ou do sertão, carioca e além, do interior, do rincão)⁵⁹. O cronista diz: “Estou vendo, daqui”. É do asfalto que ele observa, revira e subtrai o subúrbio. A cidade é a sua moldura. Prevalece, como cenário e figurino, a ópera italiana e os filmes estrangeiros, o barulho das buzinas dos carros e a avenida, os arranha-céus... Ali, o dinheiro dita os impulsos e as ilusões amorosas. No subúrbio (atrasado, projetado no passado ou retocado pela memória), ao contrário, o cronista encontra a natureza, o amor romântico, a retidão e o recato doméstico. Lá resplandece a natureza, o amor, o tempo da infância... A perspectiva do cronista, assim, não se dá por uma simples oposição antitética, mas situa-se, de partida, na cidade da crônica, na “mediação entre o eu e a cidade”⁶⁰. E é nessa mediação que o subúrbio sofre o avanço da *urb*, pois situado sempre atrás na escala do progresso, em franca degradação de um modo de vida pretensamente tradicional e, por isso mesmo, suburbano, adjetivo da distância.

Numa “carta perdida” publicada no *Diário de Notícias* a 18 de junho de 1932, uma tal Magda exigia do noivo o acerto de passo com a vida moderna. Ele devia, para tanto, desprezar o rifão *teu amor e uma cabana*, que sua Magda atribui aos “bolorentos” folhetins do escritor espanhol Enrique Perez Escrich, aqui bastante difundidos no final dos Oitocentos e começo do século vindouro⁶¹. Ao noivo, Magda diz de suas ambições, e negocia: “Prometo-lhe um punhado de felicidade. Em troca quero vestidos de seda, automóvel e um apartamento em prédio moderno. Não esqueça o rádio e a geladeira elétrica”. Concorde à época veloz, seguem as imposições: “Devo manifestar-lhe a minha preferência pelo arranha-céu. Nele, a gente sente o apogeu da civilização contemporânea, contemplando das alturas o movimento das grandes artérias. Tenho horror à vida contemplativa das ruas suburbanas, longe dos centros de diversões”⁶².

⁵⁹ Em 1936, no ano em que Orestes publica a crônica “O amor no subúrbio”, diga-se, a Imprensa Nacional edita o livro *O sertão carioca*, de Armando Magalhães Corrêa.

⁶⁰ LEITE, Sebastião Uchôa. *Crítica de Ouvido*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003, p. 35.

⁶¹ MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996

⁶² O’DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 204-5. A carta-publicidade de Magda, disposta na seção “A vida nos arranha-céus” do *Diário de Notícias*, cumpria, na verdade, o papel de atrair a atenção dos leitores para os anúncios de aluguel de apartamentos na rua da Alfândega ou nas imediações da Praça Floriano, sob o benemérito pretexto de suprir “as necessidades públicas” da “crescente população carioca”.



Figura 8: “Ambições”, de Raul Pederneiras. Fonte: PEDERNEIRAS, Raul. *Scenas da vida carioca*. Rio de Janeiro: Oficinas Graficas do Jornal do Brasil, 1935, p. 28.

Em reportagem biográfica de David Nasser, o cantor Francisco Alves já havia declarado que Orestes Barbosa, “em vez do amor à Romeu e Julieta das canções brasileiras do passado”, cantou o “amor de nível comum”, moderno, carioca⁶³. Em crônica de março de 1930, Raymundo de Magalhães Junior, com certo desdém, descreve a “garota moderna” como aquela que prefere “dar na vista”, pois “o seu maior gozo é servir de motivo aos comentários” alheios. Apesar do desprezo que tem por “essas exibições”, admite o escritor: “se, nos nossos dias, assistirmos a uma representação de *Romeu e Julieta*, morremos de dar gargalhada. O dramalhão romântico de Shakespeare, para o critério atual, é pura farsa”. Neste “século nevrótico”, ao contrário do drama shakespereano, o amor “está para o jazz”⁶⁴. Está para o *flirt*, para o automóvel, para as (e nas) vitrines. Não é de se estranhar, assim, que em 1933, Noel Rosa e Eratóstenes Frazão lancem, na Odeon, o *fox* “Julieta”, interpretado por Castro Barbosa. No alto de um arranha-céu, a Julieta de Noel decreta “morte aos madrigais”. É infiel e interesseira. Se um dia, sonho ou ilusão, fora um “anjo de bondade”, trocara o “exótico” amor de um trovador pelas “carícias” do “papel”, e pelas joias que o dinheiro podia lhe proporcionar. “Em lugar de canções, queres brilhantes”, lamentava um Romeu.

No subúrbio da crônica, o progresso não havia, por inteiro, tomado a lua de assalto. E o céu, ainda, parecia protegido da fúria dos arranha-céus, aqueles “mastodontes”⁶⁵ de cimento armado, e das figuras estelares do rádio e do cinema. O acento no caráter artificial da cidade moderna revela, por outro lado, um subúrbio que, no seu aspecto e costumes rurais, não mais existia. Pelo menos não como o avesso da cidade. Em 1936, ano em que publica a crônica “O amor nos subúrbios”, Orestes Barbosa afirmava que o subúrbio havia alcançado o futuro, uma vez que nos “recantos afastados” já chegavam o bonde e a iluminação elétrica⁶⁶. O mesmo pode ser dito, antes, em 1932, a respeito do aparelho telefônico, como louvado na peça “Quem mais ajuda o amor”, de Luiz Peixoto e Ary Pavão. Nesta peça, em referência ao samba de Ary Barroso e Lamartine Babo, canta a personagem Telefone: “Minha rede metálica se estende/Por todos os recantos deste mundo/E sirvo a todos com tal facilidade/Que um sujeito que mora na cidade/Faz conquistas amorosas no ‘rancho fundo’”⁶⁷. No subúrbio, via fios telegráficos, linhas férreas, cinema, rádio... já se *contam coisas da cidade*. Consumado o pecado que a lua de

⁶³ NASSER, David. Glórias da música brasileira. *O Cruzeiro*, 17 mai. 1952, p. 119-122.

⁶⁴ MAGALHÃES JUNIOR, R. Miss Charleston. *Fon-Fon*, 8 mar. 1930, p. 16.

⁶⁵ LEITE, Francisco. *Flagrantes da Cidade Maravilhosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

⁶⁶ BARBOSA, Orestes. O telephone e a música popular. *Light*, maio de 1936, p. 12.

⁶⁷ A CONSAGRAÇÃO de um dos mais perfeitos serviços de utilidade pública. *O Jornal*, 01 mai. 1932.

Botafogo enseja e projeta, iluminando e sombreando “os lugares mais longínquos”, restava a penitência de um amor posticho.

O idílio suburbano, em Orestes Barbosa, não possui uma geografia clara, embora, comumente, trilhe os caminhos da Central. Parece compor, na verdade, aquilo que o historiador Nelson da Nóbrega Fernandes chamou de “difusa consciência social”, sentido que, em razão do crescimento da cidade e da formação dos subúrbios ferroviários, pode ter sua “fronteira” empurrada ou retraída⁶⁸. No romance *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto, diz o narrador: “O subúrbio propriamente dito é uma longa faixa de terra que se alonga, desde o Rocha ou S. Francisco Xavier, até Sapopemba, tendo para eixo a linha férrea da Central”⁶⁹. Nos versos de “Mangue”, escreve Manuel Bandeira: “Houve tempo em que a Cidade Nova era mais subúrbio do que todas as Meritis da Baixada”. Como recorda o romancista Coelho Neto, houve mesmo uma época, distância que a memória da “meninice” tende a avantajar, que “o Engenho Novo era roça longínqua e falava-se de Cascadura como hoje se fala do Acre!”⁷⁰. O subúrbio, considerando a etimologia da palavra, pode coincidir, nas divagações de Orestes Barbosa, com o “tempo” da Cidade Nova, e com a periferia contígua ao centro comercial da cidade, morada da população negra e empobrecida que, expulsa dos cortiços e da área que cedeu lugar à construção da Avenida Central, povoou as regiões portuárias da Gamboa e da Saúde, a Cidade Nova, cada vez mais empurrados para além.

Na prosa, como na poesia e letras de canções, a ideia que aparta cidade e campo (ou subúrbio, em alguns aspectos), nem sempre suporta, em visão panorâmica, as divisas que a arte e a literatura impõem, localizando, fora dos centros urbanos, a natureza, o idílio. Há, isto sim, uma disputa desigual, e por isso grosseira, uma vez que a imensidão da natureza parece, em alguma medida, descomunal, inatingível. Em 1928, embarcado no *Araçatuba*, “naviozinho” acostado na baía de Guanabara, Manuel Bandeira decretava a falência “plástica” dos arranha-céus: “A mim o que parece é que em parte alguma do mundo a natureza apresenta-se em escala tão proporcionada à grandeza daqueles edifícios”. A impressão dos arranha-céus, quando vistos da baía, é diferente daquela de quem vê, por exemplo, uma fotografia de Nova Iorque, onde os altíssimos edifícios projetam-se no “céu limpo”, ameaçadores. No Rio, as montanhas “engolem

⁶⁸ FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *O rapto ideológico da categoria subúrbio*: Rio de Janeiro 1858-1945. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011, p. 40.

⁶⁹ BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. Rio de Janeiro: Editora Mérito S. A., 1948, p. 111.

⁷⁰ Coelho Neto, em outra oportunidade, assim escreve sobre a memória: “As reminiscências das primeiras révoras, trazemo-las sempre floridas”. NETTO, Coelho. *A memória. Canteiro de saudades*. Porto: Livraria Chardron, 1927, p. 175; NETTO, Coelho. *Frutas. Às quintas*. Porto: Livraria Chardron, de Lélo & Irmão, 1924, p. 322.

os arranha-céus”, mesmo os mais altos, como o edifício-sede do vespertino *A Noite*, na Praça Mauá⁷¹. Se entre os esnobes o arranha-céu inscreve-se “como cláusula da modernidade”, os “urbanistas e arquitetos que se arranjam para condicionar artisticamente a matéria nova”. Nos arranha-céus, Bandeira, destaca primeiro a “fatalidade econômica”, a especulação imobiliária: “Quem manda levantar arranha-céus está se ninando para as artes, modernistas ou não. Quer é dinheiro”. A “utopia urbana” de Manuel Bandeira, por oposição ao modelo da cidade de Nova Iorque dos prementes anos 1920, impõe, no Rio, uma derrota à metáfora, a ponto de, para a pretensa estética de poetas modernos, a construção de arranha-céu pelos agentes que movimentam a especulação imobiliária, numa cidade em que o metro quadrado de construção custa “uma fortuna”, não passe de negócio – arte nem pensar.

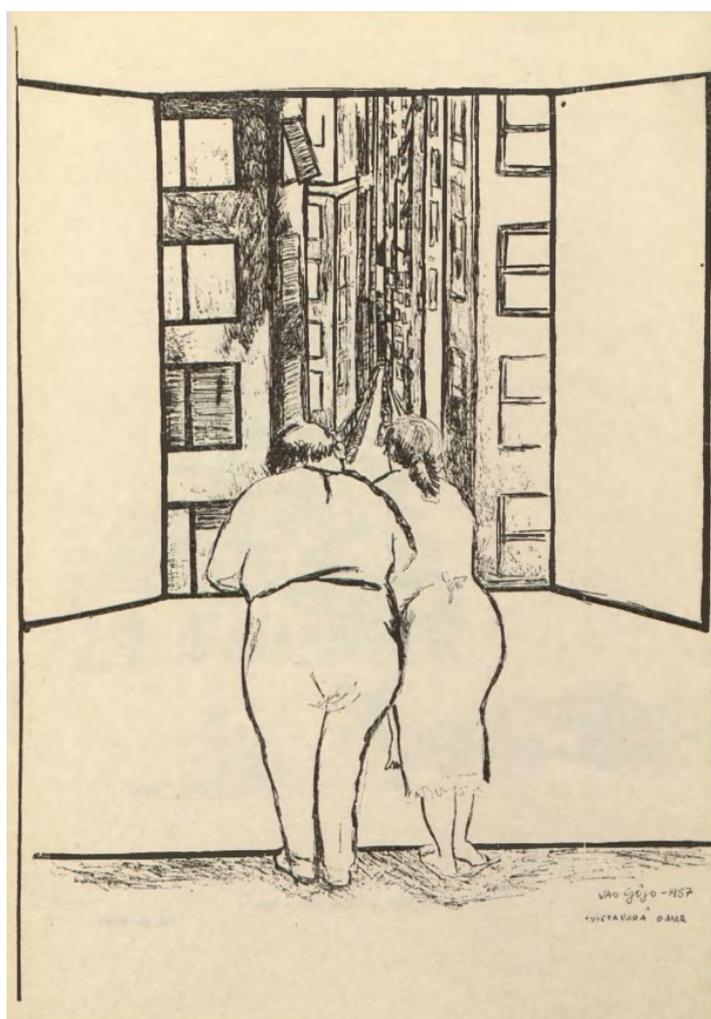


Figura 9: Desenho de Emmanuel Vão Gogo (Millôr Fernandes) – “Vista para o mar”.

⁷¹ BANDEIRA, Manuel. Os arranha-céus no Rio não fazem nenhuma figura. *A Província*, 23 nov. 1928, p. 3; LEITE, Francisco. *Flagrantes da Cidade Maravilhosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940, p. 37; ARLT, Roberto. *Águas-fortes cariocas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p. 84.

Fonte: O RIO NAS CARICATURAS. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1965, p. 51.

Dos velhos sobrados coloniais à construção de imensos prédios de cimento armado, com as chamadas demolições de “melhoramento” que pavimentaram a cidade-avenida, o planejamento urbano parece indicar menos a pretensão de conviver com a natureza do que a vontade de submetê-la ou destruí-la. Nos arranha-céus, escreve Francisco Leite, imperam os “jardins artificiosos” que “pompeiam as varandas”, dando aos moradores a “ilusão passageira” de que vivem “em contato com a natureza”. Na primeira metade de 1930, em curta estada no Rio de Janeiro, o jornalista argentino Roberto Arlt observou “certas contradições” na paisagem da cidade. Em crônica publicada no diário *El Mundo*, escreve aos leitores portenhos: “o Rio de Janeiro dá uma sensação de ser uma cidade triste, porque é uma cidade sem flores. O leitor pode andar de bonde durante meia hora que não vai encontrar um só jardim”. Um amigo lisboeta, porém, inteirou o jornalista que “em Petrópolis, lugar onde o presidente da República veraneia, há jardins”.

Em Orestes, a perspectiva é reduzida e esnobe. Os artefatos técnicos (as “novas” fontes de inspiração, como referido por Renato Almeida no ensaio *Velocidade*), e a escrita taquigráfica de suas crônicas – motivo e estilo –, emprestam à letra de suas canções e às suas crônicas a aura moderna, ou pretensamente modernista. Caráter que não se verifica, porém, como combate à “gente tradicionalista”, ainda que assim postulado em *Samba* e nas crônicas reunidas depois no volume *Passeio Público*⁷². Aparentemente, nas suas produções musicais, o aspecto moral inside subjacente à dicção lírico amorosa, que insiste no passado, por vezes no vocabulário penumbriista ou no ornamento simbolista, apontando para o subúrbio feito refúgio dos amantes. Este movimento, conhece-o bem a literatura. No ambiente bucólico, por subtração e contraste, podem-se perceber, com maior clareza, as mudanças sofridas na capital, no Centro, como destacado à época por Genolino Amado, no ensaio “O romance, a cidade e o campo”.

Se a ação exterior às vezes se desenrola num quadro rural, a ação interior é ainda um reflexo da cidade, porque para o campo os personagens levam os problemas íntimos, os choques de alma ou de interesses que só podem existir quando existe a grande vida urbana, pois derivam da própria complexidade das metrópoles⁷³.

Complexidade que transparece, por exemplo, nos poemas de Mario Pederneiras, escritos quando do arrasamento da velha cidade colonial, entre 1904-1906. Como estudado por Norma

⁷² BARBOSA, Roberto. *Passeio Público: o chão de estrelas de Orestes Barbosa*. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1994, p. 205-209.

⁷³ AMADO, Genolino. *Um olhar sobre a vida*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1939, p. 236.

Goldstein, nos sonetos de “Vida simples” e “Terra Carioca”, coligidos no volume *Historias do meu casal*, Mario Pederneiras descreve, em tom confessional e intimista, a “romântica morada” de seus sonhos, lugar que, por ser distante das “falsas alegrias”, ele, o poeta, poderia finalmente apreciar “as longas noites que o luar acolhe”⁷⁴, uma vez que a sua cidade não passava de um “cenário transitório”, motivo de perturbação e fuga. Mais e mais avança o progresso, em vista da total degradação de um modo de vida tradicional, aspecto cada vez mais identificado para além da borda urbana, a cidade descobre no subúrbio (no campo, no rincão...) a força ostensiva e brutal de suas próprias mutações. Nas letras de Orestes Barbosa, a dicção lírico-amorosa e o aspecto moral aparecem sobrepostos, em íntima dependência, na proporção que em que *urb* e *suburb* se pressupõem⁷⁵. No cenário urbano, os requisitos técnicos/modernos, como notação civilizatória, engendram positivamente o que há de moderno. Em movimento contrário, o voo aturdido das mariposas revela a sedução da metrópole, como adverte o samba-choro de Adelino Moreira e Nelson Gonçalves: “Presta bem atenção Mariposa/Neste aviso derradeiro/Antes que a luz da cidade se apague/Podes cegar-te primeiro”⁷⁶. Quando Orestes recorda da sua “mocidade”, quando de seu ingresso na imprensa, passando de revisor a repórter, é momento este que, no plano da memória, se divisam cidade e subúrbio: “Rui [Barbosa] foi buscar, na obscuridade de uma revisão, o garoto de rua que olhava as vitrinas, cego de luz”⁷⁷. Criança pobre, anteprojetado de mariposa, aprendiz de pingente, acaba na página de jornal: personagem como a da crônica “O pequeno jornaleiro” ou de versos biográficos como “O menino de rua”.

Quanto ao fato de ter sido garoto das ruas de Vila Isabel, hábil tomador de traseiras de bondes e vendedor de puxa-puxa, são circunstâncias que só poderia enaltecer quem, após infância tão humilde, mas tão risonha, chegou à mocidade trazendo um estilo para a literatura⁷⁸.

Nas ruas da cidade, atração e cegueira. Mas, pelas lentes da memória, o passado, menos hostil, é divertido, porque melancólico. Bucólico até. É o subúrbio daquilo que, no dia a dia, a

⁷⁴ GOLDSTEIN, Norma. *Do Penumbriismo ao Modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: Editora Ática, 1983, p. 17; PEDERNEIRAS, Mario. *Histórias do meu casal. 1904–1906*. Rio de Janeiro: Companhia Typographica do Brazil, 1906, p. 10-15.

⁷⁵ Sigo a interpretação de Renato Cordeiro Gomes, que, em *Todas as cidades, a cidade*, escreve: “Cidade e modernidade se pressupõem, na medida em que a cidade é o cenário das mudanças, exibe-as de maneira ostensiva e às vezes brutal. Difunde-as e generaliza-as”. GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 114.

⁷⁶ MARIPOSA [samba choro]. Intérprete: Nelson Gonçalves. Compositor: Adelino Moreira, Nelson Gonçalves. In: Rca Victor 80-2123. Intérprete: Nelson Gonçalves. Rio de Janeiro: Rca Victor, 1959. 78rpm, Lado A, (2:45). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/147242/mariposa>. Acesso em: 2 out. 2023.

⁷⁷ BARBOSA, Roberto. *Passeio Público: o chão de estrelas de Orestes Barbosa*. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1994, p. 202.

⁷⁸ BARBOSA, Orestes. Ouro de Moscow: uma carta. *A Manhã*, 06-10-1927, p. 6.

vertigem da cidade se lhe apresenta como um refúgio. Orestes Barbosa – autor-personagem, bambambã – passa incólume, ou pelo menos assim deseja, às mutações urbanas, e é capaz de registrá-las. Na verdade, arranca socialmente, parece avançar com o progresso técnico da cidade: de menino de rua a escritor de “estilo”. As mariposas de suas crônicas e canções, ao contrário, têm as asas tolhidas ou queimadas. Para elas, se, à primeira vista, a cidade pode apresentar-se *maravilhosa* – conjunção prodigiosa entre natureza divinatória e progresso técnico –, no fim, torna-se impiedosa e cruel. No cenário-técnica, elas vivem na ilusão do luxo, (des)gastam o corpo, morrem empobrecidas. Como descrito por Antônio Arnoni Prado, no ensaio “No automóvel dos simbolistas”, na literatura de escritores como Orestes, “o que está em jogo é a banalização da técnica, que reduz o social ao brilho inconsequente do desfrute dos abastados, único foco ampliado no campo das imagens que transformam a periferia da República numa *féerie* de espectadores deslumbrados”⁷⁹. No caso, para o desfrute dos abastados e daqueles que conseguem minimamente ascender no funcionalismo público ou na imprensa, incorporados ao ofuscante palco urbano.

Em Orestes Barbosa, o meio urbano e os artefatos modernos, positivados feito *cláusula* de uma estética moderna, imprimem o seu duplo: o amor suburbano, a lua do morro, o retorno à casa. Na cidade, feito cronista e poeta, Orestes desvenda o moderno e torna-se agente da modernização. Neste processo, porém, a dicção lírica do poeta expressa, conservadora, a outra face do progresso. No horizonte técnico prevalece uma moral que se atém aos costumes tradicionais, subtraídas as “manias” que, na cidade, já despontam como disposição, moda ou norma. A modernização técnica e dos costumes, por não se dar de modo uniforme, aparta o que há de urbano e suburbano, de centro e periferia, e empresta força e sobrevida às mariposas das valsas e canções, às perdições que o abajur enseja. A ordem, no fim, é a mesma que, em panfleto sobre a literatura feminina no Brasil, publicado em outubro de 1925, Orestes Barbosa impunha às mulheres: o retorno às tarefas domésticas/matrimoniais. “Rumo à Maternidade! esse deve ser o grito patriótico a essas senhoras que se devem convencer que o lugar da mulher é na cozinha ou nos *cabarets*”. Na cidade dos homens, é restrita, quando não vedada, a entrada de mulheres no mundo das letras, na imprensa, ambiente eminentemente masculino. O curioso é que o próprio Orestes, dois anos antes, em apreciação sobre a Academia Brasileira de Letras, “pensa” que uma nova instituição “mental”, ou a renovação daquela, “poderia ainda eternizar as nossas escritoras Albertina Bertha, Julia Lopes de Almeida, Rosalina Coelho Lisboa, Gilka

⁷⁹ PRADO, Antonio Arnoni. *Trincheira, palco, letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 48.

Machado e Cecília Meireles”, como “salvar do olvido” nomes como Francisca Julia, há pouco falecida, Julia Cortines e Auta de Souza⁸⁰.

Se as mulheres não possuem luz própria, e na falta de quem lhes restitua o verdadeiro caminho, gastam a vida, tontas, no brilho das vitrines, dos reclames, do farol dos automóveis... quem poderia salvá-las da perdição? O cronista e letrista, no fim, como imposição, aponta um caminho cindido entre o lar e o lupanar. Como o Benjamim Costallat da crônica “A moral dos arranha-céus”, o problema dos homens conservadores é que “as mulheres emanciparam-se demais”⁸¹.

6.2 Romance de arranha-céu

Em 11 de novembro de 1931, Licurgo Costa descreve n’*O Jornal* um episódio da boêmia carioca, acontecido na última madrugada. Atrás do Teatro Municipal, sentado à mesa do Assírio, o cronista observa atentamente “o espírito do ambiente”. A banda executa o *fox* “Flor do Asfalto”. Talvez não fosse por acaso, mas estava presente ali o compositor, Orestes Barbosa, que, de imediato, interrompeu “a palestra com Edmundo Luz Pinto e o artista Alvarus para verificar que todos gostaram de seus versos e da música”. E que, dirigindo-se à banda, pedia, “com insistência, um *bis*”. Nas mesas do “cabaré” não havia “extensões telefônicas”; se tal houvesse, “como nas pequenas *boites* de luxo, em Paris”, Orestes “passaria o resto da noite recebendo homenagens de todos os presentes”. Porém, apesar da “incômoda” ausência, o poeta, de sua mesa, acena e recebe a claqué dos presentes. O motivo corriqueiro da crônica, no registro de “madrugadas sempre iguais”⁸², deve-se, antes, aos atributos e vantagens da técnica, ali louvados: “Poltronas e telefones, eis o resumo do conforto moderno”⁸³.

⁸⁰ As escritoras que fazem (ou fizeram) nome na literatura ou no jornalismo, sejam as daqui ou as “lá de fora, não podem fugir à insinuação de que há um barbado por trás fazendo a coisa”. No texto, ausente a crítica ou o apanhado literário que o título do artigo sugere, insinua-se o preconceito. Orestes passa a desqualificar a aparência e o físico de jornalistas: “sorriso de sapato velho”, “cabelo de vassoura”, “beijos de bife”. Embora refira-se com alguma consideração ao talento de escritoras como Maria Eugênia Celso, Gilka Machado, Albertina Bertha e Vina Centie, nega a elas o espaço das redações. As mulheres, sem o providencial resguardo da família, pai ou marido, logo sucumbem, cegam, morrem... Portanto, “nada de tópicos, nem crônicas, nem notícias policiais”. Nada de *dancings* e arranha-céus. BARBOSA, Orestes. A mulher e a dança nas letras. *A.B.C.*, 12 dez. 1925, p. 8; BARBOSA, Orestes. O que penso da Academia. *A Rua*, 20-08-1923, p. 1.

⁸¹ COSTALLAT, Benjamim. *Arranha-céu*: crônicas. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929, p. 159.

⁸² MARTINS, Luís. *Noturno na Lapa*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/José Olympio, 2004, p. 119.

⁸³ CABARÉ. *O Jornal*. 6 nov. 1931, p. 7; IDEALISMO organico. *O Jornal*. 11 nov. 1931, p. 7.

Em “Flor do asfalto”⁸⁴, interpretado por Castro Barbosa em 1931, o sujeito lírico, abandonado, confessa e chora suas mágoas. A recordação amorosa, porém, difere daquela tematizada no samba “Rosalina”. A cena, um tanto estática, se dá inteiramente na cidade, dentro de um apartamento. Não há aqui, aparentemente, a atração da mariposa por um abajur multicolor que perfaz um voo do subúrbio/morro em direção ao asfalto. Na topografia da cidade, o amor suburbano, quando atraído e ofuscado pela luz elétrica, transmuta-se em “viciado”, rondando a técnica. Diferente de “Rosalina”, que o amante desprezado encena uma viagem mortal, em “Flor do asfalto” prevalece um desfecho anestésico, melancólico.

Deixou-me a flor do asfalto, abandonado
Nesta ansiedade louca do desejo
Que é o sequioso amor do viciado
No veneno rubro e quente do seu beijo.

Recordo: às seis da tarde o aperitivo.
Depois jantar, cinema, a vida ao léu...
À noite, ela dolente, eu emotivo,
E um romance de amor no arranha-céu.

No apartamento, agora em abandono,
Vejo um *manteau* grená que ela não quis.
Para sonhar o amor, não tenho sono,
A gente nunca sabe se é feliz...

Que imensa mágoa, que tristeza em tudo...
E, assim, é só sentir desolação.
Meu telefone agora vive mudo,
E o dela sempre em comunicação⁸⁵.

No saguão do cinema, degustando um aperitivo no Lamas ou no Amarelinho, leva-se a vida ao léu. Aviva-se, na lembrança, o último encontro junto à amada: “A gente nunca sabe se é feliz...” Da avenida ao apartamento, o “romance de amor no arranha-céu” constitui, como na valsa de Orestes Barbosa, uma tópica da cidade moderna. “Das ruas aos salões a distância é curta, de automóvel ou de elevador...”, recorda Alvaro Moreyra.⁸⁶ No interior do apartamento, o casaco grená, sem uso e à mostra, não passa de um espantalho que avulta, dentro no peito, a

⁸⁴ Carlos Didier menciona uma versão desaparecida de “Flor do asfalto”, datada de 1927, parceria de Francisco de Assis Pacheco e Orestes Barbosa. DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir: 2005, p. 633.

⁸⁵ FLOR DO ASFALTO [fox e samba]. Intérprete: Castro Barbosa. Compositor: Orestes Barbosa, J. Thomaz. In: Victor 33493. Intérprete: Castro Barbosa. Rio de Janeiro: Victor, 1931. 78rpm, Lado A, (3:34). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/40982/flor-do-asfalto>. Acesso em: 2 out. 2023. Esta composição foi regravaada, em 1956, por Cauby Peixoto.

⁸⁶ MOREYRA, Alvaro. *As amargas, não... (lembranças)*. Rio de Janeiro : Academia Brasileira de Letras, 2007, p. 368.

dor do abandono: “Que imensa mágoa, que tristeza em tudo...” Nascido (ou habituado) ao conforto e à elegância da cidade, poetas como Orestes Barbosa elegem, no apartamento, o ambiente de sua dicção lírico-amorosa, lugar onde eles repercutem os dilemas urbanos. Em “Our love is here to stay”, famosa balada dos irmãos Gershwin, malgrado as fantasias e distrações modernas (rádio, telefone, cinema) e mesmo as intempéries que erodem a beleza do mundo natural, o *eu* lírico declara à amada, com duvidosa clarividência, que o romance deles chegou para ficar.

1930, meados de agosto. O cine-teatro Rialto exhibe o filme alemão “Asphalt” (1929), título aqui vertido para “Flor do Asfalto”. No elenco do cineasta Joe May, contracenavam a “grande dama da moderna cinematografia”, Betty Amann (Else Kramer), e o “triumfante” Gustav Fröhlich (Albert Holk)⁸⁷. Dirigido por Joe May, o “super-filme sonoro” apresentava ao público a história de um “inspetor de veículos” e uma pobre e perigosa “flor do asfalto”. Amor e crime. “Na ação, um jovem policial torna-se infiel ao serviço por causa de uma bela ladra”. Por ter assassinado seu rival “em defesa própria”, Albert é denunciado pelo próprio pai, também policial. O oficial, porém, é absolvido das acusações quando sua amada Else confessa a culpa e o livra da prisão.

Enquanto o filme rodava no cinema carioca, a folha *Crítica* estampava uma entrevista com Betty Amann e, estampava, lado a lado, uma fotografia da jovem atriz, de cabelos *à la garçonne*, abraçada a Gustav, seu par romântico em *Asphalt*. Junto à experiência de, pela primeira vez, figurar “como estrela”, a atriz revela que o filme lhe proporcionara o “gosto de perambular e sonhar” pelas ruas asfaltadas de Berlin, dado que ali poderia encarar “um aspecto realmente grandioso” da vida urbana: “de noite, especialmente, quando a superfície do asfalto está molhada, milhares e milhares de reclames luminosas, em tons variegados, dão a impressão de coisas fantásticas em cenários deslumbrantes”.⁸⁸

Quase em simultâneo à estreia da película de Joe May no Rioalto, os jornais da cidade anunciavam que o livro de poemas de Harold Daltro, já no prelo, logo estaria nas livrarias: *Flor do asfalto*, em edição da Soria & Boffoni. Na capa, assinada por J. Carlos, o volume trazia estampada a figura de uma mulher elegante, de cabelos “à Clara Bow”. Passeando sobre o

⁸⁷ ELLE, O HOMEM de brio e cumpridor dos seus deveres, matára o rival por causa da tentadora ‘Flor do Asfalto’. *A Batalha*, 13 nov. 1930, p. 9; FLOR do Asfalto é uma realização Erich Pommer da UFA, do mesmo nível artístico do super-film “Manolesco”. *Crítica*, 15 ago. 1930, p. IV; NA GIGANTESCA rua espelhante travou-se a lucta entre o dever e o amor, por causa da “Flor do Asfalto”. *O Paiz*, 3 mai. 1930, p. 6; A TELA em revista. *Cinearte*, 3 set. 1930, p. 28; *A Noite*, 16 ago. 1930, p. 2; *A Noite*, 18 ago. 1930, p. 2.

⁸⁸ A FEITICEIRA Betty Aman fala de sua actuação em “Flor do Asfalto” (Asphalt), super-film sincronizado da UFA para o Programma Urania. *Crítica*, 09 ago. 1930, p. VII.

asfalto, simulando o movimento de quem ajusta suas luvas, o olhar da personagem parece acompanhar anúncios e vitrines. A ilustração expressa a frivolidade de poemas como “O desejo do chapéusinho da vitrina” e “Uma figura da moda”. Na capa, uma “mistura de mulher e flor” responde ao *flirt* de um passante: “Só sei que és para mim a mais bonita/e, com o monóculo, fico a te filmar”. Ou até, em recurso cinematográfico, a personagem da capa flerta com o leitor e o convida a abrir o livro e a folhear suas páginas... Nos poemas de Harold Daltro, J. Carlos encontra a moderna matéria de seu traço, e vice-versa. Descortina-se, como tópica, aquilo que Brito Broca chamou, a respeito da literatura, de espírito da cidade. No apelo lírico, sob o olhar masculino, as obras homônimas espelham um tipo comum, como descrito em “Minha boneca de Porcelana”:

Gosto de vê-la sempre contente
sempre falando futilidade
são seus olhares de toda gente:
ela é a alegria da cidade!”⁸⁹.

Com as citadas canções “Rosalina” e “Flor do asfalto”, a parceria de Orestes Barbosa com o maestro J. Thomaz renderia, de 1931 a 1933, mais sete gravações – “Carioca”, “Galgo russo”, “Verde e amarelo”, “Olhos perdidos”, “Sônia”, “Carnaval triste” e “Saudades do arranha-céu”. Esta última foi gravada por Jesy Barbosa no selo Columbia, em 1933. O registro sonoro, contudo, parece ter desaparecido. Da letra de “Saudades do arranha-céu”, o pesquisador e biógrafo Carlos Didier recupera uma estrofe⁹⁰:

A minha vida, agora, é um sobressalto,
Num *bungalow* azul à beira-mar.
E, arrependida, a tua flor do asfalto
Não tem coragem de telefonar.

Cadê a “coragem de telefonar”? O aparelho telefônico emudece de vergonha. Porém, a mesma linha, um dia, já esteve “sempre em comunicação”. Aberta a agenda telefônica, pode-se, facilmente, riscar os contatos antigos e apostar em novos endereços. A comunicação dá-se, então, com um outro *affair*... Na linha telefônica, outra voz; no cinema, mais uma fita em cartaz. Como quem atravessa a rua e, por razão de um *flirt*, muda de direção, quem chama ao telefone é outra e outra ilusão. Ou o drama telefônico pode ser aparentemente recalçado, como na valsa “O nome dela eu não digo”, gravada por Silvío Caldas em 1936, na Odeon:

A mágoa não me abandona

⁸⁹ DALTRO, Harold. Minha boneca de Porcelana. *Flor do Asfalto*. Rio de Janeiro: Soria & Boffoni, 1930, p. 54.

⁹⁰ DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir: 2005, p. 387.

Uma mulher telefona
Há de ser para indagar

Que grande paixão é esta
Que fez de um viver de festa
Esta tragédia sem par

A culpa foi do ciúme
A causa foi um perfume
Um beijo frio e depois

As discussões repetidas
Um drama de duas vidas
A culpa foi de nós dois

O nome dela eu não digo
O nome eu guardo comigo
Na urna do coração

Meu coração um bandido
Que até a mim tem traído
Na febre desta ilusão

E agora eu vivo mentindo
Dizendo saudade e rindo
Fingindo que já não sou

Como quem crença não acha
Como que passa a borracha
Num lindo trecho que errou⁹¹

Quem telefona? Que tormento anuncia ou recobra? A culpa pelo fim do romance, quem diz é o sujeito lírico, “foi de nós dois”. A paixão, de um viver em festa, transformou-se em tragédia, ocultada no riso e na mentira, pela negação em enunciar o nome da amada, embora incrustado no fundo do coração. Não se pode, afinal, como quem apaga o número de uma agenda, abolir a memória de um amor, ou a fragrância de um perfume causador de ciúme e intrigas. Nesta impossibilidade, tudo não passa de fingimento. Um ano antes da gravação de “O nome dela eu não digo”, o artifício de retirar o telefone do gancho ou, numa atitude mais drástica, de remover a linha do aposento, surge como forma de amainar a dor e a frustração do abandono, como presente no samba “O telefone do amor”, composição de Benedito Lacerda e Jorge Faraj.

Para ver se te esquecia
Ô quimera fugidia

⁹¹ O NOME DELA EU NÃO DIGO [valsas]. Intérprete: Sílvio Caldas. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. In: Odeon 11397. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Odeon, 1936. 78rpm, Lado B, (2:57). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/27505/o-nome-dela-eu-nao-digo>. Acesso em: 2 out. 2023.

Ó santa do meu altar
 Retirei o telefone
 Do apartamento onde insone
 O teu nome vivo a rezar

Inutilmente assim fiz
 Na minha vida infeliz
 Uma saudade mortal
 Dessas que matam a gente
 Vive a tornar mais presente
 A sua voz divinal

Você um dia, talvez
 Pague o mal que me fez
 Voltando a telefonar
 Por isso, mando em reforço
 O telefone do amor
 Que me ensinou a te amar⁹²

“Suponha que um rapaz diga que vai telefonar para uma moça, mas aí alguma coisa acontece e ele não liga. Não é terrível, é? Ora, acontece o tempo todo, em qualquer parte do mundo”. Assim como acontece na Nova Iorque de Dorothy Parker, acontece no Rio. Nos versos de Faraj, o artifício de retirar o telefone implica falsa ou frustrada tentativa de vingança. O desfecho revela, na verdade, a espera por uma reconciliação, em meio a pedidos de perdão e juras de amor. Entre o arrependimento envergonhado, empecilho à ligação, e a espera da chamada telefônica por parte do outro, ninguém sai do lugar. Com o telefone preso no gancho, sem qualquer impulso das partes, há o desencontro. O telefone permanece mudo. Em seu apartamento, o amante, “insone” e em “sobressalto”, experimenta a sua *via crucis*: “o teu nome vivo a rezar”. Quadro da vida e das relações modernas, nos aposentos dos modernos prédios, ligados uns aos outros por “fios telegráficos”, os romances mingam, quando não sufocam e morrem. Esse é o aborrecimento, a espera, a dúvida, o engano, a ilusão da personagem de Dorothy Parker, que vai, ao longo do conto “The Telephone Call”, da obsessão quase risível à penúria completa: primeiro implora repetidamente a Deus que o seu amado cumpra o que lhe disse quando a chamou de “querida” duas vezes (não foi em vão, foi?) e a telefone, para, depois, duvidando de seu orgulho, rogar ao céu que não permita que ela o telefone⁹³.

No registro de sambas e canções, em romances e crônicas, na leitura dramática de poemas ou folhetins, em anúncios ou *jingles*, a paisagem técnica ganha espaço. Em maio de 1936, na

⁹² TELEFONE DO AMOR. Intérprete: Sílvio Caldas. Compositor: Benedito Lacerda, Jorge Faraj. In: Odeon 11251. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Odeon, 1935. 78rpm, Lado B, (2:57). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/33726/o-telefone-do-amor>. Acesso em: 2 out. 2023.

⁹³ PARKER, Dorothy. *Big loira e outras histórias*. Trad. Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 53-60.

crônica “O telefone e a música popular”, publicada em duas páginas da revista *Light* – periódico da empresa responsável pela telefonia –, diz Orestes Barbosa: “o fogão a gás e o telefone invadiram a musa das ruas, e ainda fui eu, sem querer, um arrastado desse molde ‘reclame’, lançando ‘Flor do asfalto’, onde uma linha em comunicação fecha uma linda história de amor”⁹⁴. Ainda sobre a valsa “Flor do asfalto”, afirma: “o telefone, que havia, de fato, tomado parte no moderno drama do amor que ali se canta, apareceu em música...” Nos versos de “Bailarina”, em apartamento contíguo, o sujeito lírico espia a vizinha, que atende a uma chamada telefônica e logo se identifica: “É Ivone...”

O meu tristonho aposento
É junto do apartamento
Da tua vida de flor.
Flor das noites nas calçadas,
Suplantando as mais amadas
Que sabem dançar no amor...

Alguém bate o telefone
Escuto apenas: É Ivone...
Depois não posso escutar,
Porque a conversa amorosa
É como um botão de rosa
No lento desabrochar...

E, triste escuto o teu riso
E, sem querer, fiscalizo
Tua vida no apogeu...
Ouço o chuveiro em cascata...
A água em fios de prata
É mais feliz do que eu...

Quem inventou o perfume,
Bem conhecia o ciúme
Que a gente finge não ter...
Eu posso falar do aroma...
Mas a forma que êle toma,
Isso eu não posso dizer...

No arranha-céu, os aposentos permitem alguma bisbilhotice sonora entre os apartamentos: ouve-se o “chuveiro em cascata”, o tilintar do telefone, a voz incontida, o riso frouxo... Ao vizinho, contudo, a “vida de flor” da faceira bailarina, distante uma porta, só lhe é dada a cheirar da janela, do corredor que une os apartamentos ou “nas calçadas” da rua. Os passeios noturnos de Ivone sugerem que há, em seu apartamento, a presença constante de amantes, a quem ela oferta não apenas o “perfume”, mas a “forma” – o delicado corpo-pétala.

⁹⁴ BARBOSA, Orestes. O telefone e a música popular. *Light*, maio de 1936, p. 12-3.

Da ligação telefônica aos encontros, no entorno ou de volta ao apartamento, e assim por diante, em vai-e-vem, desabrocha a flor noturna. Àquele que “fiscaliza” os passos de Ivone resta o “aroma” e o rumor que ativam, a todo momento, o desejo de se dançar a dança do amor. O sujeito lírico observa, de seu “apartamento tristonho”, uma “vida no apogeu”, muito diferente da sua, espectador da felicidade alheia. Parede com parede, aquilo que salta aos seus sentidos, transforma-se em ciúme descabido.

Desde a ligação telefônica do chefe de polícia que abre os primeiros versos de “Pelo telefone” – consagrado como o primeiro samba –, é possível encontrar, seja em registro sonoro ou na poesia dos livros, a moderna referência ao telefone⁹⁵. No reino de Pasárgada, como imaginado por Manuel Bandeira, há um “telefone automático”. Já no poema “Telefonema”, Guilherme de Almeida reproduz um diálogo interrompido sobre versos de amor⁹⁶. Em gravação da Odeon datada de 1928, pode-se ouvir o ator Procópio Ferreira declamando “Telefonema”, poema do acadêmico Olegário Mariano⁹⁷. Em “As três palavrinhas”, de 1932, versão de Ary Barroso e Lamartine Babo para o *fox* “Three little words”, de Ruby Kalmar, o telefone é motivo de um desencontro. Nos versos de Lalá, o *eu* da canção, na tentativa de esclarecer um mal entendido, reclama a amada dos serviços da Light por não ter conseguido completar uma chamada sequer: “Já sei seu fone de cor/Há um mês/20986”⁹⁸. No repertório de Noel Rosa há, pelo menos, três exemplos em que a ligação telefônica aparece. No samba “Não tem tradução”, de 1933, ao criticar a influência do cinema falado e os modismos estrangeiros, em especial as influências francesas e americanas no vocabulário brasileiro, o compositor sai em defesa do samba e da original e autêntica gíria dos malandros, encerrando, assim, a última estrofe: “Amor lá no morro é amor pra chuchu/As rimas do samba não são *I love you*/E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny/Só pode ser conversa de telefone”⁹⁹. Ainda de 1933, em parceria com

⁹⁵ Na crônica “O telefone e a nossa música popular”, Bolívar Detalonde menciona alguns exemplos em que o telefone “tem sido lembrado por nossos compositores”, a exemplo de “A última descoberta”, de que não foi possível encontrar o registro fonográfico; “Quero falar com você”; “Flor do Asfalto”; “Alô, alô”; “Telefone do amor”; “Conversa de Telefone” (possivelmente “Conversa de Botequim”); “Telefone do amor” e “Ligação errada”. DETALONDE, Bolívar. O telefone e a nossa música popular. *Sino Azul*, jul. 1940, p. 22.

⁹⁶ GOLDSTEIN, Norma. Do Penumbriismo ao Modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos. São Paulo: Editora Ática, 1983, p. 63.

⁹⁷ TELEFONEMA. Intérprete: Procópio Ferreira. Compositor: Olegário Mariano. In: ODEON 10274. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Odeon, 1928. Disco 78rpm, Lado B, (3:04). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/24704/telefonema>. Acesso em: 2 out. 2023.

⁹⁸ VALENÇA, Suetônio Soares. *Tra-lá-lá: vida e obra de Lamartine Babo*. (3ª Edição revista e ampliada) Rio de Janeiro: Funarte, 2014, p. 43.

⁹⁹ NÃO TEM TRADUÇÃO. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Francisco Alves, Ismael Silva, Noel Rosa. In: ODEON 11057. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. 78rpm, Lado B, (2:49). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/28908/nao-tem-traducao>. Acesso em: 2 out. 2023.

Grandim, o samba “Quero falar com você”, interpretado por João Petras de Barros, replica três vezes, em meio a versos de amor e enquanto espera a ligação completar, a voz da telefonista: “que número, faz favor”, “em comunicação” e “não responde”¹⁰⁰. Em “Conversa de botequim”, que Noel gravou em 1935, um cliente folgado, e na prontidão, pede ao garçom que telefone, pelo menos uma vez, para o número 344333, com ordens a um tal Osório¹⁰¹. Na marcha “Conversa de telefone”, de Aloísio Silva Araújo, Jeanete e Fernandinho conversam e simulam uma ligação em gravação da Columbia, em 1939: “A meia hora que estou ligando praí e não consigo falar”¹⁰². Dois anos depois, Carmen Miranda, com o Bando da Lua, grava o samba “Alô Alô”, de André Filho, já gravado pela cantora e Mário Reis, em 1934, com o Grupo de Canhoto: “Alô, alô, responde/Se gostas mesmo de mim de verdade”¹⁰³. Do repertório de Custódio Mesquita no teatro de revistas, o historiador Orlando Barros refere-se, ainda, a uma chamada telefônica em que, à época da Segunda Grande Guerra, na véspera do Natal, o primeiro ministro inglês, Winston Churchill, felicita Getúlio Vargas, que assim atende à ligação: “É o Brasil, quem fala”¹⁰⁴.

Fios telegráficos e cimento armado, eis o cenário estéril da cidade moderna. No ano em que Orestes arrogava-se introdutor do telefone na música popular, o compositor e letrista André Filho, autor da marcha “Cidade maravilhosa”, conhecido sucesso cantado na companhia de Aurora Miranda, grava a canção “No apartamento risonho”, interpretada por Floriano Belham: “um abajur rendilhado/de franjas, todo azulado/é testemunha da dor/que nasceu no apartamento/imagem do meu tormento/berço cruel deste amor”. A intimidade que o abajur não confessa, os metaversos de André Filho e melodia do violão reverberam: “Escrevo versos

¹⁰⁰ QUERO FALAR COM VOCÊ. Intérprete: João Petra de Barros. Compositor: Grandim, Noel Rosa. In: ODEON 10950. Intérprete: João Petra de Barros. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. Disco de 78rpm, Lado A, (02:48). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/31316/quero-falar-com-voce>. Acesso em: 2 out. 2023.

¹⁰¹ CONVERSA DE BOTEQUIM: Noel Rosa. Compositor: Noel Rosa, Vadico. In: ODEON 11257. Intérprete: Noel Rosa. Rio de Janeiro: Odeon, 1935. Disco de 78rpm, Lado B, (2:42). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/33299/conversa-de-botequim>. Acesso em: 2 out. 2023.

¹⁰² CONVERSA DE TELEFONE. Intérprete: Jeanete, Fernandinho. Compositor: Aloísio Silva Araújo. In: COLUMBIA 55156. Intérprete: Jeanete, Fernandinho. Rio de Janeiro: Columbia, 1939. Disco de 78rpm, Lado A, (3:26). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/58739/conversa-de-telefone>. Acesso em: 2 out. 2023.

¹⁰³ ALÔ ALÔ. Intérprete: Carmen Miranda. Compositor: André Filho. In: DECCA 23209. Intérprete: Carmen Miranda. Rio de Janeiro: Decca, 1941. Disco de 78rpm, Lado B, (2:39). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/173918/alo-alo>. Acesso em: 2 out. 2023.

¹⁰⁴ BARROS, Orlando de. Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45). Rio de Janeiro: Funarte: EdUERJ, 2001, p. 330

cantando/ao violão modulando/canções de dor e saudade”¹⁰⁵. No ano seguinte a este registro, quando da gravação de “Arranha-céu” por Sílvio Caldas, Carlos Galhardo interpreta a valsa “No apartamento discreto”, de Ataulfo Alves e Arlindo Marques Júnior. A intimidade desta vez é preservada, pelo menos internamente aos versos e às quatro paredes do apartamento. Aquele cômodo discreto, antes abrigo do afeto, de uma “romântica história”, agora está desfeito, não passa de um esconderijo da dor e do tormento “da ausência do meu amor”¹⁰⁶. Os exemplos aqui citados, quase todos em registro sonoro, quando muito reduzidos à figuração do telefone, do abajur e do apartamento, não esgotam o tema, nem tampouco dão notícia dos objetos e aparelhos modernos que, então, passam a compor o cenário (e mesmo a preocupação) deste repertório musical. O pesquisador José Ramos Tinhorão, no livro *Música popular: do gramofone ao rádio e tv*, por exemplo, dedica um capítulo inteiro às canções que tematizam o rádio e da radiofonia¹⁰⁷.

Nas letras de Orestes Barbosa, quando a prosa lírica e o cenário técnico se misturam, *moldando* um cenário de arranha-céu, de “apartamento elegante”¹⁰⁸, o compositor reverbera, pelas cordas do violão ou pelo som do rádio, em “romances musicais”, a intimidade de um interior “morno”, como no repertório de sambas e valsas gravados no período. As canções-telefone constituem, no geral, uma tópica urbana e eminentemente moderna: o mundo exterior (reclames, asfalto, rádio, cinema) está em permanente confronto e comunicação com o interior (apartamento), por uma janela aberta no concreto, pelo alarido da rua ou mesmo pelo rumor de quartos contíguos. Neste cenário, por alguma razão, a paixão, repentina e intensa, logo esmaece, se é que verdadeira ou apenas um lapso: *Is it for all time or simply a lark?*, pergunta Cole Porter na balada “At long last love”¹⁰⁹. Outras vezes, o enlace nem chega a se realizar e a dinâmica da vida moderna parece ser, diretamente, o motivo da ausência ou dos lapsos de comunicação ou, quando muito, de um romance passageiro. Há o sufocamento da vida interior. O amor parece

¹⁰⁵ NO APARTAMENTO risonho [canção]. Intérprete: Floriano Belham. Compositor: André Filho. In: ODEON 11355. Intérprete: Floriano Belham. Rio de Janeiro: Odeon, 1936. Disco de 78rpm, Lado A, (2:47). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/34052/no-apartamento-risonho>. Acesso em: 2 out. 2023.

¹⁰⁶ NO APARTAMENTO discreto [valsa]. Intérprete: Carlos Galhardo. Compositor: Ataulfo Alves, Arlindo Marques Júnior. In: ODEON 11522. Intérprete: Carlos Galhardo. Rio de Janeiro: Odeon, 1937. Disco de 78rpm, Lado A, (2:59). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/34474/no-apartamento-discreto>. Acesso em: 2 out. 2023.

¹⁰⁷ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e tv*. São Paulo: Ed. 34, 2014, p. 149-188

¹⁰⁸ O VESTIDO DAS LÁGRIMAS [valsa canção]. Intérprete: Floriano Belham. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. In: Victor 33964. Intérprete: Floriano Belham. Rio de Janeiro: Victor, 1935. 78rpm, Lado A, (3:20). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/36192/o-vestido-das-lagrimas>. Acesso em: 2 out. 2023.

¹⁰⁹ PORTER, Cole. *The Cole Porter Song Book*. NY: Simon and Schuster, 1959.

estar mais vivo (e sincero) na proporção em que se distancia do arranha-céu, sem a intromissão da técnica, resguardando-se na crônica dos morros e subúrbios, onde, contudo, o telefone, assim como a iluminação e o bonde elétrico, não tardaria a chegar¹¹⁰.

Fiz mal. Confesso o meu erro
Chorando no meu desterro
A alma não sabe o que quer
E a dor é que me suplanta
A voz de amor na garganta
Por causa desta mulher...

Eu tento dizer no canto
A mágoa que fulge tanto
E a minha vida mudou
E a frase mais linda e louca
Cortada fica na boca
Porque o soluço cortou...

Tu tens no peito um cassino
Que eu tão triste imagino
As noites do teu fulgor
No meio das luzes, louca
Servindo de boca em boca
O vinho do teu amor

E ao ver a tua alegria
No câmbio da hipocrisia
Mercadejando ilusão
Fico a pensar no que disse
Fico a pensar na tolice
Da gente ter coração!¹¹¹

Em “Meu erro”, valsa gravada por Sílvio Caldas em 1936, o *eu* da canção procura “dizer no canto” a mágoa chorosa de seu “desterro”, causa de um “mal” que, diante do abandono da amada, finalmente compreende, arrependido, a infringiu. A “alma”, porém, expressa na voz do cantor, se exime de seus desatinos para com a mulher, como se não soubesse antes o que desejava. Na avaliação rápida de seus sentimentos, tolhido pelo sofrimento, justifica tudo na indecisão do espírito. No impulso, o “coração” pode confundir-se. Apesar disso, em meio aos soluços que cortam “a frase mais linda e louca” de reconciliação, imputa à mulher, na contramão do que acredita sentir, a pecha de mercadejar ilusão, de vingar-se por algo que, no fim, e desde o título, havia de confessar.

¹¹⁰ BARBOSA, Orestes. O telephone e a música popular. *Light*, maio de 1936, p. 12-3.

¹¹¹ MEU ERRO [valsa]. Intérprete: Sílvio Caldas. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. In: Odeon 11378. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Odeon, 1936. 78rpm, Lado A, (3:05). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/34092/meu-erro>. Acesso em: 2 out. 2023.

Na cidade, o solitário apartamento, a espera do “grande amor” tem suas características próprias, que não deixam de ter seus brilhos, que ora satisfazem, ora ofuscam, como a confissão da valsa “Arranha-céu”, de 1937, parceria de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas, interpretada por este em gravação da Odeon.

Cansei de esperar por ela
Toda noite na janela
Vendo a cidade a luzir
Nesses delírios nervosos
Dos anúncios luminosos
Que são a vida a mentir...

E cada vez que subia
O elevador não trazia
Essa mulher – maldição
E quando lento, gemia
O elevador que descia,
Subia o meu coração!

Cansei de olhar as reclamaes
E disse ao peito: Não ames,
Que o teu amor não te quer.
Descansa. Fecha a vidraça.
Esquece aquela desgraça
Esquece aquela mulher.

Deitei-me então sobre o peito
Vieste em sonho ao meu leito
E eu acordei – que aflição!
Pensando que te abraçava
Alucinado, apertava
Eu mesmo meu coração!¹¹²

“Moro com a dor — que remédio!//Já fez contratos com o prédio/Tão cedo não vai se mudar”¹¹³. Nervos à flor da pele. Dia claro, cama vazia. Ninguém bate à porta. Se, cansado de esperar, conseguiu dormir e sonhar, foi em vão. A noite passou e o elevador, no seu sobe-e-desce – e os rumores da rua, que invadem o interior do quarto pela janela – não trouxeram de volta a amada. A alucinação que o sonho promete tão logo se desfaz. Nada de encontro e reconciliação. Mais cedo, encostado à janela, os olhos são atraídos por “anúncios luminosos” que, no seu brilho regular e insistente, cansam e adormecem o olhar. Ou podem, no outro

¹¹² ARRANHA-CÉU [valsa]. Intérprete: Sílvio Caldas. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. In: Odeon 11475. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Odeon, 1937. 78rpm, Lado A, (3:01). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/34308/arranha-ceu>. Acesso em: 2 out. 2023.

¹¹³ BARBOSA, Roberto. *Passeio Público: o chão de estrelas de Orestes Barbosa*. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1994, p. 129.

extremo, causar delírios e grande nervosismo. Alucinações. A mulher amada é artificial como a publicidade. Nos olhos traz o encanto e o engano de “dois cartazes de ilusão”¹¹⁴.

Os reclames incandescentes, julga o *eu* da canção, nada mais refletem que uma vida mentirosa – apartamento, automóvel, vestido, dinheiro – como no anúncio do prêmio da Loteria Federal do Brasil publicado nas páginas do *Diário de Notícias* no ano em que a valsa “Arranha-céu” chegava aos discos: “um bilhete dessa loteria é o único meio de chegar-se rapidamente à opulência. Fique rico!”¹¹⁵



Figura 10: “A vida assim é melhor”. Fonte: *O Jornal*, 7 jan. 1939, p. 7.

¹¹⁴ BARBOSA, Roberto. *Passeio Público: o chão de estrelas de Orestes Barbosa*. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1994, p. 140.

¹¹⁵ É FATO. A Loteria Federal da mesmo a riqueza”. *Diário de Notícias*, 13 jun. 1937, p. 5.

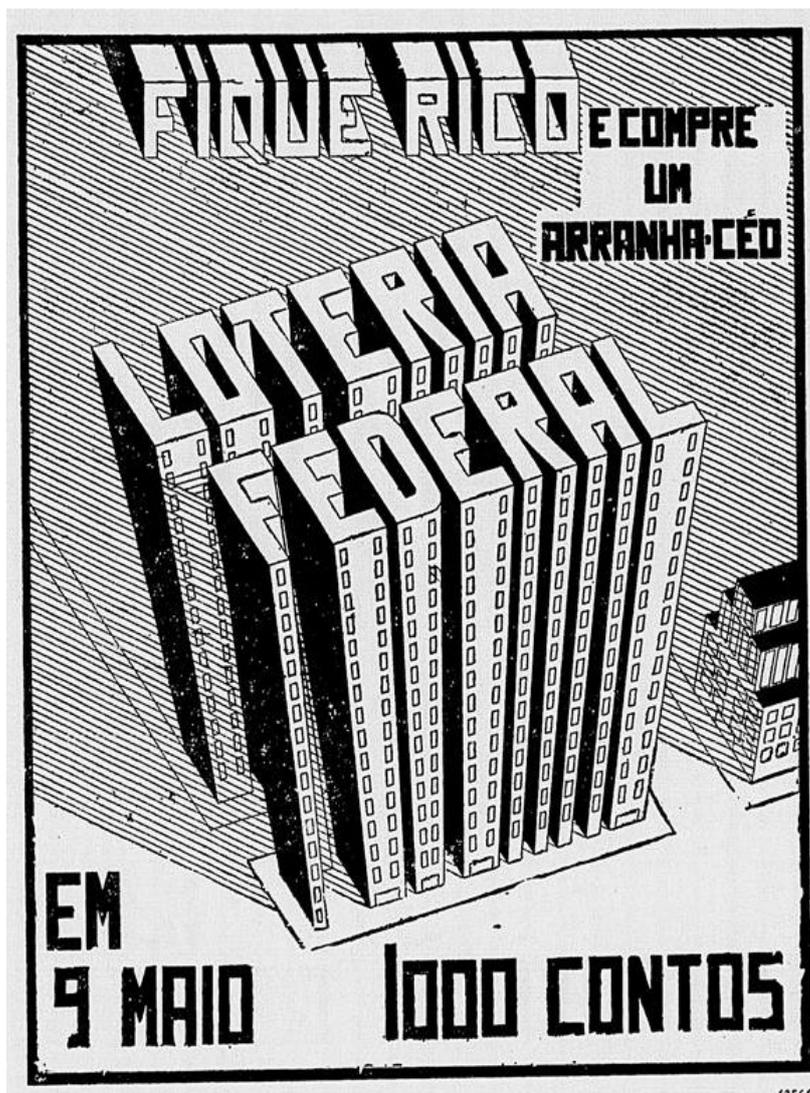


Figura 11: “Fique rico e compre um arranha-céu”. Fonte: *Correio da Manhã*, 7 abr. 1936, p. 7.

“A vida é melhor assim”: vitrines, embrulhos... A mulher elegante, de semblante alegre, a gastar seus mil contos, joga na loteria. Sonha. Faz planos (im)possíveis, como aquele presente no anúncio que reproduz, na tipografia da Loteria Federal, a promessa de que, na posse do bilhete premiado, o vencedor poderia comprar um arranha-céu, se assim o quisesse – e não era este o sonho da vez? No “romance histórico” *A viúva da rua Bambina*, de Custódio de Viveiros, publicado na primeira metade dos anos de 1930, a personagem que dá nome ao romance, ambiciosa D. Luiza, viúva de “um coronel da antiga Briososa” e mãe de três filhas, vende um antigo casarão “mofado”, onde moravam, no bairro de Botafogo. Com o dinheiro da casa, a velha intencionava construir o “nosso arranha-céu” de cinco andares. Para tanto, investiria no “câmbio negro”, por conselho de um espertalhão, que a convenceria, sorrindo: “jogar no câmbio

negro é como beber álcool nos Estados Unidos... cheirar éter no carnaval... *flirtar* nos bailes”¹¹⁶. Enquanto isso, morariam num apartamento alugado, no Edifício Alcântara, posto 6, com direito a automóvel e chofer¹¹⁷. Aspirando “conquistar facilidades materiais” e “importância social”, duas das filhas, Iracema e Maria, espelhavam os mesmos anseios. Somente a caçula, Julieta, não se curvaria às “exigências” da “vida moderna”, e, sendo assim, estava “fora do jogo das paixões vis que corroem a massa moderna”¹¹⁸. Com a desgraça da família, que perderia tudo em negociatas, seria Julieta, no fim, a responsável pela redenção da mãe e das irmãs, apesar do desprezo que elas lhe votaram quando de seu casamento com o Jorge, um simples “mascate”, descendente de Sírios, que elas chamavam pejorativamente de “turco”¹¹⁹.

No arranha-céu, o apartamento de vidraças fechadas – o refúgio interior – parece amainar qualquer intromissão que os ruídos da rua e os “anúncios luminosos” emanam ou aguçam. O rangido do elevador, contudo, parece anunciar a chegada de alguém, ou a saída, não se sabe. Não se pode, por inteiro, se separar da rua. De janelas abertas, mais e mais, o mundo de fora invade o interior, com a vida que a publicidade e as vitrines prometem. A vida no arranha-céu, os embrulhos de presentes e vestidos da moda, como saliente nas propagandas da Loteria Federal, saltam aos olhos de jovens como Leniza, personagem de *A Estrela Sobe*, romance que Marques Rebelo publicou no ano de 1939. Leniza era representante de xaropes e fortificantes, trabalho que a levava a bater à porta, todo dia, de uma dezena de consultórios médicos. Na avenida, penando entre um consultório e outro, ela observa, admira – e é observada, desejada:

E, como é bom parar nas vitrinas – milhões de objetos que nos despertam os mais impresentidos desejos – admirar os cartazes dos cinemas, entrar nos cafés, tomar refrescos, e em toda parte ouvir piadas, convites, sentir o olhar dos homens desejá-la, desnudá-la, persegui-la¹²⁰.

Vitrines, salas de cinema, cafés – no asfalto, encontrava-se o refresco da vida moderna, com seus “mais impresentidos desejos”. O cenário é muito diferente da vida de penúria que Leniza levava junto à enfermeira mãe, D. Manuela. Mãe e filha moravam numa ladeira íngreme e de pedras lisas, de casas “velhas, tortas e desalinhas”, onde os automóveis não chegam. Na dicção lírico-amorosa, e no sobe-desce do elevador, símbolo da cidade moderna, a trama de

¹¹⁶ VIVEIROS, Custódio de. *A viúva da rua Bambina*. Rio de Janeiro: Calvino Filho Editor, 1934, p. 83.

¹¹⁷ VIVEIROS, Custódio de. *A viúva da rua Bambina*. Rio de Janeiro: Calvino Filho Editor, 1934, p. 90.

¹¹⁸ VIVEIROS, Custódio de. *A viúva da rua Bambina*. Rio de Janeiro: Calvino Filho Editor, 1934, p. 44.

¹¹⁹ VIVEIROS, Custódio de. *A viúva da rua Bambina*. Rio de Janeiro: Calvino Filho Editor, 1934, p. 56.

¹²⁰ REBELO, Marques. *A Estrela Sobe*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, [1939] 1957, p. 31.

Marques Rebelo encontra, outra vez, as valsas de Orestes Barbosa¹²¹. Dr. Oliveira prometera a Leniza, sem poder, casa, automóvel, joias, perfumes e vestidos. O médico, na verdade, possuía apenas uma “clínica pequena e encrascada, um empreguinho miserável”. Já Leniza, embora nutrisse algum sentimento por Oliveira, diz o narrador de *A Estrela Sobe*, não “suportava uma semana a mesma cara, a mesma voz, os mesmos beijos”. Encantavam a jovem – isto sim – o rádio, os reclames, a velocidade do automóvel e o *flirt*. Trabalhando no asfalto, no vai-e-vem dos consultórios médicos, Leniza começa a nutrir o sonho de “ser cantora do rádio”. Certo dia, de passagem no prédio em que Oliveira mantinha consultório, Leniza esconde-se na escadaria, atrás do elevador. “O elevador descia, subia, descia. Cada arranco do motor, cada rolar metálico e fácil, da porta sobre as redondilhas, eram sons que punham seu coração num sofrimento novo”¹²². Encontraria, ali, à espreita, alguma coisa? Uma mulher, quem sabe, pretendente ao coração de Oliveira. Ninguém aparece, apenas seu Gomes, um cobrador. O gemido da máquina, como nos versos de Orestes Barbosa, eleva a aflição da personagem. Ainda que levasse consigo um coração espinhado, ou por isso mesmo, Leniza havia de seguir outro rumo, não se envolveria mais com médicos ou salas de espera, tampouco venderia xaropes. Conseguiria mudar de vida, assim acreditava, tão logo cantasse ao microfone, quando, enfim, conseguisse se estabelecer nas “engrenagens radiofônicas”.

Alberto, um “pacato” porteiro alojado por D. Manuela, incentivava Leniza tocando pinho e trazendo-lhe revistas e jornais sobre o *broadcasting* nacional¹²³. Nas páginas daquelas revistas, a jovem acompanhava de perto as estrelas do rádio e do teatro de revista – Carmen Miranda, Araci Cortes, Mário Reis. Ao cantar (ou diante de vitrines da avenida, “admirando os objetos mais insignificantes”), a jovem sonhava acordada¹²⁴. No destino ascendente do rádio, como indica a metáfora estelar que dá título ao romance, valeria o suposto talento? Não sem “muito pistolão”, pensava sua mãe. Mas a velha, “insensivelmente”, dava corda aos devaneios da filha e também sonhava: “Ela ganhando dinheiro, muito dinheiro, ela se vestindo bem, cotada

¹²¹ Embora Marques Rebelo não mencione a valsa “Arranha-céu”, a trama do romance e os versos de Orestes coincidem, no cenário do Rio moderno, na apresentação dos dilemas amorosos. O romancista, por certo, estava atento à música popular e ao repertório do samba urbano, como já referido por José Ramos Tinhorão na primeira parte do segundo volume de *A música popular no romance brasileiro*. Em *Marafá* (1935), romance anterior à publicação de *A Estrela Sobe* (1939), diz o estudioso pesquisador paulista, Marques Rebelo faz menção à valsa “Romance”, de Orestes Barbosa e Francisco Alves, gravada por este último na Victor, em 1934. TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. Vol. II: Século XX. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 236; REBELO, Marques. *Marafá*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, p. 7.

¹²² REBELO, Marques. *A Estrela Sobe*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, [1939] 1957, p. 47/95.

¹²³ REBELO, Marques. *A Estrela Sobe*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, [1939] 1957, p. 29.

¹²⁴ REBELO, Marques. *A Estrela Sobe*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, [1939] 1957, p. 69.

à beça, com retrato nos jornais todos os dias”¹²⁵. No cartaz da rádio, Leniza poderia, pela última vez, descer a ladeira em que morava. Havia, assim, inversamente, de subir na vida. E subiria de elevador! Uma vez estabelecida no asfalto, habitaria um apartamento. Até lá, explorada por homens infames que lhe prometiam um lugar ao microfone (à exceção de Alberto, espécie postiça da figura paterna), o amor não passava de um entrave. Ou mesmo – se livre do remorso e da dúvida para com Oliveira, com quem cogitou uma vida a dois –, de uma penosa e aviltante escada.

Em 1939, ano da publicação de *A estrela sobe*, a revista ilustrada *O Malho* publicou o poema “O único móvel”, de Orestes Barbosa. Na página impressa, ao lado do poema, receitas “para o *lunch*” (bolo caipira e bolo de Viena), uma lista de “conselhos úteis” sobre tapetes, passadeiras, cebolas e batatas fervidas, e uma fotografia “um pouco antiga” de Gladys Swarthout, “*star* do Cinema e do Metropolitan Opera”. Em 1951, “O único móvel” apareceria em gravação do selo *Star*, com melodia de Américo Pastor e interpretação de Carlos Roberto, desta vez com o título “Gata angorá”¹²⁶. Em 1965, nas poesias reunidas no livro *Chão de Estrelas*, prevalece o título original.

Com os olhos farolejando
ela me disse, gritando:
— Já chega! É bom acabar!
Você não toma juízo
e eu, francamente, preciso
a minha vida mudar.

Flores murchavam no jarro.
Eu acendi meu cigarro
e, triste, não respondi.
Ela a falar prosseguia.
Dizia que não queria,
que não podia... Sorri.

Porque calado eu ficasse
a mascarar minha face
sorrindo na minha dor,
ella dobrava de injúria
mais linda na sua fúria
de gata angorá do amor.

Por fim, gritou, ofegante:
— Deixo-te um quarto elegante,
o rádio, os móveis, e então?

¹²⁵ REBELO, Marques. *A Estrela Sobe*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, [1939] 1957, p. 33.

¹²⁶ GATA ANGORÁ [samba]. Intérprete: Carlos Roberto. Compositor: Orestes Barbosa, Américo Pastor. In: *Star* 276. Intérprete: Carlos Roberto. Rio de Janeiro: Star, 1951. 78rpm, Lado B, (3:14). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/94053/gata-angora>. Acesso em: 2 out. 2023.

Que queres mais? Achas pouco?
 E eu respondi como um louco:
 — Eu quero o teu coração!

No “quarto elegante”, como um botão de rosa em jarro de cimento, sobrevive, murcha e atarracada, a semente do amor moderno. No poema, o enredo da briga, narrado na voz masculina, descreve, em cenário conturbado, sentimentos conflitantes (amor, raiva) e reações exasperadas (choro, dor, tristeza). Ao longo dos versos, as falas, pontuais e pontuadas, não chegam a estabelecer um diálogo, marcando, apenas, a desavença. Na ausência do entendimento, a amada, chorosa, “dobra” de injúria. Em aparente zombaria nervosa, calado, sorrindo, o amante fumega. No desencontro, o desfecho é antecipado, intensificando a fúria, o grito de desespero. Em resposta à amada, o verso que encerra o poema-canção não surte efeito. Ainda assim, no desespero e de supetão, sobre a posse do apartamento, do rádio e dos móveis, parece prevalecer o amor ou, pelo menos, a jura amorosa. Mas, na vida a dois, de que vale um coração “sem juízo”? A amada, resolvida, decide pela partida: “Você não toma juízo/e eu, francamente, preciso/a minha vida mudar”.

Na descrição dos amores, as canções de apartamentos conectados por fios telegráficos, abertos, por janelas envidraçadas, ao rumor das ruas, embalam, na mistura de lirismo e paisagem técnica, a prosa literária de escritores como Celestino Silveira, no romance *O homem de cimento armado*; Custódio de Viveiros, com *A viúva da rua Bambina* e Benjamim Costallat, autor de novelas como *Mademoiselle cinema* e de *Arranha-céu*, volume de crônicas publicado em 1929. Em edição da Companhia Editora Nacional, data deste ano, também, o romance *Gurya*, no qual a personagem Mimi (depois de estabelecida na cidade, recém-chegada do subúrbio, onde nascera) observa da janela de seu apartamento, comodidade sustentada por “um velho capitalista”, a vida nas imediações da Cinelândia. Mimi observa os “letreiros elétricos que piscavam” e os *bars* repletos de um público “elegante”¹²⁷. Do banco da praça, a visão de um de seus amantes, o escritor Carlos de Santis, revela, na proporção do arranha-céu, a distância da amada: Mimi, “lá perto do céu”, onde há uma “janelinha acesa”, parecia inatingível. Naquele “bairro cheio de luz e de ruído”, a atenção de Carlos, antes absorta na ausência da amada, é logo fígada por um reclame, aqui reproduzido na sua composição tipográfica: “Lá em cima do arranha-céu, o jornal luminoso anunciou: – PA-RIS – A CE-LE-BRE AR-TIS-TA”. Por certo, Carlos imaginava que diante dos apelos de artistas estelares, ele, que chegara “a máxima de popularidade e de prestígio que um escritor possa alcançar no Brasil”¹²⁸, nada poderia oferecer

¹²⁷ COSTALLAT, Benjamim. *Gurya*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929, p. 110-111.

¹²⁸ COSTALLAT, Benjamim. *Gurya*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929, p. 138-139.

à amada. Com os miolos de ouro que desperdiçava para manter um público leitor, que joia, conforto, riqueza, Carlos daria à Mimi? O mundo lá fora, luminoso delírio, parecia prometer muito mais.



Figura 12: Capa de Emiliano Di Cavalcanti para *Arranha-céu*: crônicas, de Benjamim Costallat (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929). Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional (RJ).

De volta ao interior do apartamento, Mimi lê um “jornal de modas” e espera, ansiosa, o telefonema de Carlos. Enquanto repara e deseja os elegantes e belos vestidos da revista que ora folheia, o rumor e as luzes da rua invadem o seu quarto: “E, bem em frente à sua janela, começou a piscar um anúncio de luz roxa. – PA-RA-VEN-TI...”. Pela noite adentro, o telefone permanece mudo e o anúncio pisca ininterruptamente: “Mimi apertou o botão do *abat-jour* de mesa e tirou a boneca do telephone”, largando no “pé da cama” a revista que há pouco folheava. Mas não antes de constatar aquilo que na sua experiência se impunha como regra e fardo: “os homens, meu Deus, que escola...”.¹²⁹ A falta de comunicação revela, nos dois lados, a mesma paralisia: quem vai telefonar primeiro? No “silêncio dos seus livros”, Carlos sente-se abandonado: “O telefone, mudo, nunca mais o chamara”. Mas, não se sabe por quem, o escritor

¹²⁹ COSTALLAT, Benjamim. *Gurya*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929, p. 126.

“tivera notícias dos novos desregramentos de Mimi”¹³⁰. Carlos, em viagem por indicação médica, na tentativa de descansar os ouvidos, acometido por uma surdez repentina, e de amaneirar os sentimentos por Mimi, parte de trem, na Central do Brasil, em direção de São Paulo. Na Estação da Luz, segue para Curitiba. Quando o trem cortava a capital paulista, aquela cidade “braço” (diferente do Rio de Janeiro, “coração do Brasil”), comenta o narrador: “e Carlos raciocinava consigo mesmo sobre o contraste horrível que existe entre as exterioridades, a pompa e o fausto da vida moderna e a felicidade dos homens, que é sempre precária, sempre incerta e para a qual ainda não se descobriu nenhuma fórmula de cimento armado...”¹³¹

As letras de canções de Orestes Barbosa e o romance de Benjamin Costallat evocam um destino ideal e desgraçado: uma mulher pobre e “morena”, suburbana, aposta em uma vida nova na cidade e, chegando lá, decai pouco a pouco, degradando-se no vício, na prostituição. Neste caminho, o amor desfecha em ruína: pode ter sido deixado para trás, no subúrbio ou no passado. Por outro lado, o perturbado amante da cidade, diante da mulher que ele apresenta sem alma, não consegue consumir o *felizes para sempre*, tensionando, na sua impossibilidade, o que uma vida comum poderia ser e não foi. Para esta tensão contribuem os dilemas próprios da moralidade conservadora e da incidência corrompedora da cultura urbana.

Nos romances de arranha-céu, a bem da verdade, prevalece a descrição de um amor corrompido, como narrado pela voz masculina. A mulher, nestas páginas, é o outro. Em *Gurya*, pergunta Carlos: “— Quantos homens amaram você de verdade, Mimi?...”. Mágoa e ressentimento, no narrador-personagem, são assombrados pela luz dos cabarés, e pela porção de anúncios que distraem e enganam a amada, impelindo-a a desejar uma vida melhor, a fortuna que a loteria dispõe no horizonte. Em resposta à ingênua pergunta de Carlos, de nada adianta a última lembrança de Mimi, já bêbada e tomada pelo vício. Mimi lembrara de uma distante noite de São João, quando de sua meninice. No quintal de uma antiga casa suburbana, sob o céu de São Cristóvão, a pequenina e o velho Jean-Jacques, português que a criava como a uma filha, soltavam balões. Um enfarte fatal interromperia a brincadeira. Com a morte repentina do pai de criação, a pequena *guria* ficou sozinha no mundo. Havia perdido, de vez, a felicidade, sua única e verdadeira relação familiar – e esta é a lição moral de fecho do romance de Benjamin Costallat. Jean-Jacques havia sido o único homem que a amara. Amor de pai. A lição do romance: no fim, já desgraçada, a lembrança dos dias felizes que tivera ao lado do pai de coração converge com a primeira reflexão de Mimi “diante da vida”, quando criança: “Um papai... uma mamãe... isso

¹³⁰ COSTALLAT, Benjamim. *Gurya*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929, p. 138-142.

¹³¹ COSTALLAT, Benjamim. *Gurya*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929, p. 147-154.

deve ser uma história bonita que contam às criancinhas... uma história bonita como a do papai Noel que não existe”¹³². Frustrado e impotente como o Carlos de Benjamin Costallat, dr. Oliveira, personagem de Marques Rebelo, temia “o vexame de ser recusado” por Leniza, uma moça de qualidade “leviana, inferior, doida”¹³³. Qualidade que, para esses homens, era difícil de ser sanada, posto que Mimi e Leniza eram pobres e órfãs e, portanto, mais suscetíveis ao vício e à frivolidade.

No Rio de Janeiro dos arranha-céus e elevadores, as letras de Orestes Barbosa encenam a tragédia de “mulheres figurinos”, o fim de um amor simples e modesto que se perde nas vitrines da cidade, por entre o asfalto e o cimento armado. Por vezes acena, como reflexo, aquilo que se anunciava desde o berço: um destino já traçado em direção à perdição. As canções encenam o estilhaçar de uma vida que, cada vez mais, entremeia *urb* e *suburb* no que há de ameno e adverso. Ao amor fugidio das Rosalinas, que acredita disposto a toda sorte de injúria, o compositor reserva, na contradição de sua prosa lírica, a solidão do vício, o brilho ofuscante das luzes de cidade. As cruéis esperas noturnas e todas as tragédias amorosas, sob a iluminação do apartamento ou de cassinos/cabarés, imputadas à ação de uma mulher-desgraça, são as queixas que a canção traduz e amplifica: abandono, desentendimento, fuga às atividades domésticas, relação sexual como moeda de troca. Desencantadas com a cidade, as mariposas já não conseguem refazer, tão simplesmente, o caminho de volta ao subúrbio ou sequer se reconectar, agora com olhos-abajur, com o verdadeiro amor. As notações se dão, desse modo, pelos deslocamentos do cronista, o vai-e-vem que desenha o drama dos amantes na cidade grande – passado/presente, interior/exterior, coração/móvel, céu/vidraça, subúrbio/urbe.

Em valsas como “Flor do asfalto”, a contradição, como aparente desde o título, é, sobretudo, urbana, como indicam, em poema homônimo, os versos de Guilherme de Almeida: “Flor da volúpia, flor da mocidade,/teu vulto, penetrante como um gume,/passa, e, passando, como que resume,/no olhar, na voz, no gesto e no perfume,/a vida singular desta cidade!”¹³⁴ A metáfora sugere, artificial e frívola, a iminente ruína das relações amorosas – ou, como nos versos de Herivelto Martins, por oposição à vida nos morros, verdadeiramente perto do céu e da divindade, de uma “felicidade de arranha-céu”. Em crônica reunida no volume *Cimento armado*, diz Berilo Neves: “Arranha-céus, paradoxo de pedra. Almas de cimento armado com vigas de aço, à prova da ferrugem do sentimento. Corações-apartamentos que a gente precisa

¹³² COSTALLAT, Benjamim. *Gurya*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929, p. 7.

¹³³ REBELO, Marques. *A Estrela Sôbe*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, [1939] 1957, p. 48.

¹³⁴ ALMEIDA, Guilherme. Flor do asfalto. *Anthologia. A Nação*, 18 out. 1936, p. 1-4.

mobiliário, e florir, e aquecer, para que se tornem mais habitáveis”. Em tom pessimista, avalia o cronista: “os apartamentos são para alugar, como os corações”. No asfalto, a imagem é clara: se “a água não o molha” e a “semente não o fecunda”¹³⁵, a flor sufoca e morre. O mesmo se dá com o amor, incapaz de corroer as vigas “do espírito moderno”. Mas há sempre “uma esperança mínima”, revela, admirado, o poeta Carlos Drummond de Andrade: “uma flor nasceu na rua!”. Por um breve instante, antes que a roda de um automóvel ou a sola de um sapato a esmague, uma flor (ainda que feia, desbotada e informe) “furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio”¹³⁶.

Em Orestes Barbosa (como em escritores e letristas contemporâneos), tensionado pelo progresso e pagando o seu tributo à “evolução material”, que não deixa de ser, também, um tributo ao público leitor e ouvinte, resguardadas as particularidades dos meios de difusão, é que se contorcem o romântico e o moderno. Da cidade, o cronista quer aquilo que se apresenta como futuro – as promessas do progresso –, perspectiva esta que, porém, esbarra no conservadorismo romântico, vendo então deteriorar, no mundo moderno, as relações amorosas e a romântica morada.

6.3 O amor por princípio

Ao aspecto vário da figura da mulher, como registrado nas páginas de *Samba*, Orestes Barbosa destaca, como exemplo, dois sambas. De partida, menciona “Se você jurar”, de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves. Do samba interpretado por Francisco Alves e Mário Reis, gravado na Odeon em janeiro de 1931, o cronista anota, com alguma diferença do registro sonoro, a seguinte estrofe: “A mulher é um jogo de azar/Mas o homem como um bobo/Não se cansa de jogar”. Em seguida, com acentuado caráter misógino, sublinha o papel do dinheiro, transcrevendo uma passagem do samba “Lá vem ela chorando”, de autoria de Rubens Soares e Demazinho¹³⁷. Com estes sambas, contudo, o cronista acaba por singularizar o substantivo, definindo a figura da mulher (e suas juras de amor) em relação à orgia, ao fingimento e ao metal. Afora as questões que os sambas ensejam, a exemplo do candente tema da malandragem, na escrita ligeira da crônica, superado o assunto, Orestes Barbosa nada diz das personagens que despontavam no centro de sua atividade enquanto letrista, a exemplo das canções “Rosalina” e

¹³⁵ NEVES, Berilo. *Cimento Armado*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, s/d, p. 9.

¹³⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 13.

¹³⁷ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 156; Curioso notar que o samba “Lá vem ela chorando”, citado por Orestes neste livro, em 1933, não consta no acervo da Discografia Brasileira, exceto em gravação de 1936 (Victor, 34123). Os dois sambas citados, “Se você jurar” e “Lá vem ela chorando”, constam no álbum de “Nos botequins da vida” (1977), de Beth Carvalho.

“Olga”, gravadas em 1933, ano da publicação de sua história do samba. Não comentava, tampouco, acerca da orgulhosa e interesseira personagem de “Positivismo”, samba lançado em setembro daquele ano.

No repertório de Orestes Barbosa, a letra de “Positivismo”, embora não estampe o nome de uma mulher, talvez seja a canção que, dada a (con) fusão de alegorias e citações, parece sugerir diferentes interpretações, entre aquelas que encontram, dado o título e a menção a Augusto Comte, apenas a evidência da história política de seu tempo. Mas não seria o caso, retomando as páginas de *Samba*, de replicar, com demasiado exagero, o juízo do autor sobre uma das letras que “colecciona” no seu livro: “Cada linha desse samba é uma enciclopédia. O leitor encontra o que quizer”. Embora considere temas diversos e certo conhecimento enciclopédico, a letra de “Positivismo”, quando se trata da figura da mulher, incorpora um repertório comum à canção e à literatura do período, como destacado adiante.

De autoria de Orestes e Noel Rosa, e interpretado por este, com o acompanhamento de Pixinguinha e Sua Orquestra, “Positivismo” foi lançado em disco Columbia em setembro de 1933. Quarenta anos depois da gravação original, em artigo publicado do *Correio da Manhã*, José Lino Grunewald, ao considerar predominante “o espírito de Noel” nesta que é “uma das peças mais saborosas do nosso cancionero”, conclui: “à falta de informações mais precisas, torna-se difícil atestar até que ponto incidiu a colaboração de Orestes Barbosa”¹³⁸. Em *Noel Rosa: uma biografia*, as informações reclamadas pelo crítico são esclarecidas, em alguma medida, por João Máximo e Carlos Didier: Orestes, em encontro no Café Nice, havia entregue quatro quadras a Noel, para que as musicasse. Naquele ano, porém, em meio à intensa atividade do poeta da Vila, a demora ou recusa em musicar os versos resultaram em desconfiança e ruído por parte da língua ferida de Orestes. Do episódio resultaria, quando da gravação de “Positivismo”, um antídoto musical, contam os biógrafos: no registro sonoro, após a letra de Orestes Barbosa, e de “uma longa passagem de orquestra”, Noel Rosa encerra o samba cantando uma quadra de sua autoria, respondendo, na mesma moeda, às maledicências sobre o paradeiro dos versos que Orestes lhe havia confiado¹³⁹:

A intriga nasce num café pequeno
Que se toma para quem vai pagar
Para não sentir mais o teu veneno
Foi que eu resolvi me envenenar!

¹³⁸ GRÜNEWALD, José Lino. Prelúdio no IV Centenário. Orestes: poesia e Seresta. *Correio da Manhã*, 16 dez. 1964, p. 3

¹³⁹ MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: UNB, 1990.

Salvo a dúvida de José Lino Grünewald quanto à “colaboração” de Orestes Barbosa na composição da letra de “Positivismo”, restam, ainda assim, questões subjacentes à “mescla” de motivos que a letra expressa – avalia o crítico – em “texto excepcionalmente longo”:

A verdade, meu amor, mora num poço
É Pilatos lá na Bíblia quem nos diz
Que também faleceu por ter pescoço
O autor da guilhotina de Paris

Vai, orgulhosa, querida
Mas aceita esta lição:
No câmbio incerto da vida
A libra sempre é o coração

O amor vem por princípio, a ordem por base
O progresso é que deve vir por fim
Desprezaste esta lei de Augusto Comte
E foste ser feliz longe de mim

Vai, coração que não vibra
Com teu juro exorbitante
Transformar mais outra libra
Em dívida flutuante¹⁴⁰

A verdade mora num poço. A mentira ronda à solta. Expressão do gesto mais simples e ingênuo, a mentira é atributo feminino. Na iconografia, a verdade tem a sua forma física, feminina, cabelos longos, seios nus, como presente nas telas de dois pintores franceses: *La Vérité sortant du puits armée de son martinet pour châtier l’humanité* (1986), de Jean-Léon Gérôme, e *La Vérité sortant du puits* (1898), de Édouard Debat-Ponsan. Esta última, talvez, Orestes Barbosa tenha conhecido pela capa da revista portuguesa *Renovação*, na edição 15 de setembro de 1925, se é que não a viu exibida em algum museu europeu, mas nada disso conta nas crônicas sobre sua visita a Portugal e à França nos anos anteriores, exceto que conheceu a sede da revista em Lisboa.

A mulher anônima da letra do samba “Positivismo” não deveria carecer de orgulho ou ganância¹⁴¹. Em interesse próprio, porém, não hesita em usar da mentira. Quer dizer, desconhece ou ignora a verdade que os versos do poeta anunciam, citando Augusto Comte: o amor por princípio. Na primeira estrofe, a menção ao texto bíblico – “Que é a verdade?”, indaga Pilatos a Jesus –, na tradição cristã, pode remeter, no extremo, ao pecado original. As citações,

¹⁴⁰ POSITIVISMO [samba]. Intérprete: Noel Rosa. Compositor: Orestes Barbosa, Noel Rosa. In: Columbia 22240. Intérprete: Noel Rosa. Rio de Janeiro: Columbia, 1933. 78rpm, Lado A, (3:29). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/55912/positivismo>. Acesso em: 2 out. 2023.

¹⁴¹ BARBOSA, Orestes. O omnibus “Excelcior” e a “estrela”. *O Globo*, 30 out. 1931, p. 7.

bíblicas ou não, podem melhor ser situadas nos caminhos que, como tópica, a crônica e o sambas de Orestes Barbosa apontam: “Eu não quero acabar com a mentira. Sei que ela é necessária”¹⁴², escreve ele no jornal *O Globo*, em novembro de 1931. Em vez de encarnar a traição, a mentira, como anotado nas páginas de sua história do samba, pode afigurar-se enquanto “virtude” e “nobreza”, a exemplo de quando “aplicada pela primeira vez por Jesus”¹⁴³, no Evangelho de São João, ou como cantado no samba-canção “Mentir”, de Noel Rosa. Em gravação de 1932, canta Mário Reis:

E se não fosse a mentira, ninguém mais viveria
 Por não poder ser feliz
 E os homens contra as mulheres na terra
 Então viveriam em guerra
 Pois no campo do amor
 A mulher que não mente não tem valor¹⁴⁴.

No rastro da mentira como atributo ou “valor” da mulher, uma letra chama a outra, num sem-fim. Nos versos de “Araruta”, primeiro registro da parceria entre Noel Rosa e Orestes, os caprichos de uma mulher mentirosa não passam despercebidos a um “mole” e “manhoso” rapaz: “A tua boca beija e mente sem sentir!”¹⁴⁵ No repertório de Noel Rosa, o artifício aparece, também, no samba “Pra que mentir?”, gravado por Sílvio Caldas em 1939, na Victor. A inexperiente amada, incapaz de iludir e emplacar suas mentiras, motiva o protesto de um desolado *eu*: “Pra que mentir se eu sei que gostas de outro que te diz que não te quer?”. A resposta, talvez, esteja na canção de Caetano Veloso, que décadas depois responde “Pra que mentir?” com a composição “Dom de Iludir”, em interpretação de Gal Costa. Em uma sociedade em que a verdade, a voz, a fala, é atributo masculino, um *dom* mesmo – ele *é*, ele *faz*, ele *quer*, ele *tem* –, a mentira, em vez da “malícia” feminina, como nomeado pelo sujeito dos versos de Noel, é subvertida, ainda que em ação repentina e provisória, de modo a abalar a desigualdade entre os atores. Não caberia ao homem, assim, interpretar, *saber* a mulher. Neste cenário é que,

¹⁴² BARBOSA, Orestes. Omnibus “Excelcior” e a “estrela”. *O Globo*, 30 out. 1931, p. 7.

¹⁴³ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 83-4.

¹⁴⁴ MENTIR [samba]. Intérprete: Mário Reis. Compositor: Noel Rosa. In: ODEON 10943. Intérprete: Mário Reis. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. Disco de 78rpm, Lado A, (3:03). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/23123/mentir>. Acesso em: 2 out. 2023.

¹⁴⁵ BARBOSA, Roberto. *Passeio Público: o chão de estrelas de Orestes Barbosa*. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1994, p. 131.

no último verso de Caetano, a resposta enfeixa uma pergunta: “Como pode querer/Que a mulher vá viver sem mentir?”¹⁴⁶.

O escritor e crítico paulista João Antônio, em comentário a respeito das letras de Noel Rosa, já assinalou a presença constante do “tema da mentira”, seja ela a “falsidade das mulheres”, um “crime”, um ato “sublime”, seja a mentira “necessária” ou aquela que se pronuncia “sem ter o menor motivo”, uma “brincadeira” ou um “ensinamento”¹⁴⁷. Em letra contemporânea à gravação de “Positivismo”, no samba “Habeas Corpus”, parceria de Noel Rosa e Orestes Barbosa, a traição da amada encara o juízo complacente de um coração traído:

No tribunal da minha consciência
O teu crime não tem apelação
Debalde tu alegas inocência
Mas não terás minha absolvição

Os autos do processo da agonia
Que me causaste em troca ao bem que fiz
Correram lá naquela pretoria
Na qual o coração foi o juiz

Tu tens as agravantes da surpresa
E também as da premeditação
Mas na minh'alma tu não ficas presa
Porque o teu caso é caso de expulsão

Tu vais ser deportada do meu peito
Porque teu crime encheu-me de pavor
Talvez o habeas-corpus da saudade
Consinta o teu regresso ao meu amor¹⁴⁸

Em quatro estrofes, o compositor replica o vocabulário da crônica policial: tribunal, crime, apelação, inocência, absolvição, processo, pretoria, juiz, agravantes da surpresa, premeditação, prisão, deportação e, por último, *habeas corpus*, instrumento que dá título à canção. Em prejuízo das alegações de inocência da amada, pesa o agravante da premeditação... A “consciência” condena a traição, sem qualquer apelo, mas, o fórum (ou órgão) competente, em última instância, cabe ao coração. Esta lição não difere, em linhas gerais, dos versos de “Positivismo”. Quando o coração assume o posto de juiz, o indulto da saudade pode falar mais

¹⁴⁶ DOM de iludir. Intérprete: Gal Costa. Compositor: Caetano Veloso. In: MINHA Voz. Intérprete: Gal Costa. Brasil: Philips, 1982. Vinil, Lado A, (3:32).

¹⁴⁷ ROSA, Noel. *Noel Rosa*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico e crítico por João Antônio. 2ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 94

¹⁴⁸ HABEAS CORPUS. Intérprete: Família Roitman. Compositor: Orestes Barbosa, Noel Rosa. In: COISA da Antiga. Intérprete: Família Roitman. Brasil: Philips, 1998. CD, (4:07); o samba “Habeas-corpus” (1933) está presente também na coletânea “Noel Pela Primeira Vez” (Volume 7 CD 14 Faixa 14), interpretado por Carlos Didier, biógrafo dos compositores.

alto que a mentira. Nas últimas páginas de *Na prisão*, volume publicado em 1922, junto à sentença em que revela o aspecto dual “a mulher é Nossa Senhora e é o diabo”. Em seguida, o cronista transcreve a quadrinha de um jovem “afanador”, personagem de sua crônica:

Se estou preso aqui agora
 Não me importa esta prisão
 Mais preso fiquei por ti
 Nas grades do coração

Coração, a “pior” das prisões – mesmo quando repousa em aparente “harmonia”. Em vez de lirismo, de estrofes “cheia de sol e de flores”, as crônicas encenam o vocabulário do escândalo e da sensação, da mentira: “para um olhar de volúpia não há *habeas corpus* possível”. Quando o coração se submete aos encantos de uma mulher, não há a quem (ou o que?) recorrer. À exceção do veredito do samba, aqui invertido, a crônica antecede, em um decênio, a letra “Habeas Corpus”.

Nos sambas em que Orestes Barbosa figura como letrista, a lição amorosa e a persona da mulher devem ser consideradas em relação e no conjunto de suas crônicas, uma vez que o autor retoma temas já abordados ou recorre à autocitação. As crônicas, publicadas em livros ou jornais, podem revelar, em alguma medida, algo das “informações” requeridas por José Lino Grünwald, quando o crítico, na falta destas, atribui à *poiesis* de Noel Rosa os versos do samba “Positivismo”. O confronto das letras e das crônicas de Orestes, de modo recorrente, parece demonstrar a união entre o seu fazer poético e a sua atividade jornalística.

Na crônica “Num cabaret”, escrita em 1924 e coligida no livro *O Pato Preto: chronicas da rua, da cadeia e de Paris*, volume publicado dois anos depois, Orestes Barbosa conta ter conhecido a sedutora Arlette, uma mulher que “mordia morangos com o morango da boca”. Na Taverne Fantasio, um *bas-fond* parisiense, Orestes, na companhia de Arlette, divide copos de rum e vê amanhecer o dia. Ali descreve a volúpia e o sorriso “mentiroso e quente” das mulheres – todas de olhos maquiados, exageradamente roxos – e o ritmo erótico e vertiginoso do ambiente. Com Arlette e as outras “mariposas” que por ali rodopiam, enevoadas por cigarros, perfume e álcool, avalia o cronista: “a mulher, quanto mais fingida melhor. A sinceridade cansa a gente”. Arlette, por certo, agradava ao cronista: “Com certeza ela não gostava de rum. Mas bebeu”.

Alucinação.
 Gritos de amor.
 Palmas nervosas.

E a música, louca, a vibrar¹⁴⁹.

Em sobressaltos, a passagem taquigráfica, seguidamente pontuada, acompanha o ritmo “alucinado” e “nervoso” do cabaré parisiense – música, alarido, danças voluptuosas. Em Paris, nos bares por onde passou, como Bal Tabarin e o Perchoir, as mulheres alucinam à proporção em que sabem mentir. Na crônica “Bonecas”, por exemplo, ao recordar as mulheres “com quem brinquei em Paris”, Orestes descreve “almas sinceramente artificiais, e por isso mesmo encantadoras”. Encanto e brincadeira, diga-se, que “tem o movimento ondulante das ancas”¹⁵⁰. Nestes lugares, não por acaso, o poeta vê no *abat-jour* a imitação da lua... e, nas mulheres, a imitação de bonecas “coração de mola”. As mulheres que descreve, tão logo tenham o peito rasgado, costuram no lugar um retalho qualquer, dispostas ao que der e vier. Se, mais cedo ou mais tarde, a “mola” perde a maleabilidade, surge, aliciada, uma boneca novinha em folha. Para o cronista, tudo parece, em alguma medida, artificial e mentiroso, volátil e excitante, mas não menos divertido e aliciante.

Nas crônicas parisienses, contudo, outro aspecto une, no mesmo balaio, os versos de “Positivismo” e um samba que, com a diferença de um mês, Orestes Barbosa lançou no ano de 1933, “No Morro de São Carlos – Destronado”. Com música de Hervê Cordovil e interpretado por Antônio Moreira da Silva, na Victor, a corte francesa cai na folia e o palácio real não passa de um casebre. A morte de Guillotin, violenta lição que recobra o sentido primeiro do amor, agora implica, diretamente, na degola do amado:

No morro de São Carlos tive um trono,
Morenas me velando o sono,
Numa Corte Imperial.
De ti, então sofri muita falseta,
E tu eras Maria Antonieta
Me traindo no local.

Um gato, uma bananeira,
Um cigarro e um violão,
Chuva cantando no zinco,
E sonhos no meu coração

Saístes para a vida, num fricote.
No meu casebre de caixote,
Nunca mais teve esplendor
E eu, o Rei Capeto, abandonado
Acabei infeliz, guilhotinado,

¹⁴⁹ BARBOSA, Orestes. Num cabaret. *O Pato Preto*: crônicas da rua, da cadeia e de Paris. Rio de Janeiro: Edição do Brasil Contemporâneo, 1927, p. 81-83.

¹⁵⁰ BARBOSA, Orestes. Num cabaret. *O Pato Preto*: crônicas da rua, da cadeia e de Paris. Rio de Janeiro: Edição do Brasil Contemporâneo, 1927, p. 39-41.

Na saudade desse amor¹⁵¹

Na letra de Orestes, o malandro veste-se de Luís XVI, a morena de rainha consorte. No morro, o malandro entra em cena, rodeado de súditas “morenas” (de outras Marias Antonietas), falando em gíria, cigarro na boca e acompanhado do violão, e canta o fim de seu reinado de amor. Do sonho à saudade, o revés amoroso se dá em pleno carnaval. Escancarada a toda corte, as “falsetas” da Maria Antonieta da vez evocam a qualidade vil de uma mulher traiçoeira e mentirosa, mas por quem se tem em conta os dias de felicidade e “esplendor”. O malandro, traído publicamente, sofre um golpe certo: “Acabei infeliz, guilhotinado”. No motivo lírico-amoroso, os últimos versos recobram a advertência de “Positivismo”: “No câmbio incerto da vida/ A libra sempre é o coração”. E, não menos, a sentença amorosa do samba “Habeas-corpus”: “Talvez o habeas-corpus da saudade/Consinta o teu regresso ao meu amor”. Do contrário, perde-se a cabeça. A saudade pode ser, a depender das circunstâncias amorosas, patíbulo e perdão.

A guilhotina, espectro da traição/mentira, persiste como alegoria. Se em “Positivismo” o poeta cita a filosofia de Augusto Comte, em “Morro de São Carlos” recolhe da história da Revolução Francesa os personagens de seus versos, recuperando as cenas que, “num relâmpago de imaginação”, já havia descrito na crônica “Na praça da Concórdia”, também constante n’*O Pato Preto*. Em 1924, diante do Obelisco de Luxor, pouco antes de jantar “nas proximidades” da Avenida Champs Élysées, o cronista “recordava, cinema na cabeça, as figuras da grande Revolução”. As imagens que saltam na crônica revelam o que, depois, apareceria em verso: “Na Praça da Concórdia rolaram muitas cabeças, no aparelho que o Dr. Guillotin inventou e que depois decepou a cabeça dele também”¹⁵². No *frame* seguinte, o cronista entrevê a figura de Maria Antonieta... No patíbulo, prostrada, a rainha objeta ao carrasco: “– Não me desmanche o cabelo”.

Em 1933, quando da gravação de “Positivismo” e “No Morro de São Carlos”, as “evocações” cinematográficas da Revolução reaparecem, com pouca diferença, nas páginas do livro *Samba*, onde sofrem a ação trituradora da cultura carioca. No livro, Orestes registra o argumento poético dos versos que Moreira da Silva gravou em disco. Em razão daquilo que ele

¹⁵¹ NO MORRO DE SÃO CARLOS - DESTRONADO [samba]. Intérprete: Moreira da Silva. Compositor: Orestes Barbosa, Hervê Cordovil. In: Victor 33711. Intérprete: Moreira da Silva. Rio de Janeiro: Victor, 1933. 78rpm, Lado A, (3:19). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/36182/no-morro-de-sao-carlos-destronado>. Acesso em: 2 out. 2023.

¹⁵² DE UM LIVRO inedito: a Magdalena – Evocações – No cabaret. *A.B.C.*, 17 jan. 1925, p. 14; BARBOSA, Orestes. Num cabaret. *O Pato Preto*: crônicas da rua, da cadeia e de Paris. Rio de Janeiro: Edição do Brasil Contemporâneo, 1927, p. 29.

“viu” na antiga Praça da Revolução, o cronista considera que, nos morros cariocas, “é possível que o malandro não saiba” dos “detalhes” da história. “Mas sabe de fato. Sabe quem foi Maria Antonieta, aquela sensual e requintada que se importava pouco com as finanças da França, país onde não teve o seu berço natal”¹⁵³. Do que consta anteriormente na crônica, sobressai, no samba, depois, a “emoção” amorosa do malandro, como anota o letrista: “Então, se a morena de S. Carlos o arrasa financeiramente, e o trai com a corte local, ele canta”. O motivo, ao fim, não foge à “definição” que sublinhou nos sambas “Se você jurar” e “Lá vem ela chorando”: mulher/dinheiro/mentira.

Na cidade do Rio de Janeiro, a força trituradora, como sugere Orestes Barbosa, é capaz de revelar em Carmen Miranda, de nacionalidade lusitana, uma estrela do samba carioca, “prodígio de adaptação” ao solo brasileiro; ou em um boxeador e comp(r)ositor como Kid Pepe, italiano com “apenas 10 anos de vida incerta no Rio”, “um sambista igual aos daqui”, de palestra agradável e “pronúncia perfeitamente carioca”. Da crônica escrita em Paris à reportagem sobre a história do samba, permanece o feitio moderno – traçado taquigráfico e flashes cinematográficos. Em *Samba*, todavia, salta a fórmula de um “temperamento” brasileiro que tem por aferente a capital política e cultural da nação. Por sua centralidade, e pela intransigente verve carioca do autor, parece haver, no Rio de Janeiro, uma imposição nativista sobre as influências do mundo e, até, regionais. A cultura que vem de fora, aqui moída, pulverizada, ganha forma e tempero locais. No samba, por exemplo, o malandro do São Carlos canta aquilo que conhece: a morena que o traiu e desperdiçou seu dinheiro. O compositor, assim, “tritura” a crônica da Revolução Francesa e a encerra sob “feição própria”, carioca. Tudo se dá em pleno carnaval carioca, festa que assumia – “sempre para melhor”, afirma – um caráter nacional e republicano.

Ao cantar o amor no morro, sambas como “Não tem tradução”, de Noel Rosa, que Orestes Barbosa julga “uma maravilha de talento e de nacionalismo”¹⁵⁴, somente poderiam falar em “amor pra chuchu”. Central na definição do samba carioca, o argumento quanto à formação do “temperamento” local repete-se nos diversos âmbitos da cultura. A dança, “intercâmbio amoroso de todas as eras”, sofre, em terra carioca, igual adaptação. Para tanto, dos poetas

¹⁵³ Esta asserção, pontuada em *Samba*, recupera partes da crônica “Na Praça da Concordeia”, quando da passagem de Orestes Barbosa por Paris, reunida, também, no volume *O Pato Preto*; BARBOSA, Orestes. *Samba*: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 106.

¹⁵⁴ NÃO TEM TRADUÇÃO [samba]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Francisco Alves, Ismael Silva, Noel Rosa. In: ODEON 11057. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. 78rpm, Lado B, (2:49). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/28908/nao-tem-traducao>. Acesso em: 2 out. 2023; BARBOSA, Orestes. *Samba*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 89-90.

decadentistas, o cronista elenca, na dianteira, a figura de Salomé, mas não a coadjuvante dançarina do texto bíblico:

Salomé
Os sete véus.
Herodes.
A cabeça de Iokannan.

Em síntese taquigráfica, a imagem do festim de Herodes revela, na verdade, personagens como Nair, Jandira e outras “mariposas” da noite carioca: “e exalam todas um cheiro de fazenda nova, na dolência do samba que é uma liturgia na surdina dos pistões”. Em lugar do estranho (e mofado) véu, um tecido novo e não menos sedoso, outra dança. Nos iluminados *dancings* da cidade, essas “ninfas” encarnam, no baile moderno, a síntese de um tipo nacional, “iguais, na emoção, às morenas do morro, que sambam sorrindo, amando e cantando, perfeitas no ritmo da música genuína da cidade *leader* da América do Sul”. Com a mesma veia nacionalista, em crônica publicada em 1936, Orestes designava Eros Volúcia como “Salomé carioca”. Bailarina entre as bailarinas, de “talento” próprio, a filha de Gilka Machado “não precisa de sete véus, nem sequer a cabeça de nenhum Baptista”¹⁵⁵.

Como registra Medeiros e Albuquerque, para quem Orestes trabalhou no jornal *A Folha*, é certo que Salomé passou a ser um assunto frequente na poesia moderna. A degolação de João Batista, por exemplo, está presente em trecho de *Anchieta ou o Evangelho nas Selvas*, de Fagundes Varela, e no poema “Salomé”, do português Eugénio de Castro, aqui bastante difundido. No começo dos anos de 1940, no suplemento literário do jornal *A Manhã*, a presença de Salomé na literatura ocidental (tema da conferência de Medeiros e Albuquerque publicada no volume *Umbigo de Adão* em 1932, um ano antes da gravação do samba de “Positivismo”), seria revisitada pelo poeta Onestaldo Pennafort. Sobre a transfiguração literária do “decantado episódio bíblico”, em sintonia com Orestes Barbosa, confessa o autor de *O festim, a dança e a degolação*: “como os da nossa geração e alguns da anterior, fomos um perpetrador de *salomés*, depois da leitura de Eugénio de Castro, de Wilde (primeiro na tradução muito cotada de João do Rio), de Flaubert”¹⁵⁶. A lista de escritores se estende, passando por nomes como Mário Pederneiras, Martins Fontes, Olavo Bilac, Hermes Fontes, Gilka Machado e Menotti Del

¹⁵⁵ BARBOSA, Orestes. Eros Volusia. *O Radical*, 26 out. 1936, p. 3.

¹⁵⁶ PENNAFORT, Onestaldo de. *O festim, a dança, a degolação*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960, p. 9; Affonso Romano de Sant’Anna, no livro *O Canibalismo Amoroso*, corrobora as assertivas aqui destacadas sobre a presença de Salomé e Herodias (ou Herodiade), sua mãe, na literatura: “Todas as duas figuras, a mãe e a filha, foram aproveitadas pela literatura ocidental de maneira repetitiva e doentia no final do século, sobretudo no espaço da expressão estética realista, parnasiana e simbolista”. SANT’ANA, Affonso Romano de. *O Canibalismo Amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984, p. 102.

Picchia; sem falar naqueles que transpuseram nas suas personagens, em prosa ou verso, a volúpia da dançarina wildeana, a exemplo de Gonzaga Duque, Afrânio Peixoto, Guilherme de Almeida e do próprio Onestaldo Pennafort, referidos no minucioso livro *A presença de Oscar Wilde na Belle époque literária brasileira*, de Gentil de Faria. Em estudo sobre o mesmo período, destacam-se, também, as representações iconográficas reproduzidas em revistas como *Fon-Fon!* e *Paratodos* analisadas pela historiadora Claudia de Oliveira no ensaio *As pérfidas Salomé*s.

A todo momento, Orestes Barbosa revolve a matéria de suas crônicas ou, ao menos, lá pode encontrar o motivo poético de seus sambas. Quando de sua passagem pelo Père Lachaise, como anotado em *O Pato Preto*, Orestes Barbosa caminhou por entre “o célebre monumento de Abelardo e Heloísa” e pelos túmulos de Augusto Comte e Oscar Wilde, “o maior artista que o mundo já produziu”. Da visita aos mausoléus do “falado cemitério”, descrita originalmente nas páginas do jornal *A.B.C.*, no ano de 1925, Orestes assenta, em passagem suprimida no livro, a influência do esteta inglês: “Pensei em Onestaldo Pennafort – o poeta do *Perfume*, que alugou casa, como eu, na alma desse inglês. Que inglês perigoso... Escreveu e fez ponto final no talento do mundo”¹⁵⁷. Do autor de *De Profundis*, destacado desde a epígrafe que encima o volume de suas crônicas (ladeada por um excerto de *Os criminosos na arte e na literatura*, do criminalista italiano Enrico Ferri), o cronista confessa, ainda, a emoção de ter visitado, em Paris, “o hotel em cujo quarto ele morreu”¹⁵⁸.

Salomé entra em cena. No rádio toca “Positivismo”. Parece mais clara, neste ponto, a conexão entre a letra do samba e os textos que Orestes Barbosa escreve de e sobre Paris, sobretudo naqueles que, em 1933, recupera na sua história do samba. Na obra de Orestes, a presença de Oscar Wilde, se pode primeiro ser entendida nas crônicas sobre o cárcere, também persiste, por exemplo, na leitura carioca que Orestes faz da peça *Salomé*. Na peça decadentista, traduzida por João do Rio, diga-se, o poço – morada da verdade – figura como a “velha cisterna de bronze verde”, ao fundo do terraço de Herodes, “estranha prisão” onde o rei mantém preso o Profeta Iokanaan. A primeira cena revela, antes, o destino do irmão mais velho de Herodes, “o primeiro marido da rainha Herodias”, encarcerado por doze anos nesse “empestado lugar”¹⁵⁹. Do irmão, Herodes usurpou o trono e a mulher. Em um dos diálogos, conta um

¹⁵⁷ DE PARIS: Viajar – No Père Lachaise. *A.B.C.*, 14 mar. 1925, p. 13-4.

¹⁵⁸ Enrico Ferri esteve no Brasil, no começo dos anos de 1910, e proferiu uma conferência no Theatro Municipal. DE PARIS: Viajar – No Père Lachaise. *A.B.C.*, 14 mar. 1925, p. 13-4; BARBOSA, Orestes. *O Père Lachaise. O Pato Preto: crônicas da rua, da cadeia e de Paris*. Rio de Janeiro: Edição do Brasil Contemporâneo, 1927, p. 72-76.

¹⁵⁹ WILDE, Oscar. *Salomé*. Trad. De João do Rio. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1920, p. 24.

soldado que, depois de anos encarcerado, o antigo rei acabou estrangulado por Naaman, a quem o Tetrarca entregou, para cumprir sua ordem, o “anel da morte”. Sobre o episódio, conversam capadócio e soldado:

O CAPADÓCIO

Entretanto, não deixa de ser terrível estrangular um rei.

SEGUNDO SOLDADO

Porque? Os reis tem pescoço como qualquer de nós

O CAPADÓCIO

Mas deve ser horrível.

“Que também faleceu por ter pescoço”, diz o samba. Em momentos distintos, ao compor “Positivismo”, Orestes encontra o tema de suas crônicas e revolve as páginas de Oscar Wilde e João do Rio. Sob a batuta de Pixinguinha, a dança de Salomé, com o movimento nervoso e ondulante de uma “fazenda nova”, segue, num sobe e desce, o ritmo flutuante e acidentado da cotação da libra. A queda da bolsa de valores, a falência, a desgraça financeira, neste (com)passo, não interrompe a dança, mas afigura-se como epílogo, espécie de ultimato do poeta, entre a lição de Comte e a degola. Se a vida é feita de altos e baixos, de que vale viver sem amor? Ao encenar, como exemplo, aquele que diz ser o trágico destino de Guillotin, vítima de sua própria invenção, Orestes une o espectro da guilhotina à degolação de Iokanaan. A guilhotina e a bandeja de prata representam, viciadas e fatais, uma só efigie. Salomé/bandeja de prata. Maria Antonieta/guilhotina. Cara e coroa. Vítimas do dinheiro pelo dinheiro, da ambição desmedida: “Capital vem de *Caput*. Cabeça”¹⁶⁰.

Na peça de Oscar Wilde, o poço esconde a “horrível” verdade sobre Herodes, repercutida na voz do profeta: o pecado de ter tomado por esposa a mulher de seu irmão. Verdade esta que chegou “aos ouvidos de Deus” – diz Iokanaan – razão direta da infertilidade de Herodias. Angustiado, o Tetrarca busca a “felicidade” do vinho e, no bailado de Salomé, o “recreio”. Embora Iokanaan despreze Herodias e Salomé – “pela mulher veio o mal do mundo” –, contra Herodes, assim este acredita, o profeta guarda apenas a reprovação quanto ao casamento, por considerá-lo espúrio. O rei, então, revela a Herodias: “O profeta sabe que é incestuoso e trará males... Temo que esteja com a razão, porque no íntimo concordo com ele”¹⁶¹.

Somente com a peça de Oscar Wilde, a bailarina bíblica “passa a ter vontade própria, passa ao plano de figura quase central do drama bíblico”, destaca Onestaldo Pennafort, fato que contribuiu decisivamente para sua “difamação”, subvertendo a “verdade” do episódio bíblico,

¹⁶⁰ BARBOSA, Orestes. *Samba*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 158.

¹⁶¹ WILDE, Oscar. *Salomé*. Trad. De João do Rio. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1920, p. 65.

como defende Medeiros e Albuquerque. No clímax da peça de Wilde, a vontade da bailarina se impõe drasticamente à repulsa de Iokanaan. E à recusa de Herodes, vacilante quanto cumprir a promessa que fizera: “Se dançares pode pedir o que quiseres. Dou-te tudo. Dança, Salomé e depois pede, que eu te darei até a metade do meu reino”¹⁶². Diferente do texto bíblico, em que Herodias pede à filha, como prêmio, a cabeça de Iokanaan, a Salomé de Wilde fala e dança por si, não a desejo da mãe. Na peça, ao contrário, Herodias insiste à filha que não dance; mas, em vista da promessa de Herodes, Salomé, contrariando-a, encontra na dança sua moeda de troca. Com a cabeça de Iokanaan depositada numa bandeja de prata, Salomé declara cumprida a sua vingança, beijando a boca defunta que antes a desprezara. A morbidez de Salomé infringe “medo” a Herodes. Este, ao encarar a face “monstruosa” da princesa, vê a si próprio: o “grande crime” de Salomé contra Deus, revela, na verdade, o seu próprio pecado, quando submetera o irmão, casando-se com Herodias. No fim, porém, é dele a última palavra, não de Salomé: “Matem aquela mulher”, ordena Herodes aos soldados.

Em vista das filiações literárias de Orestes Barbosa, a personagem de “Positivismo” repercute a pena de João do Rio, por quem o autor guarda admiração e em quem, de certo modo, projeta sua figura enquanto cronista da cidade. Em “As opiniões de Salomé”, nas *Chronicas e frases de Godofredo de Alencar*, diz João do Rio: “Salomé está em todas as mulheres e todas as mulheres estão em Salomé”¹⁶³. No mesmo volume, vale dizer, a crônica “Poncio Pilato” reverbera a pergunta de Pilatos a Jesus. No samba, o espectro de Guillotin e a lição de Comte não alcançam, como exemplo e filosofia, o fim desejado. Se Guillotin enfrentou o próprio invento e teve a cabeça decepada, a Salomé de Orestes Barbosa permanece incólume. De mãos lavadas, o poeta, sabedor das flutuações da vida, joga os dados e aposta no coração. A despeito daquele que anuncia a verdade, a bailarina escolhe a libra. A Salomé de Orestes é uma mariposa do luxo. Prevalecendo a libra, nada a fazer se não, como no samba de Paulo Vanzolini, curvar-se ante a força dos fatos?¹⁶⁴

¹⁶² WILDE, Oscar. *Salomé*. Trad. De João do Rio. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1920, p. 66.

¹⁶³ RIO, João. As opiniões de Salomé. *Chronicas e frases de Godofredo de Alencar*. Rio de Janeiro: Editores Villas-Boas & C., 1916, p. 132.

¹⁶⁴ SAMBA ERUDITO. Intérprete: Chico Buarque Hollanda. Compositor: Paulo Vanzolini. In: CHICO BUARQUE de Hollanda. Intérprete: Chico Buarque Hollanda. Brasil: RGE, 1968. Compacto simples, Lado A, (2:18).

Em 1933, quando Noel Rosa e Pixinguinha e Sua Orquestra gravaram, na Columbia, o samba “Positivismo”, Orestes Barbosa publicou o livro *O Phantasma Dourado*, editado por Calvino Filho. Neste livro, uma crônica biográfica sobre o “generalíssimo Manuel Deodoro da Fonseca”, Orestes apresentava “a reportagem mais sugestiva daquele período até aqui nebuloso na vida nacional”, avalia Ruben Gill em *O Radical*¹⁶⁵. A despeito do entusiasmo do crítico, saltam, entre o samba e o livro-crônica, algumas questões até aqui desprezadas.

O amor vem por princípio
 A ordem por base
 O progresso é que deve vir por fim
 Desprezaste esta lei de Augusto Comte
 E foste ser feliz longe de mim

Considerando a “lição de Augusto Comte”, o descompasso amoroso entre o sujeito lírico e a mulher-câmbio parece indicar o desalinho entre a pátria, baseada na família, e o amor à pátria, prolongamento do amor materno. Esta asserção, considerando os motivos líricos, torna-se mais evidente com a leitura da biografia. Em *O Phantasma Dourado*, no capítulo “A Loba”, dedicado a Rosa Paulina da Fonseca, o escritor dá início à “crônica histórica” sobre Deodoro. Quer dizer, vai na origem, busca a razão de tudo na progenitora do pequeno Deodoro, uma vez que, explica Orestes Barbosa, “seria forçoso evocar a mulher que lhe deu o ser e lhe pôs na alma o entusiasmo religioso pelo Brasil”. No peito de Rosa “pulsava um coração unguido de patriotismo”, muito diferente daquele desabonado órgão que, a despeito de apelos e chantagens, permanecia inerte à lei de Comte: “Vai, coração que não vibra”. Ao atirar os filhos “para a guerra com o Paraguai”, Rosa “não queria um filho vivo desde que essa felicidade fosse a troca da derrota do Brasil”¹⁶⁶. Como na doutrina do filósofo francês, a tísica Rosa espelhava o verdadeiro espírito do amor. O ventre sagrado da Loba e seu empenho em antepor aos filhos “o alfabeto, em lugar de pão”, dá a tônica das “notas históricas” de Orestes sobre Deodoro, “vulto singular do militarismo pátrio”.

No lar e “mantida pelo homem”, que tem por missão o “trabalho industrial”, compete à mulher “comprimir o egoísmo e desenvolver o altruísmo dos homens que estão sob seus cuidados”. A orgulhosa e interesseira personagem de “Positivismo”, ao contrário de Rosa da Fonseca, prefere o ondulante movimento da libra a seguir sua “missão moral” de, solícita e amável, “ser a principal educadora de seus filhos”. Na tarefa de “formar os homens”, como divulgado por R. Teixeira Mendes em brochura da Igreja e Apostolado Positivista do Brasil, “a

¹⁶⁵ GILL, Ruben. Orestes Barbosa. *O Radical*, 9 ago. 1933, p. 2.

¹⁶⁶ BARBOSA, Orestes. *O Phantasma Dourado*. Calvino Filho, Rio, 1933.

moeda não prejudica esse alvo; ao contrário, o facilita”, uma vez que “a moeda é a fórmula que a Humanidade instituiu para facilitar a dádiva”. Ao privilegiar a educação dos filhos, o esforço de Rosa desenvolveria, no seio de sua família, um “sentimento altruísta”, contribuindo assim, como célula social em que se estabelece “a divisão do trabalho e a convergência dos esforços” para a organização da sociedade¹⁶⁷.

Na crônica biográfica que Orestes Barbosa escreve sobre Deodoro da Fonseca, Rosa, ciosa de seus filhos, sacrificados em favor da glória nacional, encarna a religião do amor. O progresso, porém, dá-se somente no início do século vindouro, com a modernização da Capital Federal, então sob o governo civil de Rodrigues Alves, momento em que a Primeira República, “preocupada com as teorias de Augusto Comte”, ocupa-se da “nossa evolução material”. O catecismo de Comte, contudo – reflete Orestes sobre a figura de Benjamim Constant –, parece ter encontrado aqui apenas uma “leitura sôfrega”, não indo “além da agitação teórica”¹⁶⁸. Diferente de Rosa da Fonseca, uma “velha mirrada, teimosa e valente”, a mulher moderna, sedutora e dissimulada, nada diz, em princípio, do *ethos* familiar, refletindo, muitas vezes, apenas o progresso material, a silhueta dos manequins e as poses e beijos cinematográficos. O abnegado amor pátrio de Rosa parece não encontrar lugar na época do automóvel e do bangalô. Se “o amor no Rio evoluiu com a viação urbana”, como observa João do Rio pouco depois que as demolições de Pereira Passos abriram espaço para a construção da Avenida Central¹⁶⁹, “a mãe do Proclamador”, vulto do Rio Antigo, sobrevive apenas como “busto” e “retrato” a ser civicamente ostentado “na boca e no coração”, entre “os nomes dos grandes brasileiros”¹⁷⁰, como postula Orestes Barbosa.

Como descrito em crônica publicada em 1936, vencida a “rotina colonial”, o amor teria de acompanhar a evolução da cidade, a exemplo de “novidades” como a telefonia e a iluminação elétrica, que então chegavam “aos pontos mais longínquos dos bairros e subúrbios”. Com o “progresso atual”, desenvolvido por empresas como a Light, de capital estrangeiro, Orestes reivindicava, como ensaiado antes nas páginas de *Samba*, a definição do aspecto nativo: “Carioca pra mim é o cidadão que assimilou a nossa educação e os nossos sentimentos”¹⁷¹. Na cidade que se apressava em apresentar uma “beleza nova”, moderna, de pretenso caráter

¹⁶⁷ MENDES, R. Teixeira. *A Mulher (Sua preeminência social e moral, segundo os ensinamentos da verdadeira ciência positivista)*. 4ª edição, Rio de Janeiro: Igreja e Apostolado Positivista do Brasil, 1958, p. 90-101.

¹⁶⁸ BARBOSA, Orestes. O telephone e a música popular. *Light*, maio de 1936, p. 12-3.

¹⁶⁹ RIO, João. *Variações sobre o “flirt”*. Rio de Janeiro: Livraria Luso-Brasileira M. Piedade & C. Editores, 1907, p. 34.

¹⁷⁰ BARBOSA, Orestes. O telephone e a música popular. *Light*, maio de 1936, p. 12-3.

¹⁷¹ BARBOSA, Orestes. O telephone e a música popular. *Light*, maio de 1936, p. 12-3.

cosmopolita, o amor (sentimento de inspiração materna/nacional) deveria absorver a cultura estrangeira e plasmar um temperamento carioca – quer dizer, brasileiro – posto que “o Rio é o coração do Brasil”.

No Rio de Janeiro, uma “força trituradora”, livre do servilismo estrangeiro, transformaria “as influências do mundo” em algo de feitiço nacional, moldando a “nossa personalidade”. Com este processo cultural, sem maior elaboração, Orestes Barbosa dá o cerne de seu “nacionalismo intransigente”. Com a Light, a quem a “cidade deve [os] singulares aspectos do seu progresso atual”, não se deu diferente. Orestes confessa, neste ponto, a influência da empresa (e da publicidade desta) em sua produção musical, momento em que o fogão a gás, os reclames, o telefone e o bonde elétrico “invadiram a musa das ruas”. A música popular, assim, ao absorver os artefatos técnicos sob a “emoção” carioca, “igualava os habitantes dessa terra nos mesmos anseios de progresso e de realizações materiais”¹⁷². Em crônica publicada em 1931, no jornal *O Globo*, escreve Orestes Barbosa: “como os aspectos materiais sofreram as influências do solo e das várias raças que formam o brasileiro, também a vida moral evoluiu”. Apesar de “seres recuados no tempo”, mesmo o tipo físico de homens e mulheres mudou, e estas, em vez de “pernas torneadas”, como no passado, possuíam, no “momento”, membros de “ave-pernalta”, ou melhor, possuíam o perfil “capa de revista”: “uma boina, dois riscos de lápis alongando os olhos, uma garatuja de cabelo em cada orelha, um ‘confetti’ vermelho na boca e pronto”. Se o aspecto moral mudou, “permitindo certas concessões”¹⁷³ às mulheres, como expresso na “evolução” para um perfil moderno, Orestes conclui que a elas não poderia faltar, no entanto, a “idolatria” que uma coruja devota aos seus filhotes: “Louva-se esse sentimento. A mulher deve amar intensamente os seus filhos. Criá-los. Educá-los Elogiá-los. Vê-los enfim homens eficientes”¹⁷⁴.

No samba “Positivismo”, o amante busca seguir e pautar o caminho de uma relação que, de início, exige amor e verdade, cobrando à amada o sentido proposto desde a citação da doutrina positivista e do texto bíblico. Capturada pelo progresso, e desprezando a “lei” do amor, a mulher daqueles versos parece viver à mercê das relações monetárias. A personagem flerta com o dinheiro, ou com aqueles que o acumulam em demasia. O sujeito lírico, por outro lado, amarga a angústia do abandono, assim reclama o *eu* da canção: “E foste ser feliz longe de mim”.

¹⁷² BARBOSA, Orestes. O telephone e a música popular. *Light*, maio de 1936, p. 12-3.

¹⁷³ No romance *O homem de cimento armado*, Celestino Silveira refere-se a “moralzinha burguesa” que permitiu à personagem Ruth, telefonista da empresa Brazilite, chegar a juntar cinco ou dez admiradores “simultaneamente”. SILVEIRA, Celestino. *O homem de cimento armado*. Rio de Janeiro: Renascença Editora, 1933, p. 16.

¹⁷⁴ BARBOSA, Orestes. “A evolução da cidade e a coruja”. In: *O Globo*, 02-09-1931, p. 2.

A lição doutrinária que serve de aviso à personagem, diferente do dístico da Bandeira Nacional, que menoscaba o amor, estampa a sequência dos estágios da vida social que o poeta busca em Augusto Comte. Desprezada a doutrina, resta à mulher a atropelada, imprevisível e fria felicidade do metal, a vida profana. O amor, se não carece de ganância, e necessita do metal, não despreza o progresso. Falta à mulher moderna, porém, em face da emergência do progresso, a verve “religiosa” e “missionária” de uma Rosa da Fonseca, dedicada ao filho e, por conseguinte, à pátria. Talvez, somente assim, é que se pudesse viver um romance de arranha-céu sem futilidades e pequenos dramas, uma vez que já não haveria descompasso entre o sentimento e o progresso técnico, entre o amor e o dinheiro. Do contrário, “no câmbio incerto da vida”, como toda moeda (o orçamento doméstico e a economia nacional), a felicidade acabaria sujeita a “juro exorbitante” e “dívidas flutuantes”. Por parte do *eu* da canção, na vã tentativa de expor a “verdade”, não se chega a cogitar a opção de negociar na mesma moeda, porque esta já é seu trunfo, o papel de provedor. Como diz o poeta, de que vale pagar um preço tão alto por alguém que só pensa em luxo e riqueza? Mas não se compra o verdadeiro amor. Na união entre o sagrado e o profano, a nota, o dinheiro, para o sujeito da canção, para o cronista-compositor, nada vale sem o amor religioso ditado pela verdade positiva.

7. O OUVIDO DA CIDADE

Tinha eu quatorze anos de idade
Quando meu pai me chamou
Perguntou se eu não queria
Estudar Filosofia
Medicina ou Engenharia
Tinha eu que ser doutor

Mas a minha aspiração
Era ter um violão
Para me tornar sambista
Ele então me aconselhou
Sambista não tem valor
Nesta terra de doutor¹

Quatorze anos
Paulinho da Viola

Sou doutor em samba
quero ter o meu anel
Tenho todo o direito
como qualquer bacharel²

Doutor em samba
Custódio Mesquita

7.1 Bacharéis do samba

“O carnaval de 1932, esse, então, foi uma loucura”, recorda Vinicius de Moraes³. Os diários cariocas contam um pouco desse desvario: “o Rio acorda, agora, com a toada do samba nos ouvidos, e levanta com a toada do samba nos ouvidos”. Em casa, nas ruas e bares, “a toda hora, por toda parte”, ouve-se, pelas ondas de rádio, nas vitrolas, a “toada do samba”. Nos últimos meses do ano, “como cigarras anunciando o verão”, os compositores tentam emplacar suas canções, anunciando o carnaval. “É que antigamente, por esta época, quando vinha próximo o Carnaval, a toada do samba só descia dos morros e dos subúrbios à noite, quando se ensaiava nos ranchos e nos blocos”, concluiu o articulista do jornal *A Noite*⁴. A respeito do

¹ QUATORZE ANOS. Intérprete: Paulinho da Viola. Compositor: Paulinho da Viola. In: *Samba Na Madrugada*. Intérprete: Paulinho da Viola, Elton Medeiros. Rio de Janeiro: RGE, 1966. LP, Lado A, (2:33). <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/samba-na-madrugada>. Acesso em: 2 out. 2023.

² DOUTOR EM SAMBA. Intérprete: Mário Reis. Compositor: Custódio Mesquita. In: Victor 33728. Intérprete: Mário Reis. Rio de Janeiro: Victor, 1933. 78rpm, Lado B, (2:26). <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/39070/doutor-em-samba>. Acesso em: 2 out. 2023.

³ MORAES, Vinicius de. *Samba Falado*: crônicas musicais. Organização Jost Miguel, Sérgio Cohn, Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 19

⁴ O OUVIDO da cidade. *A Noite*, 20 jan. 1933, p. 7.

prelúdio do carnaval, no romance de Celestino Silveira, *O homem de cimento armado*, a divisa estabelecida pelo narrador é categórica: “Os cariocas primitivos, consideravam-no, ao sábado gordo, o início do reinado de Momo; os modernos passaram a ver, nesse dia, o princípio do fim, porque desde trinta e um de dezembro se entregam, de alma aberta, à sua ‘festa máxima’”⁵.

Vai, pela cidade maravilhosa, de extremo a extremo, uma delirante rajada de alegria, de expectativa por qualquer ansiosamente desejada, contaminando toda a população. A fisionomia da metrópole altera-se, é muito outra, e o *touriste* que desceu no Cais Mauá, persuade-se da inexistência, por estes lados, de qualquer problema de ordem política, pública ou particular. Se não fossem os jornais, persistindo em encher páginas de comentários arrazoados sobre a constituição, as eleições e os ‘casos’ que se renovam, cada dia, para defender ou prejudicar interesses de terceiros, era de crer, com muito fundamento, que o espírito de quase dois e meio milhões de almas cariocas, favorecido pelos bons deuses, se purificara e filtrava, exclusivamente, a preocupação dominante do carnaval. Depressão econômica? Onde se terá escondido! Governo Constitucional? Tanto faz... Gente que não encontra trabalho? Sempre houve... Enfermidades? Devem ter sido sanadas, porque desapareceram. O sábado de carnaval tudo faz esquecer, põe um ponto e vírgula nas cogitações de toda a espécie e abre um parágrafo para a cogitação imperiosa, dominadora e ditatorial – como está em moda dizer – de bem passar as quatro noites e os três dias da loucura generalizada⁶.

Em 23 de janeiro de 1932, na edição de divulgação do “programa oficial dos festejos carnavalescos”, uma matéria da *Revista da Semana* distinguia o carnaval próximo das festas passadas. Acontece que, naquele ano, “com tão festiva antecedência”, “os batuques, os maxixes, os sambas e as canções carnavalescas” logo se espalharam “pelos quatro cantos” da cidade, num barulho ensurdecedor”. Aspecto este que revelava, argumenta o articulista, uma “reação paradoxal” à crise desta “tradição” popular. Na verdade, se havia aumentado o “entusiasmo pelo carnaval”, garantia ele que “muito contribuiu, evidentemente, a notícia da sua oficialização, tendo-se, nesse sentido, esmerado em felizes iniciativas do Touring Club do Brasil”⁷.

Passado o carnaval de 1932, no segundo semestre, quando os compositores, ranchos e sociedades carnavalescas já voltavam os olhos e ouvidos para o fevereiro próximo, Orestes Barbosa anunciava a publicação de seu novo livro: *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantores*. Na apreciação do cronista, o samba, como o “carnaval carioca”, possuiria “uma feição diferente”, particular, e merecia a publicação de uma “obra definitiva”, a

⁵ SILVEIRA, Celestino. *O homem de cimento armado*. Rio de Janeiro: Renascença Editora, 1933, p. 81.

⁶ SILVEIRA, Celestino. *O homem de cimento armado*. Rio de Janeiro: Renascença Editora, 1933, p. 60.

⁷ O OUVIDO da cidade. *A Noite*, 20 jan. 1933, p. 7; O PRELÚDIO festivo do carnaval. *Revista da Semana*, 23 jan. 1932, p. 27.

dele⁸. Em crise, ou mais festivo que nunca, o carnaval estava em disputa, e com ele o samba. Orestes estava no jogo – ao ataque! Anunciado na imprensa pelo menos desde outubro de 1932, a publicação de sua história do samba prometia um “ruidoso sucesso”⁹, tão logo, no início de novembro, o livro chegasse às livrarias. Nos preparativos para o carnaval, não se falaria em outra coisa, pois Orestes, anunciando sua história do samba – e o samba “surge característico no carnaval” –, prometia “mostrar” o gênero “em sua plena definição”.

Ao anunciar a publicação do livro *Samba*, o cronista apostava, assim parece, numa estratégia editorial que considerava a recente institucionalização do carnaval. A obra, contudo, não chegou ao público no tempo prometido. Nem, tampouco, nos dias que envolviam o carnaval, quando quase ninguém lhe daria importância. Somente em 1933, no começo do segundo semestre, que a publicação veio a lume. A distância de quase um ano entre a publicidade da obra e a data de sua publicação sugere que o livro sequer havia entrado na oficina tipográfica, ou, mais provável, que existisse apenas nos anúncios veiculados na imprensa, como um projeto do autor, marcando ali a originalidade do tema e do projeto, posto que não havia, ainda, dedicado ao samba, título semelhante. No meio editorial, bastante comum à época, o próprio Orestes incorreu nesta prática algumas vezes, anunciando na imprensa ou em seus livros, títulos que jamais chegou a publicar¹⁰.

A publicidade antecipada de *Samba* especulava a presença de seu autor. À época, Orestes Barbosa assinava a coluna “Rádio” no jornal *A Hora*, passando também pelas páginas do *Avante!* e da folha *Syntonía*. Com o anúncio do livro, o cronista buscava manter, na imprensa, a dianteira no assunto, e alguma expectativa por parte de seus leitores, simpáticos ou não. Esta hipótese parece evidente quando, duas semanas depois do anúncio de *Samba*, em novembro de 1932, um anúncio do livro *Na roda do samba*, do “antigo repórter” Francisco Guimarães, o Vagalume, aparecia nas páginas do jornal *A Noite* prevendo uma “grande aceitação”¹¹. Em poucos dias, garantia o anúncio, o livro chegaria para saciar a “curiosidade pública”. A promessa também não foi cumprida. O livro de Vagalume chegaria às livrarias somente no

⁸ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 32.

⁹ LETRAS e Artes. *Diário Carioca*, 12 out. 1932, p. 2; LETRAS e Artes. *Diário Carioca*, 19 out. 1932, p. 2.

¹⁰ No jornal *O Globo* (seção “O Globo nos livros”), em outubro de 1928, um articulista anunciava que Orestes Barbosa havia concluído três livros, dois de crônicas, *Casa de Brinquedos* e *Eu era assim...*, e um romance de 460 páginas intitulado *Os Apóstolos*, sobre os seus “15 anos de vida de imprensa”. A estes dois últimos livros, somam-se, no inventário de Carlos Didier, o registro de catorze outros títulos anunciados e não publicados. O GLOBO nos livros. *O Globo*, 15 out. 1928, p. 7; DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir: 2005, p. 637-8.

¹¹ NA RODA de samba. O novo livro de Francisco Guimarães (Vagalume). *A Noite*, 03 dez. 1932, p. 5.

meado de 1933, antes mesmo do livro de Orestes¹². Afora qualquer suposição que considere a corrida pela publicação, ou por isso mesmo, o cerne das obras está, em vista da recente oficialização do carnaval e da progressiva afirmação do meio radiofônico, na distinta interpretação que os autores apresentam sobre a história do samba. A despeito do atraso nas publicações, que pode ter se dado por uma infinidade de fatores, tipográficos, de revisão, estratégicos ou não, o certo, porém, é que o propalado sucesso dos livros colava-se à chegada da folia carnavalesca, impelindo uma discussão em torno do samba e de suas origens, com interpretações distintas e por vezes antagônicas¹³.

Em meio a um candente debate em torno do samba e do carnaval, a publicação dos livros de Orestes Barbosa e Vagalume marcava a singularidade de um tema que ultrapassa, naquele momento, os limites das etéreas folhas diárias. Em *Samba*, a escrita de Orestes Barbosa enlaça “reminiscência” (testemunha ocular) e “investigação” (crônica histórica), ou, como pontua o autor, “reportagem” e “reivindicação”, uma vez que ele contava uma história colhida “no meio dos sambistas da terra em que nasci”. O “mérito” de *Samba* devia-se, então, à “autoridade” do autor. Jornalista, compositor, notívago, *dono das calçadas*, escritor e personagem daquela história, Orestes não era um observador alheio. “Eu sou da rua. E esta autoridade ninguém me negará”. Arrogava-se alguém com lugar na “arquivancada” e entrada no “picadeiro”¹⁴.

¹² No dia 31 de maio de 1933, duas colunas do jornal *A Noite* anunciavam que o livro de Vagalume sairia “por estes dias”. Em agosto, a seção “Livros Novos” do jornal *A Batalha* anunciava que Vagalume “vem de publicar” o livro *Na roda do samba*, já mencionando o título do capítulo inicial – “A origem do samba” – e nome do desenhista da capa – Cortes. No caso de Orestes Barbosa, mais precisamente, uma edição do *Jornal do Brasil*, datada de 29 de agosto, anunciava que a Livraria Educadora “pôs à venda o *Samba* – novo livro de Orestes Barbosa”. Conferir: LIVROS NOVOS. *A Batalha*, 3 ago. 1933, p. 2; PELOS CLUBS/NA RODA do samba. *A Noite*, 31 mai. 1933, p. 7; SAMBA – Livraria Educadora. *Jornal do Brasil*, 29 ago. 1933, p. 7.

¹³ Os livros de Orestes Barbosa e Vagalume, aqui confrontados, já foram largamente discutidos por pesquisadores e entusiastas da música popular. Segundo o historiador José Geraldo Vince de Moraes, alguns pesquisadores e estudiosos como Ary Vasconcelos, sobretudo a partir do final dos anos de 1970, com a criação da Fundação Nacional de Artes – FUNARTE e, no seio desta, sob a coordenação de Hermínio Bello de Carvalho, convergiram esforços para a elaboração de uma política editorial (Coleção MPB Reedições) que foi responsável, nestes anos, pela publicação e “revalorização” de títulos há muito esgotados e desaparecidos de bibliotecas e livrarias. Na ocasião, reeditaram livros como a biografia *Chiquinha Gonzaga* (1938), de Mariza Lira, *O Choro: reminiscências do chorões antigos* (1936), de Alexandre Pinto, o *Animal*, e as citadas histórias do samba escritas por Orestes Barbosa e Vagalume, livros que voltaram a circular quarenta anos depois das publicações originais. Este “conjunto pioneiro de obras”, diz o historiador, “impulsionou os estudos em torno da música popular urbana”, marcando a memória da música brasileira e a formação de uma historiografia preocupada com o estudo do samba. Ver: MORAES, José Geraldo Vinci de. *Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular do Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2019.

¹⁴ BARBOSA, Roberto. *Passeio Público: o chão de estrelas de Orestes Barbosa*. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1994, p. 187.



Figura 13: Capa de Antônio Nássara para o livro *Samba* (1933), de Orestes Barbosa.
 Fonte: Volume pertencente à biblioteca pessoal de Mário de Andrade (IEB-USP).

Pelas ruas da cidade, no Buraco Quente, na Praça Onze, ou sentado à mesa no Café Nice, Orestes anota o “registro imprevisto das emoções”. No livro, ao desfilas suas impressões, o cronista, em sobressaltos, como característico no seu estilo taquigráfico, convida o leitor a “passear” com ele “nos morros, nos subúrbios, nos arrabaldes, nas rampas marítimas – em todas as claridades e em todos os desvãos soturnos onde vive a alma do povo singular da cidade mais linda que o mundo tem”¹⁵. Em lampejos, Orestes traça um painel do carnaval no Brasil, registra o acontecimento do “primeiro préstito”, ainda no século XVIII, fala das Grandes Sociedades carnavalescas à época da monarquia, e, finalmente, da festa na República, regime político que, para ele, combateu a “mentalidade colonial”, sobretudo as “brutalidades lisboetas” que identifica no “entrudo” e na “máscara sem graça”, práticas que avaliava em franca decadência. Não por acaso, refere-se aos “últimos préstitos da monarquia” realizados pelas Sociedades Tenentes do Diabo, com “alusões à Abolição”, e pelos Democráticos, que apresentou “uma figura alegórica da República que arrancou delirantes aplausos da população”. Ao mencionar o

¹⁵ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 18.

“combate” do carioca contra o entrudo e demarcar o desaparecimento das máscaras (“o morcego, a morte, o diabinho, o bebê chorão, o urso, o velho”), o cronista parece sintetizar um entendimento comum às camadas letradas que, desde o final do século passado, associam carnaval e nação, como estudado pelo historiador Leonardo Pereira no livro *O carnaval das letras*. Orestes, contudo, é do entendimento contrário ao de decadência da festa em si, pois considerava que, na República, o carnaval mudava para melhor. Compreensão que se deve, sobretudo, ao ritmo do samba, que, carioca, dominava a festa de Momo: “como o samba, o carnaval carioca tem uma feição diferente de todos os carnavais do mundo, e do Brasil”¹⁶:

O carnaval.
 Já não há mais os foliões de graçola sem sal.
 Desapareceu o Amaral (o morcego).
 Aposentou-se o Mauro de Almeida.
 Hoje o carnaval é alegria.
 É luxo.
 Mulheres.
 E o samba.
 O samba dominando.
 Sai do Rio e invade os Estados.
 O Rio influi.

De caráter centralizador, “um certo orgulho nativista” guia as notações de Orestes, como expresso, sobretudo, pelos registros factuais da história política do Brasil “tramados” ou realizados desde a cidade do Rio de Janeiro – Independência, Dia do Fico, Maioridade, Abdicação, Abolição, Proclamação da República. Com o elenco dos eventos históricos, Orestes replica um excerto do artigo “O Povo”, de Martim Francisco Ribeiro de Andrada, recolhido no livro *Páginas Cariocas*, coletânea de textos destinados aos exercícios de linguagem nas aulas da Instrução Pública organizado pelo jornalista Nelson Costa: “Há cem anos que o brasileiro discute e o carioca decide. Tal a longa lição dos fatos”, diz ele¹⁷. Ao pontuar as “decisões” da história oficial e afirmar que, no “Brasil, o carnaval nasceu no Rio”, é curioso que Orestes não mencione que, um ano antes, o médico Pedro Ernesto, então Interventor do Distrito Federal, deu início à promoção oficial do carnaval, quando, em parceria com a “benemérita instituição”

¹⁶ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 32-7.

¹⁷ Na terceira edição de *Páginas cariocas*, datada de 1927, a frase que Orestes Barbosa cita aparece com algumas diferenças, referindo-se a “fluminense” e não a “carioca”: “Há cem anos, já, que o brasileiro discute e o fluminense decide. Essa a regra. Tal a longa lição dos fatos”. No entanto, em *Samba*, Orestes demarca ter feito a “transcrição” de Martim Francisco, por ser paulistano. Sairia daí, por ser dito por um paulista, a raiz da confusão entre “fluminense” e “carioca”, fazendo que Orestes o corrigisse (ou trata-se, talvez, de alguma mudança no texto ocorrido nas muitas edições do livro de Nelson Costa?). BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 38; COSTA, Nelson. *Páginas cariocas*. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1927, p. 255-7.

do Touring Clube do Brasil, então presidida pelo empresário Octávio Guinle, iniciou a “primeira Temporada Oficial de Turismo da Cidade do Rio de Janeiro”. O autor situa, no entanto, que, no regime republicano, a progressiva ascensão do carnaval estava fortemente relacionada à “história nacional”, demarcando assim sua feição carioca. Se a “evolução” do carnaval “tem sido vertiginosa”, as digressões do autor parecem seguir na direção da oficialização da festa, a exemplo de quando afirma que “escolas de samba de hoje são organizações perfeitas”¹⁸. Na institucionalidade, com o carnaval, progredia o samba – e vice-versa.

As andorinhas cantam: cantos de alegria, mas também de protesto. Durante o carnaval, as enfermidades não estavam sanadas, nem todas as preocupações postergadas, a despeito da descrição absorvente do romance de Celestino Silveira, contrária à “blasfêmia” de que o carnaval de rua estava em “franca decadência”: “Com *touristes* ou sem *touristes*, com oficialização da municipalidade ou sem ela, com o desfile das sociedades ou sem o desfile, o carnaval, no Rio, é sempre um atestado tácito e flagrante da vitalidade de um povo”¹⁹. Vitalidade que se presta, também, ao reclamo, quando a própria festa e os foliões expõem suas razões, justas ou não. Nem tudo é “distração” ou a “mistura” pacífica entre “o rico e o miserável”. Nos primeiros dias de 1932, em meio à publicação de uma carta-apelo do Centro dos Cronistas Carnavalescos em busca de subsídios para as grandes e pequenas sociedades, que vivem “em asfixiante depressão financeira”, uma matéria publicada na *Revista da Semana* avaliava, ao cumprir o rito de Ano Novo, que o último carnaval fora um prenúncio de que o ano de 1931 “não começou bem para a cidade”. O carnaval havia sido “triste”, em razão da ausência de “amparo oficial” por parte da prefeitura, fazendo com que os grandes clubes carnavalescos renunciassem às apresentações externas, concorrendo para a “grande mágoa e desespero dos foliões”²⁰. Por parte da imprensa, apesar da dramática “falta de dinheiro” que marcou o carnaval de 1931, não faltou entusiasmo ao definir o “inexcedível esplendor do Carnaval de 1932”²¹, como veiculado na primeira página do jornal *Beira-mar*. A avaliação fazia coro às homenagens que os grupos carnavalescos à época concediam ao “tenente-interventor”, o “formidável” Pedro Ernesto, como publicado no *Correio da manhã*: “Os clubes Fenianos, Democráticos, Tenentes,

¹⁸ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 45.

¹⁹ SILVEIRA, Celestino. *O homem de cimento armado*. Rio de Janeiro: Renascença Editora, 1933, p. 63.

²⁰ *CORREIO da manhã*, 31 dez. 1931, p. 6; A CIDADE nos 365 dias que se foram. *Revista da Semana*, 2 jan. 1932, p. 22; *DIÁRIO de Notícias*, 30 dez. 1931, p. 12.

²¹ BEIRA-MAR: Copacabana, Ipanema, Leme, 23 jan. 1932, p. 1.

Pierrots da Caverna, Congresso dos Fenianos e afora os cordões da já célebre ‘Bola Preta, desfilarão perante o coreto municipal em reverência à autoridade que mais soube prestigiar as festas do carnaval’²². Reverência expressa no pufe atribuído aos Tenentes do Diabo, que Eneida cita na sua *História do carnaval carioca*:

Glória a Pedro Ernesto!
Haveis de propagar no mundo a fama
Da nossa Pátria as Glórias refulgentes
Na profunda unidade de quem ama
Fenianos, Democráticos e Tenentes²³

Em 1932, apesar das homenagens oferecidas desde os salões e desfiles das grandes sociedades carnavalescas e dançantes, o rancho Ameno Resedá resolveu não realizar o “carnaval externo” por problemas de “ordem financeira”, assim informava à redação do *Correio da manhã*, na pessoa de Amadeu de Vasconcellos, a “secretaria dos ranchos do Brasil”²⁴. Uma semana depois do carnaval, dois colunistas do jornal *A Batalha* saudavam a oficialização do “Dia dos Blocos” e afirmavam que, no carnaval, o samba possuía o poder de “consagração dos homens públicos”. Escreve ainda o cronista Carlos Ferreira, em texto assinado com o pseudônimo Pente-Fino: os sambas do “pessoal do morro” (gente “analfabeta” e “musicista de ouvido”) podia muito bem distrair os foliões ou, mesmo, “em termos mordazes”, destruir os ídolos de barro, mas, no tríduo daquele ano, o “dr. Pedro Ernesto, Interventor do Distrito Federal, ganhou um samba... carinhoso”²⁵. No livro *Na roda do samba*, em escrita solidária às reivindicações dos pequenos blocos e ranchos por amparo oficial, Vagalume também presta suas homenagens a Pedro Ernesto, que, além de ser o “emérito cirurgião” que lhe salvou a vida, foi o “santo” que restituiu vida ao carnaval carioca, desta vez como interventor que agiu “ao encontro do maior desejo do povo desta terra”²⁶.

A respeito da encampação do carnaval, os comentários na imprensa são, geralmente, elogiosos. Nem todos, porém, são homenagens carinhosas ou concorreram para a “fama” milagreira do médico-interventor. A respeito da figura de Pedro Ernesto, no que se refere ao carnaval, havia também muito “arrependimento”, como patente nos versos de um tal Haroldo,

²² NO LIMIAR da folia. *Correio da Manhã*, 28 jan. 1932, p. 6.

²³ ENEIDA. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1987, p. 66.

²⁴ NO LIMIAR da folia. *Correio da manhã*, 9 jan. 1932, p. 8.

²⁵ A OFICIALIZAÇÃO do “Dias dos Blócos”. *A Batalha*, 14 jan. 1932, p. 7; O SAMBA e a consagração dos homens publicos. *A Batalha*, 14 jan. 1932, p. 7.

²⁶ GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 141; Sobre Pedro Ernesto, relativo à arena política, ver SARMENTO, Carlos Eduardo Sarmiento. *O Rio de Janeiro na era Pedro Ernesto*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

que, nas páginas do jornal *O Fluminense*, expunha as artimanhas populistas da oficialização do carnaval. Festa que, para ele, ao desprezar o “Zé-Povo”, passava cada vez mais a favorecer os “magnatas” da cidade:

Para alegrar o povo carioca
 Para ALEGRAR, talvez,
 Alguns magnatas BOBOS,
 O Sr. Pedro Ernesto,
 Interventor no Município Neutro,
 Às grandes sociedades
 OFERTOU, gentilmente,
 Duzentos e cinquenta BAGAROTES,
 (O dinheiro é do povo, já se vê!)
 A ideia GENIAL mereceu mil aplausos,
 O interventor subiu de cotação
 E o Zé-Povo desceu,
 Ainda mais na prontidão...²⁷

Os esforços da prefeitura do Distrito Federal e dos “magnatas” das sociedades privadas, como o Touring Club, parecem ter se voltado, sobremaneira, para o carnaval enquanto cartão-postal, no intento de “fazer do Rio um centro de atração mundial”, assim estampa em duas páginas uma manchete da revista *O Cruzeiro*²⁸. Pareciam favorecer assim a região da cidade por onde circulava o jornal *Beira-mar: Copacabana, Ipanema, Leme*, para onde se voltavam as campanhas turísticas. Naquele ano, por exemplo, as premiações foram conferidas, “primeiro, no banho de mar à fantasia da praia de Copacabana, depois, no curso de automóveis da Avenida Atlântica, e, por último, no grande baile de máscaras do Teatro Municipal”, observa um repórter da revista *Fon-Fon*, em 27 de fevereiro, quando da solenidade em que, “no gabinete do interventor”, as distinções foram conferidas aos vencedores²⁹.

*

Enquanto o anúncio das obras de Orestes Barbosa e Vagalume apareciam timidamente (embora o tom grandiloquente) nas páginas da imprensa carioca, o jornal *Diário Carioca* publicava uma série de entrevistas e perfis intituladas “Ouvindo os bacharéis do samba”, coluna encimada por uma seção de página inteira, onde se lê “Nos arraiaes da folia!”, título em tipografia de inspiração *art déco* disposta entre o desenho de duas luas-pierrot e um pandeiro no centro. A 16 de dezembro de 1932, data da publicação do primeiro número da coluna, o

²⁷ CINZAS... *O Fluminense*, 11 fev. 1932, p. 2.

²⁸ CARNAVAL de 1932. *O Cruzeiro*, 20 fev. 1932, p. 4-5; *O CRUZEIRO*, 23 abr. 1932, p. 3.

²⁹ *FON-FON*, 27 fev. 1932, p. 27.

encontro com o leitor se dá na casa de partituras musicais A Melodia, de propriedade de André Barbosa³⁰. Ali, fim de tarde, na Rua Gonçalves Dias, estavam presentes vários compositores e cantores, entre eles Francisco Alves, Oswaldo Silva, Baiaco, Jerônimo Cabral, Luiz Americano, João Petra de Barros e J. Thomaz, este “coautor”, com Orestes Barbosa, do samba “Verde e Amarelo”. Os números seguintes da coluna, porém, foram dedicados a personagens específicas ou, em alguns casos, a parceiros musicais.

Na redação do *Diário Carioca* ou numa esquina de rua qualquer foram ouvidos nomes como Heitor dos Prazeres, João da Bahiana, Alcebiades Barcelos (Bide), Assis Valente, Herivelto Martins, José Luiz de Moraes (Caninha), Benedito Lacerda, Gastão Viana, Claudionor Martins (Nonô), Álvaro Nunes (Cascata), Irineu de Paula e Silva, João da Gente, Demerval Silva, Alfredo Alcântara, Walfrido Silva, Edgard Barroso, Victor Hugo de Albuquerque, João Nepomuceno, André Filho, Jorge Dutra, Orlando Luiz Machado e os integrantes do conjunto Bando da Lua, formado por sete “bambambãs” da praia do Flamengo, “Ivo, Oswaldo, Affonso, Aloysio, Armando, Stenio e Helio”. Entre as mulheres, em número menor, aparecem as cantoras Zezé Fonseca, Elza Cabral, a mais nova contratada da Columbia, Odette Pinagé, ex-integrante da Companhia Mulatas Cariocas, e Mercedes Tupinambá, “graciosa criaturinha que estreou na revista ‘Máscaras’, de Joracy Camargo”.

Em “Ouvindo os bacharéis do samba”, os cronistas traçam o perfil e registram a prosa dos bambambãs em matéria de samba, palestra que alternam com a reprodução das últimas composições de sucesso, como cantadas pelos entrevistados. Algumas edições da coluna, embora não assinadas, contavam com a pena do cronista Jota Efegê, que à época assinava reportagens no *Diário Carioca* e, segundo consta nas felicitações de seu natalício no ano de 1933, era “nosso auxiliar” na seção “Nos arraiaes da folia!”. O que fica evidente, também, na entrevista de João da Baiana, quando Jota Efegê, acompanhado de K. Peta e K. Rapeta, pergunta ao exímio pandeirista se, entre os compositores de sucesso daquele ano, apenas Noel Rosa merecia a sua simpatia: “— Não, seu Jota. Eu aprecio também o Francisco Alves, o Ismael Silva, o Heitor dos Prazeres”³¹.

A exemplo de Jota Efegê, K. Rapeta, K. Peta, os cronistas carnavalescos, ora escondidos sob pseudônimos (ou máscaras?), ou mesmo em textos não assinados, como é o caso da coluna em questão, dedicavam-se a escrever a respeito dos bailes carnavalescos, cordões e zé-pereiras,

³⁰ VALENÇA, Suetônio Soares. *Tra-lá-lá: vida e obra de Lamartine Babo*. (3ª Edição revista e ampliada) Rio de Janeiro: Funarte, 2014, p. 96.

³¹ OUVINDO os “bacharéis” do samba. *Diário Carioca*, 7 jan. 1933, p. 7.

sobre as festas dos pequenos e grandes clubes, como das sociedades recreativas. Na imprensa diária, anunciavam os próximos eventos e cobriam os últimos acontecimentos, pousando no papel os versos que faziam a alegria das festas de rua, nos cafés, rodas de samba, em especial aqueles que lograram êxito nos meios radiofônico e fonográfico. Em meio às entrevistas e reportagens de “Ouvindo os bacharéis do samba”, aparecem os últimos registros em disco, as recentes parcerias musicais, as contratações artísticas, o movimento das rádios e das companhias de teatro de revista. Na crônica do carnaval, fazem um verdadeiro carnaval da crônica. Nos inquéritos, respondendo às perguntas sobre qual seria a música vencedora do carnaval de 1933 ou quais cantores e compositores estavam no cartaz do dia, “abafando a banca”, os entrevistados manifestaram-se, em meio a disputas e consensos, de forma subjacente ou explícita, acerca de suas preferências e votos de sucesso para o tríduo próximo, discernindo sobre a origem do samba e seus destacados personagens, por vezes na forma de versos e quadrinhas que cantavam diante dos cronistas, letras estas apresentadas e reproduzidas no curso das entrevistas.

José Luiz de Moraes, mais conhecido pela alcunha de Caninha, foi um dos primeiros “bacharéis” entrevistados, para a edição do dia 18, depois de, ao acaso, topar “na primeira esquina do planeta” com os cronistas do *Diário Carioca*. Em sua prosa, Caninha, “figura simpática e popular”, localiza de início a posição que ocupa entre “os principais elementos da nossa música popular”³²:

— Em primeiro lugar, é preciso que todo o Rio saiba que quem introduziu o samba nos salões da alta sociedade fui eu e o nosso pranteado patricio José Barbosa da Silva, o conhecido “Sinhô”. Com bastante astúcia nós conseguimos ir infiltrando o samba nos salões das famílias conhecidas e, assim, chegamos a fazer uma audição no palacete do construtor Januzzi. O samba foi ganhando adeptos e ingressando nos centros elegantes da cidade. Foi tão grande o nosso sucesso que um cronista carnavalesco da época escreveu uma quadrilha que eu decorei:

*São dois cabras perigosos,
Dois diabos infernais:
José Barbosa da Silva,
e José Luiz de Moraes.*

Esta quadrinha, de autoria do cronista Assombro (pseudônimo de Carlos Bettencourt), resulta da “briga musical” entre Sinhô e Caninha, e, segundo Brício de Abreu, foi publicada

³² OUVINDO os “bacharéis” do samba. *Diário Carioca*, 18 dez. 1932, p. 12.

originalmente no diário *O País*, no ano de 1922³³. Na biografia *Nosso Sinhô do Samba*, Edigar de Alencar reproduz a quadra e menciona as disputas entre os dois bambas na Festa da Penha, no que provavelmente resultaria dali o indicativo da vitória de suas composições nos dias de carnaval. No início da entrevista, dez anos depois que Assombro enlaçou o nome dos “dois cabras perigosos”, Caninha repete os versos enquanto credencial do lugar que ocupa ao lado de Sinhô, como introdutores do samba nas rodas elegantes da cidade. Desta façanha, o compositor sobrealça um evento: a audição no palacete de um abonado italiano então radicado no Brasil, empresário da construtora Antonio Jannuzzi, Irmão & C³⁴. Embora não mencione a referida audição, Edigar de Alencar relata que Caninha, em 1921, “já se fizera detentor de alguns sucessos carnavalescos”; e, já para o final do decênio, em 1929, que Sinhô chefou, em São Paulo, “um grupo que deu uma récita no Teatro Municipal”, ocasião que contou com a presença do então candidato à presidência da República, Júlio Prestes. Em agosto do ano de 1930, quando da morte de Sinhô, em meio a uma dezena de obituários publicados na imprensa carioca, Manuel Bandeira dizia ser José Barbosa da Silva “o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana”. Declara o poeta de *Carnaval*: “O que há de mais povo e de mais carioca tinha em Sinhô a sua personificação mais típica, mais genuína”³⁵.

Aos cronistas do *Diário Carioca*, Caninha informa as credenciais e pita um cigarro de palha. Na história do samba, depois de destacar-se ao lado do finado Sinhô, conta que, para o carnaval de 1933, preparou “dois sambas que a Penha ouviu e consagrou”. Na ocasião, cantou alguns versos de “Eu vou chorar”, que tem um “estribilho que é sopa para cair na boca do povo”,

³³ Brício de Abreu dá a autoria e reproduz a quadrinha no obituário de Caninha, publicado no diário *O Jornal* em 25 de junho de 1961, dizendo ter sido publicada originalmente n’*O País*, em 1922. Cinco anos depois deste obituário, no artigo “Sinhô: da polêmica ao apogeu”, publicado no *Correio da Manhã*, José Ramos Tinhorão repetiria as mesmas informações quanto à autoria e à publicação original da quadrinha que, segundo o pesquisador, ligaria “definitivamente seu nome [Sinhô] ao de seu grande rival”. Conferir: ABREU, Brício. Rival de Sinhô, foi autor de “Esta Nêga Qué Me Dá”. *O Jornal*, 25 jun. 1961, p.2; TINHORÃO, José Ramos. Sinhô: da polêmica ao apogeu. *Diário Carioca*, 23 out. 1966, p. 4; Quanto à quadrinha, Ary Vasconcelos, em *A nova música da República Velha*, faz menção tanto a autoria de Carlos Bettencourt, quando este era cronista d’*O País*, como a uma possível autoria do próprio Caninha, segundo contado por este a Almirante. VASCONCELOS, Ary. *A Nova Música da República Velha*. Rio de Janeiro, 1985, p. 204.

³⁴ Antonio Jannuzzi foi responsável, à época das grandes demolições de Pereira Passos, por uma série de construções como o Hotel Palace e outros edifícios na Avenida Central, conforme ZAGARI-CARDOSO, Sandra. *Avenida Central: arquitetura e tecnologia no início do século XX*. (Dissertação de mestrado, PPG-Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro) Rio de Janeiro: 2008, p. 70-1.

³⁵ BANDEIRA, Manuel. O enterro de Sinhô. *Diário Nacional*, 8 ago. 1930, p. 3; O mesmo obituário pode ser encontrado no volume *Crônicas da província do Brasil*, de Manuel Bandeira; No apêndice de *Nosso Sinhô do Samba*, Edigar de Alencar reproduz vários obituários publicados nos dias que sucederam a morte de Sinhô, “quase todos no dia seguinte (5 de agosto) e alguns no dia imediato”. Diz ainda o estudioso que, da “imprensa diária carioca, somente O País, o Jornal do Comércio e o vespertino Vanguarda não registraram o falecimento”. Conferir: ALENCAR, Edigar. *Nosso Sinhô do Samba*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968, p. 135.

e de “Quando Deus me ajudar”, um samba que tem a “bossa” do morro. Por último, em companhia de seu parceiro, Visconde de Bicoíba, e autor dos versos, cantou o samba “É batucada”:

Samba do morro
 Não é samba, é batucada.
 É batucada!
 É batucada! Oi...

Cá na cidade
 A escola é diferente
 Só tira samba
 Malandro que tem patente.

Nossas morenas
 Vão p’ro samba bonitinhas
 Vão de sandálias
 E saiote de preguinhas.

Nos meses que sucederam à entrevista de Caninha, o samba “É batucada” foi gravado pelo menos duas vezes no selo Columbia: uma por Moreira da Silva, acompanhado pelo conjunto Gente do Morro, outra por Murilo Caldas, com a Orquestra Columbia. Na letra do samba de Caninha e Bicoíba, há uma divisa: posicionado do lado de “cá” do verso, há o malandro escolado da cidade, acompanhado pelas (nossas) morenas “bonitinhas” e bem trajadas; na banda de lá, estão os malandros do morro, sem “patente” alguma, e as moreninhas “deles”, que, por oposição, quem sabe o trapo que vestem. Recordando os bailes “de família” na Praça Onze, João da Baiana descreve as festas da baiana Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, e distingue os ambientes da casa: “Numa festa de preto havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o samba nas salas do fundo e a batucada no terreiro”. Carlos Cachça, compositor da Mangueira, reitera a distinção, ao referir-se a Sílvio Fernandes, o Brancura, compositor do Estácio de Sá, conforme citado pelo pesquisador Humberto Franceschi: “Brancura era da área da valentia, das navalhadas, das pernadas, das cabeçadas, já não era propriamente samba. Brancura, Tibério, Geraldo Branco, Geraldo Grande, isso tudo era gente que pertencia à batucada”³⁶.

A cantora e atriz de revistas Odette Pinagé, ouvida para a edição de 12 de dezembro de 1932, pergunta aos cronistas: “— Vocês já ouviram os sambas do Oswaldo Silva? ‘Azul e branco’, ‘Sinto imensamente’, ‘Por favor, vai embora’, ‘O samba é carioca’ e ‘Perdão por

³⁶ FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio: de 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010, p. 59-60.

caridade’, são cinco sambas de verdade”³⁷. Entre estas composições Odette diz ser “O samba é carioca”, interpretado por Luiza Peloggio no teatro de revistas, “a maior afirmação do valor de sambista com que Oswaldo Silva se impôs aos apreciadores da música e da musa nacional”:

O samba
Para ser bem brasileiro
O samba
Para ser bem brasileiro
Tem que ser feito
No Rio de Janeiro – (bis)

O carioca
Não tem medo de moamba
Todo mundo fala mal
Mas no samba
Ele é bamba...
Embora não querendo
É obrigado a dar valor
Porque o carioca
Só vai mesmo por amor

E na Bahia
Só se fala em vatapá
Caruru e mungunzá
E mingau de tapioca
O samba é a canção
Que anima o carioca
Substitui o maxixe
Qualquer dia vai à Europa

Na Victor, acompanhada do Grupo do Canhoto, Carmen Miranda gravou este samba no ano de 1935. Comparado à versão reproduzida na entrevista, há uma substancial diferença na última estrofe: a Bahia e os quitutes desaparecem; o samba, quando carioca, triunfa na Europa:

É de Arrelia
Que quando o samba é brasileiro
Desafia todo mundo
E na cadência é o primeiro
Quando ele é carioca
Corre o mundo e não é sopa
É ouvido e é bisado
E desacata até na Europa

Mas é no samba “Foi na Bahia”, interpretado “com sucesso” por Zaira Cavalcante, no Teatro Recreio, que Rimus Prazeres “explica a introdução do samba aqui no Rio”, conta Odett Pinagé:

Foi na Bahia

³⁷ OUVINDO os “bacharéis” do samba. *Diário Carioca*, 20 dez. 1932, p. 5.

Que o samba apareceu
 E aqui no Rio
 Ele um dia ingressou
 Assim venceu
 Depois de um desafio
 O samba subiu o morro
 Triunfou com harmonia

Coro
 Ele veio da Bahia
 P'ra vencer com alegria
 Isto sim não é potoca...
 E por isso muita gente
 Diz que o samba é carioca.

Se na gravação de “O samba é carioca”, de Osvaldo Silva, a Bahia desaparece, nos versos de “Foi na Bahia” é diferente: foi lá onde tudo começou. Mas foi no Rio de Janeiro, na subida do morro, que o samba saiu vitorioso. A definição do caráter brasileiro do samba, nos versos de Osvaldo Silva, é adjacente à distância da cultura (e motivos) baianos, substituindo o maxixe, e, somente assim, projetando-se até o chamado velho mundo. Aparecem assim, de um lado, o mungunzá, o dendê, o ebó, ligados às tradições religiosas e alimentares da comunidade baiana, e, do outro, os versos laudatórios ao samba carioca nascido no morro da Arrelia.

Depois de cantar “O samba é carioca”, Odette Pinagé comenta que, na redação do *Diário Carioca*, um dos cronistas ali presente também compunha sambas. Falava de Rimus Prazeres – o K. Peta da crônica. A revelação da cantora, por certo, contava com a anuência do compositor (e cronista), que, com a entrevistada, fazia o cartaz de suas produções musicais. Das composições de Rimus, Odette interpretou “na rádio”, por aqueles dias, um samba “pra lá de bom”, intitulado “Minha Bandeira” – samba que a letra rodeia, em tom ufanista, os motivos da bandeira nacional (o tesouro, as matas, o céu da cor de anil). Conta Odette Pinagé que este samba seria uma “resposta” de Rimus aos compositores de “Azul e branco” (Benedito Lacerda e Osvaldo Silva) e “Verde e Amarelo” (Orestes Barbosa e J. Thomaz). Diferente de “Minha Bandeira”, que o motivo poético está estritamente radicado no título, na letra de “Azul e branco” o samba é situado numa geografia particular, lugar de onde fala, em uníssono, e por esta razão, à “alma brasileira”: “Mas onde o pandeiro/Fala mais ao coração/É no Rio de Janeiro/Lá na zona do agrião”³⁸. Lançado no começo de junho de 1932, o samba “Verde e Amarelo”, interpretado

³⁸ Nos versos subsequentes, o compositor credita ainda que a salvação do Brasil, “um dia”, há de se dar por meio do samba – ora, por mãos cariocas, por certo. AZUL E BRANCO [samba]. Intérprete: Jonjoca. Compositor: Benedito Lacerda, Osvaldo Silva. In: Odeon 10948. Intérprete: Jonjoca. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. 78rpm, Lado

por Aracy Cortes, com acompanhamento da Orquestra de Concerto da Columbia, integrou, neste ano, o repertório de duas peças teatrais, “Melhor de três”, de Marques Porto e Ary Barroso, encenada no Teatro do Recreio, e do espetáculo “Me deixa, Yôyô”, de Luiz Peixoto e Freire Júnior, com músicas de Ary Barroso, no Teatro República³⁹.

Vocês quando falam em samba
Trazem a mulata na frente
Mas há muito branco e bamba
Que no samba é renitente

Não me falem mal do samba
Pois a verdade eu revelo:
O samba não é preto
O samba não é branco
O samba é brasileiro,
É verde e amarelo.

Nesta terra de palmeiras
Onde canta o sabiá
As almas das brasileiras
São da cor do resedá

E de todos os bailados,
Sempre o samba é o mais belo,
O samba não é preto,
O samba não é branco,
O samba é verde e amarelo.

No livro *Samba*, encoberto com a bandeira da “minha terra”, Orestes relega aos “trouxas” a questão da origem do samba, uma vez que, na terra carioca – “não sei porque”, confessa ele – a cultura estrangeira logo restaria *acariocada*, e, assim sendo, brasileira. Na redação do *Diário Carioca*, se o compositor Baiano já havia considerado que a gente do morro possuía mais “bossa” que os brancos letrados, em “Verde e Amarelo”, na primeira estrofe, Orestes Barbosa inverte o esquema e desloca o “branco e bamba” de sua posição traseira, posicionando-o “na frente”, ao lado da “mulata”. Voz dissonante entre aqueles “que falam em samba”, o poeta primeiro relativiza para depois *revelar*. Nas outras três estrofes do samba, negada a composição racial do samba (“não é preto”/“não é branco”), emerge a *verdade* nacional: “o samba é verde e amarelo”. Contudo, é na terceira estrofe, partindo da “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, que o poeta dá o tom de sua elaboração reparatória. O texto clichê, subvertido no samba, opera

A, (2:45). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/27570/azul-e-branco>. Acesso em: 2 out. 2023.

³⁹ BARBOSA, Orestes. O samba “Verde e Amarelo” e a revista “Melhor de Tres”. *Diário Carioca*, 12 jun. 1932, p. 2; REPÚBLICA: – Me deixa, Yôyô. *Diário Carioca*, 13 ago. 1932, p. 2.

na negação do exílio, pois ausente a saudade da terra natal (“o sema da *volta*”), motivo este da realização plena *desta* terra, cujo destino esplêndido, imposto na estrofe anterior, repousa na suposta harmonia entre brancos e negros⁴⁰. Combinadas, as duas negações históricas explicam a coloração da *alma* das mulheres brasileiras (“da cor do resedá”), que, à primeira vista, não se sabe se clareada no “caldeamento” das raças formadoras ou bronzeada pelo escaldante sol dos trópicos⁴¹. No entanto, nasce da negação racial e da negação do texto clichê a reparação fajuta que decide pelo branqueamento⁴². Do tablado onde ecoa o “mais belo” bailado ufanista, o letrista impõe, no e pelo samba, o mito da conciliação nacional.

Ao desprezar a questão da origem do samba, por isso mesmo, Orestes considera, de antemão, sua natureza carioca⁴³. A resolução, concorde aos versos de “Verde e amarelo”, *revelada* na negação da raça, mas apoiada na “intransigente” cultura nacionalista, resvala na pretensão racista de muitos ideólogos da cultura brasileira. Compreensão que fica evidente quando, nas páginas de *Samba*, o cronista refere-se à figura “elegante” e “distinta” do cantor Mário Reis, que, originário da elite botafoguense, “foi buscar o samba nos desvãos soturnos do Buraco Quente, e da Pedra do Sal, para os ambientes da aristocracia”. Samba que “a chamada elite social, mestiça de todas as raças, vivia no sacrifício de amar sem poder gozá-lo”⁴⁴. Para Orestes Barbosa, na sua história do samba, cabe a Mário Reis (e não Caninha e Sinhô, embora considere as produções deste “um patrimônio precioso da música da cidade”⁴⁵), a introdução do samba nos “ambientes da aristocracia”. Considera o cronista: “A alta sociedade era uma

⁴⁰ MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 158-168.

⁴¹ A exemplo dos versos iniciais de “Preconceito”, samba de Wilson Batista que Orlando Silva gravou em 1941: “Eu nasci num clima quente/ Você diz a toda gente/ Que eu sou moreno demais”. PRECONCEITO [samba]. Intérprete: Orlando Silva. Compositor: Wilson Batista, Mariano Pinto In: Victor 34817. Intérprete: Orlando Silva. Brasil: Rca Victor, 1981. 78rpm, Lado A, (3:08). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/40800/preconceito>. Acesso em: 2 out. 2023.

⁴² Na *Sociologia do Negro Brasileiro*, com base no recenseamento de 1980, o estudioso Clóvis Moura menciona, entre as respostas sobre a cor da pele, o “total de cento e trinta e seis *cores* [que] bem demonstra como o brasileiro foge da sua realidade étnica, da sua identidade, procurando, através de simbolismos de fuga, situar-se o mais próximo possível do modelo tido como superior”. Na referida lista não aparece “cor do resedá” ou “resedá”, como descrito na letra de Orestes Barbosa, mas os exemplos citados por Clóvis Moura parecem condizer aqui com a reflexão acerca da cor da “alma brasileira”, o que, por sua vez, no caso de Orestes, parece sobrepor o espírito à raça ou etnia, acobertando sob o manto de uma comunidade nacional branca e embranquecida, pretensamente una e igual. MOURA, Clóvis. *A Sociologia do Negro Brasileiro*. São Paulo: Ática, 1988, p. 63.

⁴³ Não somente em Olavo Bilac, como em estudiosos e musicólogos como Renato Almeida e Luiz Heitor Correa de Azevedo, por exemplo, no intento de definir a “música brasileira”. OLIVEIRA, Lucas Assis. *Paradigmas eruditos e o nacional-popular na música brasileira*. Dos anos de 1920 à Era de Ouro do Rádio. Dissertação (Mestrado em História), PPGH-Universidade Federal do Ceará, 2016, p. 89

⁴⁴ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 81-2.

⁴⁵ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 30.

grande dama apaixonada pelo seu criado esbelto, o qual, para poder ser apresentado nos grandes salões, precisava somente de roupa nova e loção no cabelo”. Mário Reis, por ser um cantor da “alta sociedade”, homem “claro de olhos cor de mel”, perfumado, vestido a rigor, cabeleira lambida, adentrava nos salões pela porta da frente, sem pedir licença, livre de qualquer suspeição, de qualquer “desprezo”⁴⁶. A analogia entre o samba e o “criado esbelto” incide também, decerto, na atividade de Orestes como compositor, uma vez que este arrogava para si certa roupagem civilizatória, julgando-se o introdutor, no repertório do samba, dos modernos ambientes dos apartamentos e *bungalows* e de artefatos técnicos como o telefone e o *abat-jur*, letras simpáticas assim à “imponência heráldica das ricas” e ao “deslumbramento primaveril das garotas”, que refestelam-se ouvindo a voz “enternecedora” de Mário Reis, ou dos cantores que este “sem querer influenciou”⁴⁷.

Nos dias que seguem à entrevista com Odette Pinagé, há dois meses do carnaval, o movimento na redação do *Diário Carioca* continuava intenso. Passaram por lá a cantora e atriz Mercedes Tupinambá, os compositores Heitor dos Prazeres, Ataulfo Alves, Assis Valente e uma porção de figuras do samba, em maioria compositores com alguma entrada nos meios radiofônico e fonográfico. Na edição de 5 de janeiro, o compositor e violonista Donga foi recebido por um dos jornalistas presentes: “Opa! Esse mulato forte é do Salgueiro”. O autor de “Pelo telefone” contesta: “Eu sou da cidade, daqui do centro, da rua do Ouvidor, da Praça Tiradentes, da Avenida Passos...” A saudação tratava, na verdade, do primeiro verso de “Mulato bamba”, samba de Noel Rosa gravado há poucos meses por Mário Reis; e, se possível ir além, pode até externar uma insinuação: “As morenas do lugar/Vivem a se lamentar/Por saber que ele não quer/Se apaixonar por mulher”. Se a referência e a insinuação passaram despercebidas ou não, o certo é que Donga deu seguimento à prosa. Aos cronistas, contou ele que, na Orquestra da Guarda Velha, o compositor e instrumentista baiano Faustino Pedro da Conceição, o Tio Faustino, introduziu o omelê, o afoxé, o agogô e a cacheta, instrumentos que “todo mundo” desconhece e que dizem da origem do samba:

Essa gente que fala e insiste que os sambas nascem no morro, talvez nunca ouvissem falar nisso [nos instrumentos].

Eu não nasci nem no Salgueiro, nem na Favela e *desde menino que estou dentro do samba*. Nasci na Aldeia Campista e fui criado na rua Senador Pompeu, onde imperava a verdadeira “escola” do samba que Hilário e o velho

⁴⁶ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 81-2.

⁴⁷ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 81.

Marinho, pai do Getúlio, o “Amor”, conhecido por “Marinho que toca”, dirigiam e ensinavam a meninada.

João da Bahiana foi daquela “escola”, onde nos anos de 1900 a 1905, saíamos de “porta machado” no “Filho da Jardineira”, “Reis de Ouro”, “Botão de Rosa” e muitos outros ranchos⁴⁸.

Alguns dias depois da entrevista de Donga, Tio Faustino protestava contra aqueles que usavam “ilegalmente” o omelê, o afoxé e o agogô, instrumentos que diz ter registrado no *Diário Oficial* como de sua propriedade, podendo ele, assim, “agir judicialmente contra os infratores do registro”. Na semana seguinte, foi a vez de Eurípedes Ferreira Capelani, compositor do Estácio, mais conhecido por Baiano, ser ouvido na redação. Ele apresentou, na ocasião, suas mais recentes composições: o samba “Despedida” e a marcha “Margarida”. Enquanto endireitava os óculos, Baiano respondeu às “perguntas costumeiras” e considerou, para o carnaval, a vitória do samba “Até amanhã”, de Noel Rosa – que “como músico e compositor de letras é, na minha opinião particular, o cartaz dos sambistas vitoriosos”⁴⁹. Capelani emenda a prosa e resgata o feito de Sinhô e Caninha, situando a atual condição do samba:

— O que eu não acredito é que o samba nascesse no morro. Sinhô e Caninha, os dois homens que introduziram o samba na alta sociedade, não nasceram no morro! Agora, que se diga no morro, atualmente, há gente de mais “bossa”. Isto sim! Os letrados, neste ponto, perdem para a gente do morro. Mas o samba não nasceu no morro, como dizem. Ele veio da Bahia, cresceu e progrediu aqui no Rio, em todos os recantos da cidade. É uma partícula vibrante da alma popular brasileira.

Quando da sua entrevista, Baiano afirmava que “a partícula vibrante da alma popular brasileira” estava na iletrada “gente do morro”, embora o samba não tenha lá nascido. O argumento do compositor, seguindo o percurso de Sinhô e Caninha – que se confunde, neste ponto, com a ascensão do samba –, traça a seguinte gênese: o samba nasceu na Bahia, “cresceu e progrediu” no Rio de Janeiro, chegando assim a “todos os recantos da cidade”, inclusive nos salões da “alta sociedade”. No final de janeiro, em festividade no Teatro João Caetano, é significativo que Caninha tenha sido agraciado em primeiro lugar no concurso oficial da Prefeitura do Rio de Janeiro⁵⁰. Passando pelo vitorioso Caninha, por Odette Pinagé, Rimus Prazeres e outros compositores entrevistados, a discussão presente em “É batucada” prossegue, em meio a consensos e dissensões, aparecendo, em prosa mais detalhada, na entrevista da dupla

⁴⁸ OUVINDO os “bacharéis” do samba. *Diário Carioca*, 5 jan. 1933, p. 9-11.

⁴⁹ OUVINDO os “bacharéis” do samba. *Diário Carioca*, 12 jan. 1933, p. 9.

⁵⁰ A BATUCADA, de Caninha, foi o samba classificado em primeiro lugar no concurso oficial. *A Noite*, 27 jan. 1933, p.7.

Benedito Lacerda e Gastão Vianna, datada de 18 de fevereiro de 1933, poucos dias antes do carnaval.

Se o “acaso é, sem dúvida, o maior amigo do cronista”, a sorte estava com a turma do *Diário Carioca*, quando estes encontraram, no “ponto de espera de bondes da rua Pedro I”, os compositores Benedito Lacerda, “uma das figuras sobre quem convergem as atenções dos aficionados da melodiosa marcha e do requerente samba”, e o “não menos festejado” Gastão Vianna. Cruzados os caminhos, os dois “transeuntes” diminuíram o passo, cedendo “à bisbilhotice e natural curiosidade” dos jornalistas, no que responderam, de chofre, que o “samba ‘A tua vida é um segredo’, da autoria de Lamartine Babo e a marcha ‘Segura esta mulher’, do consagrado Ary Barroso”, estavam entre as melhores produções para o tríduo daquele ano. Atendendo às perguntas dos cronistas, é Benedito Lacerda quem prossegue a “agradável palestra”:

— De onde procede o samba?

Benedito Lacerda, através de um malicioso sorriso que não pudemos compreender, prossegue na agradável palestra:

— A procedência do samba, não afirmo ser da Bahia, ou da África, porém, desde tenra infância que resido no Estácio. Bem me lembro dos áureos tempos que, em companhia do saudoso Rubem e Bide, seu irmão, com os seus pandeiro e cavaquinho respectivamente, e outro amigo cujo nome no momento não me ocorre, empunhando eu uma flauta de “bambu”, toscamente fabricada, saíamos do “quartel-general”.

— Onde será esse lugar?

— São os grandes prédios que ainda hoje, na rua Estácio, existem e sob os ns. 27, 29 e 31. Era ali que formávamos comumente o samba, nessa época, incompreendido ainda.

— Por que essa denominação de samba?

— Esse nome hoje tão difundido, era que, enquanto aqui na cidade as festas dançantes para comemorar qualquer acontecimento denominava-se, como são até hoje, bailes, no morro esses festejos eram comemorados com grandes coros, onde ressaltavam as cuícas, tamborins e pandeiros, e cantadas as produções que hoje constituem o “clou” das reuniões dos aristocráticos salões, onde aliás adquiriram preferência.

— Como se desenrolava esse espetáculo, no morro, inquirimos:

— Grande círculo era formado pelos presentes em cujo centro um só, dos convivas, aparecia sambando. Após ter sapateado durante alguns segundos, na mesma cadência aproximava de um dos componentes da roda e com os requebros e característicos trejeitos próprios do ambiente, convidava-o a substituí-lo, no que era atendido. E assim eram decorridas muitas horas e até mesmo noites inteiras, predominando entretanto o versejar de dois dos mais destacados elementos do grupo, que numa mútua troca de inéditos versos mantinham-se em constante desafio, cujo assunto era sempre a “cabrocha” mais “engraçada” e que melhores “remelexos” demonstrava. Eis aí a razão de ser da denominação que deram a esse estilo de música e dança⁵¹.

⁵¹ OUVINDO os “bacharéis” do samba. *Diário Carioca*, 18 fev. 1933, p. 5.

Partindo do “quartel general” no bairro do Estácio, o samba avançava e conquistava os bailes aristocráticos da cidade. Benedito Lacerda, com os citados irmãos Rubem e Alcebiades Barcelos, personificavam os tempos “áureos” da turma do Estácio, período em que o samba começou a ser “compreendido” na cidade. Pergunta-se: deve-se a eles o motivo de sua compreensão? Neste ponto, como enunciado em outras entrevistas, Benedito Lacerda ecoa a constante presença dos compositores desta “zona”: o pandeirista Alfredo Alcântara, muito cedo, “foi morar no bairro do Estácio de Sá, o lugar que imortalizou o samba carioca”; Bide é “catedrático do samba, lá no morro *leader* do Estácio”; e naquele ano, quem afirma é Ataulfo Alves, o cartaz estava com “os dois guarda barreiras do Estácio”, Ismael Silva e Bide⁵².

Benedito Lacerda demarca a festa nos morros, com determinado “estilo de música e dança”, sob o nome de samba, diferente das reuniões e bailes “aqui na cidade”. Há assim uma distinção entre as festas do morro e aquelas “aqui” da cidade. Nos morros, a “cabrocha” é motivo de “constante desafio” poético e dançante entre os mais hábeis convivas que disputam entre si, alongando a reunião por “muitas horas e até mesmo noites inteiras”. Na cidade, sobretudo nas reuniões aristocráticas, o ambiente parece contido, impróprio à festa, que seria frustrada por certa etiqueta e modos. Entre a festa do morro e o “espetáculo” dos bairros chiques da cidade, nos versos de “É batucada”, de Caninha e Bicoíba, a distinção (ou eleição) genérica do termo samba, diferente da batucada, parece cumprir, face à oficialização do carnaval, a pretensão de civilizar “as cuícas, tamborins e pandeiros”, adestrando assim os “requebros”, “trejeitos” e “remelexos” característicos das festas da população negra dos morros e bairros pobres.

Quanto às origens do samba, “muita gente” contou e cantou o que quis, berço e nação espiritual, antepassados e tradição, como presente nas entrevistas dos compositores ouvidos pelo animado grupo de cronistas carnavalescos do *Diário Carioca*. Há aqueles que, “desde menino”, carregam o samba nas veias – na “massa de sangue”, como nos versos que Noel Rosa escreveu para a atriz e comediantes Ema D’Ávila. Heitor dos Prazeres, nascido na Cidade Nova, cedo aprendeu a tocar instrumentos e “sempre gostou de cantar sambas”⁵³. Esta condição aparece, muitas vezes, como imposição do meio, ou refletida no *espelho* – tal pai, tal filho –, como nos sambas de Paulo César Pinheiro e João Nogueira⁵⁴. No debate que se travou na

⁵² OUVINDO os “bacharéis” do samba. *Diário Carioca*, 23 dez. 1932, p. 5; OUVINDO os “bacharéis” do samba. *Diário Carioca*, 23 mar. 1933, p. 11; OUVINDO os “bacharéis” do samba. *Diário Carioca*, 10 jan. 1933, p. 9.

⁵³ OUVINDO os “bacharéis” do samba. *Diário Carioca*, 01 jan. 1933, p. 14.

⁵⁴ ESPELHO [samba]. Intérprete: João Nogueira. Compositor: João Nogueira, Paulo César Pinheiro. In: *Espelho*. Intérprete: João Nogueira. Rio de Janeiro: EMI, 1977. Vinil, Lado A, (4:35). Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/3924077-Jo%C3%A3o-Nogueira-Espelho. Acesso em: 2 out. 2023.

imprensa e na letra das canções, o motivo da origem identifica laços e filiações, situados desde a experiência e memória daqueles que há muito estão “dentro do samba”. Se há os que nasceram no meio dos bambas ou ali foram criados (ou “diplomados”), não há, no conjunto das entrevistas, um consenso quanto à origem do samba, uma vez que há os que divergem, por vezes, entre o morro e a cidade, entre a Bahia e o Rio; como há também aqueles entrevistados que olham somente para o próprio umbigo.

Passado o tríduo momesco de 1933 e encerradas as entrevistas da coluna “Ouvindo os bacharéis do samba”, o assunto permanece vivo nas páginas da imprensa e nas ondas do rádio. Nos meses seguintes é que Orestes Barbosa e Vagalume publicariam, cada um, suas histórias do samba. Em maio, um articulista do jornal *O Radical* saudava a originalidade de *Na roda do samba* e a “cuidadosa investigação” realizada pelo “querido e popular” Vagalume, “antigo repórter policial e decano dos cronistas carnavalescos”. Possivelmente, vários dias devem ter se passado até que os leitores pudessem ter o volume em mãos. Apenas no final de setembro, Jota Efegê publicaria uma resenha, retribuindo a atenção que o “decano e instituidor” da crônica carnavalesca o havia dispensado em elogioso prefácio ao seu livro, *O Cabrocha: meu companheiro de farras*, publicado em 1931 pela Casa Leuzinger⁵⁵. Na Rádio Educadora do Brasil, em 25 de agosto, às 14 horas, o radialista e escritor E. L. Gomes Filho apresentou a palestra “A Escola do Samba (a propósito do livro de Orestes Barbosa)”, como anunciado nas páginas do jornal *A Batalha*⁵⁶. No dia seguinte, uma nota do jornal *O Radical* informava que no estúdio da Rádio Educadora compareceram, entre “os artistas do nosso *broadcasting*”, somente Custódio Mesquita e Mário Reis. Na referida palestra-homenagem, a ausência de nomes do rádio e da música popular, reclamava o articulista, não condizia com o “serviço que Orestes”, seja enquanto compositor ou na sua “atividade jornalístico literária”, havia prestado e prestava “ao rádio nacional”⁵⁷.

Nas redações que se dedicam à crônica do carnaval e de seus compositores, o clima nem sempre é festivo como àquele que Jota Efegê, K. Peta e K. Rapeta apresentam aos leitores e foliões. Ainda em dezembro de 1933, nos preparativos do carnaval vindouro, o *Jornal do Brasil* divulgava um concurso de marchas e sambas realizado pela revista *O Malho*, relatando a criteriosa seleção que designava de antemão os desclassificados.

⁵⁵ Vagalume comenta ali do cuidado que Jota Efegê teve em “focalizar nitidamente os flagrantes” da boêmia carioca, “desprezando preâmbulos recheados de uma literatura massante e futurista”, valor este semelhante ao estilo de Orestes Barbosa, cronista que “vai logo aos fatos, pegando os gajos pela goela do casaco”. Ver: NA RODA roda do samba. *O Radical*, 16 mai. 1933, p. 7.

⁵⁶ RADIO EDUCADORA do Brasil. *A Batalha*, 25 ago. 1933, p. 5.

⁵⁷ MICROPHONEColumna: A Homenagem a Orestes Barbosa. *O Radical*, 26 ago. 1933, p. 7.

O trabalho da comissão, é preciso que se ressalte, foi cuidadoso e objetivando sempre o apuro das letras, condenando as que insistentemente aplicavam o chavão do “malandro”, “malandragem”, “mulata”, “orgia”, “Favela” e outros que, cansando os ouvidos do carioca, já irritam e são, portanto, intoleráveis.⁵⁸

Em fevereiro, dispara o colunista d’*O Malho*:

O tratamento de “tu” e “você” é um facto consumado entre os escritores de letras para música. Alegam que o povo fala assim e não vale a pena endireitar. O melhor é ficar assim mesmo... E uma vez que assim é, Ary Barroso, compositor e bacharel, escreveu “tu” e “você” no “Correio já chegou”; Orestes Barbosa, jornalista e poeta de verdade em “Ha uma forte corrente”; Custódio Mesquita em “Lourinha” e uma infinidade de outros em quase tudo quanto é canção de Carnaval. Breve, quem não escrever assim estará errado...⁵⁹

Prevalece, na apreciação, a diferença entre o bacharel, de um lado, e o povo, do outro. Acima destes, está o distinto crítico. Para o articulista, Orestes e Ary Barroso, a quem o trato da cultura dos dicionários deveria distingui-los do populacho, parecem ir na direção contrária, buscando uma condenável afinidade com a fala do povo. Afinidade esta que repercute por meio do rádio e dos discos, mais tarde pelos programas de auditório, onde os “chavões” ou as formas de tratamento ordinárias deveriam ser censurados. Com a devida correção, como anunciado, não se desfaz a hierarquia ou se perde a condição inerente a que está destinado o sujeito comum – sob os pés e a letra da elite –, apenas se diferencia o popular do popularesco, sua versão refratária e indigna, rechaçada pelo projeto ilustrado de cultura nacional, como estudado no tópico seguinte.

Questão candente nos anos que se seguem à oficialização do carnaval, a origem do samba é motivo constante nas rodas de samba, nos pequenos e grandes clubes carnavalescos, no rádio e nas casas de discos, a exemplo dos versos reproduzidos nas páginas do *Diário Carioca*; e motivo que muitas vezes apresenta a origem do samba atada a um “anseio geral de nacionalidade”⁶⁰. Em 13 de fevereiro de 1934, no encerramento do carnaval, o Clube dos Fenianos dedicou “o seu mimoso e artístico Préstito ao Exmo. Sr. Dr. Pedro Ernesto, honrado Interventor no Distrito Federal”, e aos seus auxiliares, Lourival Fontes e Alfredo Pessoa, por serem “expoentes máximos dos incentivadores do carnaval carioca”. A apresentação, assinada pelo “genial artista Manuel Faria”, baseava-se “nas belas páginas da História do Brasil”, assim anuncia a imprensa carioca⁶¹. Na segunda feira gorda, a apresentação do préstito abriu com a

⁵⁸ CONCURSO de marchas e sambas do “O Malho”. *Jornal do Brasil*. 29 dez. 1933 p. 21.

⁵⁹ BOLAS de Crystal. *O Malho*. 1 fev. 1934 p. 8.

⁶⁰ CLUB DOS Fenianos. *Jornal do Brasil*, 13 fev. 1934, p. 14.

⁶¹ CLUB DOS Fenianos. *Jornal do Brasil*, 13 fev. 1934, p. 14; A CIDADE sob o domínio da folia. *O Jornal*, 13 fev. 1934, p. 3.

alegoria “Saudação ao Povo” e seguiu com o carro-chefe, “Única Bandeira”, que exibia a pátria unida “na mais perfeita confraternização”, ou seja, “a fortaleza da brasilidade”, com homenagens a personalidades históricas “máximas” de cada estado da Federação, representados nas pessoas de sócios fantasiados. A quarta ala do préstito, intitulada “Na roda do samba”, baseava-se no “livro interessantíssimo” de Vagalume, cronista “que muito contribuiu para a confecção desta belíssima alegoria”. Na frente desta alegoria, aparece “uma baiana do outro mundo, desengonçando-se todinha num samba do ‘partido alto’”, logo “acompanhada por um seresteiro, pandeirista”. No centro do carro apresentava-se, ainda, uma “roda das sumidades das Escolas de Samba”. Por último, “vê-se o morro, onde o samba nasce, vive, cresce e entra pra Academia, pra depois descer ao centro da cidade, invadir as ruas, entrar nas casas, penetrar nos palácios, e infiltrar-se nos discos das vitrolas e nos rádios”. No alto da alegoria do morro, um “choro típico” é executado “com maviosos instrumentos”. Com esta composição de símbolos e referências, se a encenação falava ao coração dos foliões cariocas, como também dos turistas, segundo conta o articulista do *Jornal do Brasil*, seria porque a tal alegoria *dizia e provava* “como é bom aquilo que é nosso”. No roteiro divulgado pela secretaria do clube, ao atar samba e nação, não por acaso esta ala encerra a apresentação com um samba “inédito”, intitulado “Viva o Brasil!”, com letra da Vagalume e música de Bomfiglio de Oliveira:

CORO

Dizem que o samba é africano
É mentira – isto é potoca...
Samba “corrido” é baiano,
Mas, o “chulado” – é carioca!

I

O samba é hoje as delícias
Da gente do mundo inteiro.
Sempre gozou de primícias,
Honrando o nome brasileiro.

II

Dos Morros ele vem descendo
E para os palácios descamba
Toda gente está querendo
Cair na *roda do samba*.

III

O samba mil atrativos tem
O samba tem atrativos mil
Vamos mulatinha, meu bem,
Dar um viva ao nosso Brasil!

Por vezes, o duplo que aparta morro e cidade apresenta-se na ojeriza ao batuque, por sua “bárbara” origem africana. Para Orestes Barbosa, o samba, como cantado pelo perfumado e engomadinho Mário Reis, bem apresentava a cultura brasileira, porque carioca, como evidente

nas páginas de *Samba* e no conjunto de crônicas carnavalescas aqui apresentadas. A questão das origens e do “progresso” do samba é que opõe, de modo geral, os livros de Orestes e Vagalume, cronistas que, a partir de suas “vivências” e “investigações”, apresentam perspectivas diferentes e conflitantes, ora apontando para a salvaguarda da tradição das classes populares, para o caso deste, ora em direção ao moderno e à massificação da cultura, ora para a roda do samba, ora para os meios radiofônico e fonográfico, ainda que os dois cronistas busquem, cada um à sua maneira, a *coisa nossa*, o verdejante caráter brasileiro.

7.2 Tal Brasil, qual samba?

Janeiro de 1939, “bar do Amarelo”, Cinelândia. Orestes Barbosa toma um “cafezinho” e puxa “uma boa fumaça”. À sua mesa achegam-se o jornalista Alziro Zarur e o fotógrafo Sant’Ana, antigos conhecidos da imprensa. Zarur, a serviço da revista *Fon-Fon*, cumprimenta Orestes e insiste que ele responda à enquete “Que é o rádio”, publicada semanalmente desde o último outubro. O autor de *Samba* já havia negado anteriormente. Não só estava evitando “tratar de rádio”, assunto que diz ter sido “criado” por ele no jornal *A Hora*, onde foi redator da seção “Radio”, como confessou não escrever, desde 1935, “uma única letra para a música popular”⁶². Mas, pego de surpresa, e dada a “gentileza” de Zarur, “teve mesmo de entregar os pontos” e aceitou o convite. “Finalmente, o homem ia falar”, comemora o repórter. De saída do bar – esquina com o prédio da Câmara Municipal, onde chefiava a redação dos debates parlamentares –, Orestes seguiu até uma sala no edifício da Associação Brasileira de Imprensa, onde, por escrito, respondeu ao “interessante questionário”, que foi publicado em duas páginas na primeira edição daquele ano⁶³.

Buscando “colher e divulgar as suas opiniões autorizadas sobre a orientação do rádio no Brasil”, a *Fon-Fon* já havia publicado, nos números anteriores, as respostas de dois membros da Academia Brasileira de Letras, Gustavo Barroso e Olegário Mariano, de um professor de História da Civilização do Colégio Pedro II, o catedrático Pedro do Coutto, de Wladimir Bernardes, diretor do matutino *Gazeta de Notícias*, e da “maior poetisa do Brasil de todos os tempos”, Gilka Machado, entre outras figuras “da nossa vida cultural e artística”. A enquete radiofônica, com um total de dez perguntas, versava, avalia Zarur, uma “questão de capital

⁶² O SAMBA e as origens. *Fon-Fon*, 18 fev. 1939, p. 30.

⁶³ QUE É O RÁDIO? Fator de educação ou diversão? Orestes Barbosa e o samba. In: *Fon-Fon*, 7 jan. 1939, p. 32/44.

importância para a vida do país”⁶⁴, implicada, de partida, na primeira e na última pergunta, sobre qual deveria ser a orientação do rádio nacional, se fator de educação ou de diversão, se comercial ou órgão oficial de Estado. Nestes pontos, um a um, os dois pólos nem sempre convergem. As divergências tornam-se mais aparentes nas outras perguntas, que tratam sobre a música popular brasileira, do samba em especial, se expressão nacional, e a “opinião” acerca de suas letras, como também sobre como os entrevistados avaliavam a atividade dos *speakers* e os anúncios veiculados no “nosso *broadcasting*”, sobre a sua “utilidade”, o que “faltava” ou qual programa “recomendavam”⁶⁵.



Orestes Barbosa com o redactor de P R 1 - FON - FON.

Figura 14: Alziro Zarur e Orestes Barbosa. Fonte: QUE É O RÁDIO? Fator de educação ou diversão? Orestes Barbosa e o samba. *Fon-Fon*, 21 jan. 1939, p. 22.

⁶⁴ AS RESPOSTAS de Barros Vidal. *Fon-Fon*, 21 jan. 1939, P. 32

⁶⁵ 1) Que é o rádio: fator de educação ou diversão? 2) Que conceito faz do ‘broadcasting’ brasileiro? 3) Que pensa do samba como expressão da nossa música popular? 4) Como encara os anúncios radiofônicos? 5) Que acha dos nossos ‘speakers’? 6) Qual a sua opinião sobre as letras das composições populares? 7) Temos programas que recomendem a nossa radiofonia? 8) Que é que falta no ‘broadcasting’ nacional? 9) Qual a utilidade principal do rádio? 10) Qual a orientação que deve ter o ‘broadcasting’: comercial, como nos Estados Unidos, ou oficial, como na Itália? *FON-FON*, 1 out. 1938, p. 33; 15 out. 1938, p. 35.

Das personalidades ouvidas no inquérito de Alziro Zarur, a primeira delas, Gustavo Barroso – autor de *O que o integralista deve saber* e diretor-fundador do Museu Histórico Nacional – não só desconsiderou o samba como “expressão da nossa cultura” como julgou ser necessário, para o rádio, uma orientação “oficial, tradicional, nacionalista e cristã”, posto que, entre a educação e a diversão, as programações abusavam da batucada e negligenciavam “a primeira finalidade”⁶⁶. A Zarur, o poeta de *Cidade Maravilhosa*, Olegário Mariano, respondeu ser o rádio tanto um fator de educação como de diversão. A respeito do samba, que diz ser o representante da “fisionomia musical do Brasil de hoje”, respondeu o acadêmico: “ele está para nós como as canções napolitanas ou as tarantelas para a Itália, a velha canção *montmartroise* para a França, as valsas para Viena, os tangos para a Argentina, etc”⁶⁷. Pedro Coutto considerou o rádio “ambas as coisas, bem dosadas”, mas foi enfático: “O samba não é expressão da cultura nacional”⁶⁸. Partidário da educação que diverte e da diversão que educa, Wladimir Bernardes afirmou ser o samba a expressão do espírito brasileiro, “o poema épico de uma raça”⁶⁹. Gilka Machado, por sua vez, afirmou ser o rádio “o mais prático meio de educar e divertir os povos” e apreciou o samba, “depois do Hino Nacional”, como o único gênero popular capaz do “milagre de confraternizar a sensibilidade nacional”⁷⁰.

Em 7 de janeiro, no preâmbulo do questionário, de subtítulo “Orestes Barbosa e o samba”, Zarur apresenta aos leitores da *Fon-Fon* “a figura máxima do samba”, pelo menos “entre os vivos”, uma vez que, citando ele as palavras de Martins Castello, prefaciador de *Samba*, Orestes teria civilizado o repertório do gênero, cantando nas suas letras a luz do abajur, as reclamaes e o tilintar do telefone. As respostas que seguem ao preâmbulo da seção representavam, assim, a voz de uma pessoa autorizada, pois “o samba tem nele o seu maior poeta, como a cidade tem nele o seu maior repórter”. Sobre qual deveria ser a orientação da radiofonia brasileira, respondeu o compositor de “Chão de Estrelas” e “Arranha-céu”:

— Para educar, há o lar e as escolas. O rádio é para distrair. Porque se o “cara” não aprendeu nada até a adolescência, não há de ligar o rádio, aos 20 anos, para aprender errado a História do Brasil, que foi descoberto por

⁶⁶ QUE É O RÁDIO? *Fon-Fon*, 15 out. 1938, p. 35.

⁶⁷ QUE É O RÁDIO? *Fon-Fon*, 22 out. 1938, p. 36.

⁶⁸ QUE É O RÁDIO? *Fon-Fon*, 29 out. 1938, p. 32.

⁶⁹ QUE É O RÁDIO? *Fon-Fon*, 5 nov. 1938, p. 36.

⁷⁰ QUE É O RÁDIO? *Fon-Fon*, 12 nov. 1938, p. 36.

Cristóvão Colombo, visto que, na data de descobrimento da América, o Brasil estava, como ainda hoje, situado no continente...⁷¹

Para Orestes, o rádio, sozinho, não operaria milagre algum. Para educar e “cumprir as suas finalidades em prol do progresso geral”⁷², deveria se levar em conta não somente o *meio* técnico, mas a *mensagem*, que deveria ser emanada, primeiro, em casa, no seio da família, e pelo ensino formal. Sem esta base, não servia o rádio ao aprendizado. O que não quer dizer, no entanto, que, em cenário ideal, o rádio não viesse a assumir o seu papel mantenedor de um ensino *correto*, aliando ideologicamente educação e diversão. Ao que estava dado, com seus *erros* e equívocos, e depois de destacar positivos o “conceito” e a “impressão” do *broadcasting* brasileiro e dos anúncios radiofônicos (que “já estão melhorando”), Orestes sai “em defesa do samba”.

— O samba, que é carioca, é a música brasileira que “abafou”, aqui e lá fora. Os adversários do samba estão divididos em dois grupos: o dos ignorantes da matéria e os despeitados. Os ignorantes são os que não distinguem o “samba” do “batuque”, do “frevo”, do “cateretê”, etc., e vão deixando de dizer a verdade, isto é: que as melodias vitoriosas são do Rio, dolentes e riquíssimas, refletindo emoções e não regiões. Os depoimentos dos estrangeiros, sempre tão cortejados pelos maus brasileiros, nesse ponto são abandonados: os inimigos do samba fingem que não sabem a opinião do exterior sobre a nossa música popular... E empregam o vocábulo “popular” com afetado desprezo, quando “popular” é o que tem real valor – obra ou homem: “O Guarany”, o “Com que roupa?” ou o Alberto Santos Dumont... E você, Zarur, veja isto: os que combatem o samba – por ignorância ou por despeito – são os mesmos que aceitam a música popular de outros povos: o tango, a rumba (que é macumba), o fox, o fado e a ranchera... Só não aceitam a música “popular” do Brasil. E nisso tem você o tamanho da má fé⁷³.

“Não me falem mal do samba”. O cerne da argumentação de Orestes nesta entrevista está presente, tal e qual, no samba “Verde e amarelo”, como também nas páginas do livro *Samba*. Na música, o “real valor” está nos “populares” Noel Rosa, Carlos Gomes e Eduardo das Neves. Na literatura, em escritores como José de Alencar e Euclides da Cunha. Em homens como Alberto Santos Dumont, em marchas como “A conquista do ar”, brasileiríssimos. No samba, como no rádio, educação e diversão não estavam dissociadas, exceto para “os ignorantes da

⁷¹ Na primeira pergunta do inquérito, a orientação do rádio brasileiro repercute um tema candente no debate político quando desde o estabelecimento da radiofonia no Brasil, nos anos de 1920. Nas “reportagens” de *Acabaram de ouvir...*, livro de César Ladeira, publicado em 1933, o famoso *speaker* disse ter adotado o lema da distração, contrário à educação; LADEIRA, Cesar. *Acabaram de ouvir...: reportagem numa estação de radio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1933, p 83; “Que é o radio? Fator de educação ou diversão? Orestes Barbosa e o samba”. In: *Fon-Fon*, 07-01-1939, p. 32/44.

⁷² BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 188.

⁷³ QUE É O RÁDIO? Fator de educação ou diversão? Orestes Barbosa e o samba. *Fon-Fon*, 7 jan. 1939, p. 32/44.

matéria”, ou para os “despeitados”. Como exemplo, Orestes menciona algumas canções, composições de Noel Rosa e Ataulfo Alves. Deste, que considera melhor poeta que qualquer “medalhão” ou “fardado”, Orestes cita um verso do samba “Meu pranto ninguém vê”, recém gravado, em junho de 1938, por Orlando Silva: “Faço do verso uma arma pra me defender”. De Noel Rosa, recorta os sambas “X do problema”, “Silêncio de um minuto” e “Não tem tradução”. É que, se o samba pode “matar a nostalgia” de um amor ingrato, e se o amor “desafia o poder da ciência”, como cantam os sambistas, ele, o samba, poderia, igualmente, combater os seus “inimigos”. Ou seja, poderia bater-se contra a influência “estrangeira” e contra os “maus brasileiros”. Por ser a “emoção do povo”, o samba poderia contribuir, assim, com “a propaganda em prol da educação”, posto que suas letras ensinariam a *língua brasileira*, não portuguesa, a história nacional e mesmo aritmética, argumenta Orestes Barbosa. Sambas como “Tristezas não pagam dívidas”, composição de Ismael Silva gravada por Francisco Alves e Silvío Caldas, por exemplo, poderiam até ensinar melhor, “sem o fadigar das explicações” do ensino formal. No caso, na letra deste samba, para além da lição que dá título à canção, os ouvintes reteriam, na devida ordem, as vogais do alfabeto, como disposto na segunda estrofe: “O homem deve saber – a/ Conhecer o seu valor – e/ Não fazer como o Ignácio – i/ E que andou muito tempo – o/ Bancando o seu Estácio – u”⁷⁴.

Contra a má fé dos que desprezam a “coisa” nacional, Orestes prevê uma educação cívica, patriótica e antilusitana. Na primeira resposta ao inquérito da *Fon-Fon*, a referência às datas e aos fatos da História dos Descobrimentos têm sua razão de ser. Ao sobrepor a “descoberta” de Cristovão Colombo à campanha marítima de Pedro Álvares Cabral, Orestes busca nacionalizar a História do Brasil sem identificá-la a uma parte ou ramo da História de Portugal, pois ligada, por antecedência, à colonização espanhola. Em 1933, nas páginas de *Samba*, Orestes Barbosa já havia denunciado o atraso cultural do Brasil, quando, a respeito da formação da música nacional, sublinhou a importuna presença da ópera italiana como um dos sintomas do “servilismo” à cultura estrangeira, como praticado, diz ele, no Instituto Nacional de Música, aquele “sarcófago” instalado na Rua do Passeio. Dentro dos “processos de nacionalismo” das américas, a crítica à cultura alienígena concentra-se, de modo geral, no ataque à influência da “velha Europa”. Contra os portugueses, no entanto, valiam os espanhóis, pelo menos de modo

⁷⁴ O referido samba aparece, em 1932, numa gravação de Francisco Alves e Silvío Caldas (Odeon 10922-a), como sendo de autoria de Manoel Silva; e, em 1958, na gravação de Aracy de Almeida (Polydor 269-b), com a autoria de Ismael Silva. Na gravação de Aracy, porém, as vogais são suprimidas dos versos. BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 128-130.

a dissolver a importância de Portugal e dos portugueses na formação da identidade nacional brasileira.

No ano de 1938, sob o Estado Novo, Orestes Barbosa publicou, na coluna que escrevia para o diário *O Radical*, o artigo “Lutando para arrancar o brasileiro da pior das colonizações: a mental!”. Em perspectiva histórica, diz ele, as lutas contra as amarras da colonização mental intensificaram-se com o advento da República, levadas na dianteira pela geração que passou pelo “cognome de ‘Jacobina’”. Com este argumento, situando “a intensidade da luta do Brasil para ser Brasil”, o cronista convoca os soldados para o *front*. No panteão nacional, elege e reconhece as figuras do escritor Coelho Neto, aquele de 1922, em debate sobre o Centenário da Independência, e Getúlio Vargas, nascido “no fim do antigo regime”, mas que, entre os da geração republicana, seria capaz de “continuar a obra de brasilidade”, embora não fosse ele um dos propagandistas da Abolição ou da República, coisas que, acredita o cronista, o era “na prática”.

A luta contra a colonização mental, citados os vultos literários e históricos, encontra arena fértil no jornal, na crônica especialmente. No Brasil, a indústria, a moda, a comida dos hotéis grã-finos, o nome dos estabelecimentos, a música, as festas cívicas, os livros das escolas, as praças públicas, as estátuas, tudo, pontua Orestes, ostenta “nomes e glórias de outras terras”. A respeito da cultura nacional, adverte ele: “em relação ao Brasil, o intercâmbio só tem câmbio. Falta o inter”⁷⁵. Nas diversas esferas da vida em sociedade, o combate seria travado, assim, nos e sobre os “fatos da nossa vida comum”, uma vez que mesmo nos “hotéis baratos, que não dispõem da alta freguesia já colonizada”, os pratos criados nos bairros suburbanos do Méier ou da Penha são muitas vezes batizados à moda estrangeira – frango à francesa, salada alemã ou tripa à espanhola, por exemplo. Se nada fosse feito, a nomeação dessas “meias-porções”, ato aparentemente ingênuo, serviria tudo aquilo que é “nosso” sob a etiqueta alheia. Sabor nacional, nome estrangeiro. O argumento chega ao limiar da paranoia, vislumbrando uma saída autoritária e bélica, como expresso no vocabulário e nos argumentos do cronista, uma vez que, diz Orestes, este processo de “câmbio” pertenceria “a um organizado plano de desnacionalização, que levou os srs. Hitler e Mussolini a legislarem em seus países sobre música, comida e roupa...”

O “aperitivo de reportagem” oferecido aos leitores do jornal *O Radical*, diz Orestes, seria uma manifestação “árdua e amarga” de sua tarefa nacionalista. Como encarnado na referida

⁷⁵ BARBOSA, Orestes. Lutando para arrancar o brasileiro da pior das colonizações: a mental! *O Radical*, 21 mai. 1938, p. 2.

crônica, a batalha pelo que é *nosso* materializa-se na página do jornal: o texto de Orestes divisa espaço com uma fotografia do Jockey Club, por ocasião de uma homenagem ao Exército dos Estados Unidos. O combate à cultura estrangeira dava-se, assim, no e pelo jornal, na intenção de reunir, sob a causa nacionalista, um faminto exército de leitores, para que avançassem mais e mais a trincheira brasileira. Com suas crônicas, Orestes faz do jornal a sua arena, na intenção de registrar e conquistar a matéria ordinária do cotidiano – o chão da vida pública, como disse em outra oportunidade – pugnando a colonização mental desde os pequenos fatos (e pratos), servindo um gênero-refeição à carioca⁷⁶. Em Orestes, crônica e samba se completam – cariocas e, portanto, brasileiros por excelência –, bandeiras-e-armas de uma missão a serviço da cultura nacional, como propõe o autor. Para o caso do samba, em específico, Orestes diz ser preciso a criação de uma orquestra típica, copiando os exemplos positivos da Argentina e dos Estados Unidos, que “fizeram assim” com o tango e o *fox*, respectivamente. Não seria possível, para tanto, cultivar o mofo das metrópoles de além-mar, ao contrário, uma vez que, aqui, a presença da cultura portuguesa (e dos portugueses) contribuiria para o atraso da “coisa” nacional. No *broadcasting* brasileiro, a irradiação de fados encarnava, desse modo, um caso “ilustrativo” da força da colonização, posto que, embora nascido no Brasil, o fado possuía “a lamúria do forasteiro que o criou”, aceito somente entre os “lusitanos que vêm cavar a vida nas terras do Cruzeiro do Sul”⁷⁷.

Nos anos em que Orestes destila seu antilusitanismo, há certa aproximação entre os Estados brasileiro e português, mormente no que diz respeito à noção que avalia o processo de tutela e Independência do Brasil como exemplo “bem sucedido” da colonização lusitana, justificativa que validaria, de certo modo, a manutenção das colônias de Portugal em África⁷⁸.

⁷⁶ BARBOSA, Orestes. Lutando para arrancar o brasileiro da pior das colonizações: a mental!. *O Radical*, 21 mai. 1938, p. 2.

⁷⁷ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 188.

⁷⁸ No livro *Enquanto é possível*, escreve José Osório de Oliveira: “Mesmo quanto ao imperialismo, é preciso distinguir entre o agressivo, de conquista, e aquele que Portugal exerce hoje na África, se imperialismo se pode chamar à nossa ação contemporânea nas Colônias, que consiste, sobretudo, na expansão, pacífica e humana, da nossa cultura social. Pode admitir-se, perfeitamente, a ideia de um império colonial sem se ser imperialista”. OLIVEIRA, José Osório de. *Enquanto é possível: ensaios e outros escritos*. Lisboa: Universo, 1942, p. 173-4; No volume *Ensaístas Brasileiros* (Coleção Cruzeiro do Sul), publicado pela Bertrand, em Lisboa, José Osório de Oliveira reúne ensaios clássicos do pensamento social brasileiro escritos por Vicente Licínio Cardoso, Alberto Torres, Nina Rodrigues, Oliveira Vianna, Paulo Prado, Sérgio Buarque de Holanda, Mário de Andrade, Graça Aranha, José Veríssimo, João Ribeiro e Tristão de Athayde. Para o caso de interlocução entre Brasil e Portugal, há ainda a passagem pelo Brasil e a interlocução de uma figura como António Ferro com intelectuais brasileiros; este, alçado depois a ideólogo do Estado Novo português, chefiou o Secretariado da Propaganda Nacional. António Ferro dirigiu, com Lourival Fontes, aqui responsável pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural varguista, a revista luso-brasileira *Atlântico*, lançada em 1942, mesmo ano da publicação de *Enquanto é possível*.

Quando da publicação de *Samba*, em 1933 – ano em que Gilberto Freyre dá a conhecer a obra *Casa grande & Senzala* –, diferente de certa afluência entre escritores brasileiros e de além-mar, vide José Osório de Oliveira e nomes como o de Mário de Andrade (que, com certo desdém à exegese de Graça Aranha, lamentava “aquela frase detestável de não sermos ‘a câmara mortuária de Portugal’”), Orestes Barbosa não nutre, nem chegou mesmo a alentar, como afirma o historiador Adalberto Paranhos, “qualquer pacto com os lugares-comuns de fundo mítico e mistificador construídos sobre a ‘Pátria-mãe’, a ‘Pátria-irmã’ e a pretensa ‘amizade luso-brasileira’”⁷⁹. Ao desprezar o fado, Orestes procura, assim, afirmar o samba na condição de gênero carioca e, por conseguinte, nacional. Com vistas à cultura nacional, *Samba* dá seguimento ao juízo xenófobo que, pouco antes, em 1925, dá o tom às crônicas do volume *O Portuguez no Brasil*. Perspectiva que reaparece, inalterada, nas crônicas da seção “Passeio Público”, quando, nos anos de 1940, Orestes diz da “única possibilidade de manter a fraternidade entre” brasileiros e portugueses e dispara a seguinte sentença: “Os portugueses de Portugal não embarcarem para o Brasil, e os portugueses do Brasil regressarem a Portugal”⁸⁰.

De volta ao questionário da *Fon-Fon*. Em janeiro de 1940, Alziro Zarur, um ano depois do encontro com Orestes Barbosa no Amarelinho, apresentou, em parte, os resultados do inquérito radiofônico, aferindo ali “as opiniões de figuras representativas dos vários sectores da nossa actividade”. Sobre a orientação do *broadcasting* brasileiro, a cisão entre os dois fatores – educação e diversão – ou a possível confluência ou coincidência deles, sem ater-se a interpretações ou pormenores, constam 62 respostas: educação (3); diversão (9); educação e diversão (50)⁸¹. No começo de fevereiro, dando “maior expansão” às enquetes e entrevistas já publicadas, o articulista da *Fon-Fon* concentra-se na apresentação do resultado referente à

⁷⁹ Sobre Orestes e o fado, conferir: PARANHOS, Adalberto. “Xô, fado! Nacionalismo e antilusitanismo na terra do samba”. In: *Tempo & Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 22, set./dez. 2017, p. 55.

⁸⁰ Orestes referencia a passagem como recortada de *Memórias*, livro do acadêmico Rodrigo Octavio. BARBOSA, Roberto. *Passeio Público: o chão de estrelas de Orestes Barbosa*. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1994, p. 201.

⁸¹ Para cada uma das três questões elencadas no inquérito da *Fon-Fon*, os votos registrados foram os seguintes para “*Radio factor de educação*”: Roquette Pinto, Barros Vidal e Djalma Maciel; votaram em “*Radio como factor de diversão*”: Orestes Barbosa, Rubey Wanderley, Hoche Ponte, Haroldo Barbosa, Mário Lago, Ruy Costa, Oswaldo Santiago, Alberto Ribeiro e Nelson Dantas; já para “*Rádio como factor de educação e diversão*” votaram: Gustavo Barroso, Olegário Mariano, Pedro do Coutto, Wladimir Bernardes, Gilka Machado, Manuel Bandeira, Murilo Araújo, Berilo Neves, Renato Travassos, Raja Gabaglia, Raimundo Magalhães Júnior, Agripino Grieco, Zolachio Diniz, Fernando Segismundo, Horácio Mendes, Almeida Azevedo, Nelson Romero, Benjamin Lima, George Sumner, J. Octaviano, Edmundo Lys, Francisco Galvão, Celestino Silveira, Gomes Filho, Ricardo Pinto, Juracy Araújo, Felício Mastrangelo, Theophilo de Barros Filho, Campos Ribeiro, Paschoal Carlos Magno, D’OR (Ondina Dantas), J. Caribé da Rocha, Sebastião Fonseca, Xavier Filho, Luiz Edmundo, Antônio Cordeiro, Eduardo Brown, Valdo Abreu, César Ladeira, Paulo Roberto, Ademar Casé, Saddi Cabral, Ivo Peçanha, Mariza Lira, Martins Castello, Heber de Bôscoli, Celso Guimarães, Ilka Labarthe, João Mello e Renato Murce. Conferir *FON-FON*, 22 jan. 1940, p. 30.

segunda pergunta do inquérito, “Que pensa do samba como expressão da nossa música popular?”. Ao todo, constam sessenta e uma (61) respostas. Quase metade dos entrevistados (28) considerou o samba como uma expressão da música popular brasileira. Há, porém, entre a negativa e a afirmação, um fator qualificativo. Parte substancial dos entrevistados (23), ainda que considerassem o samba expressão de brasilidade, não o fazem sem ressalvas: “O samba é expressão, mas...” Quase um sexto dos entrevistados, quando somados, dividem-se entre a negativa (6) e a exceção desta (4): “O samba não é expressão, mas...”⁸² Tirante os que se posicionaram pelo samba enquanto “coisa” nacional, sem incorrer em emendas ou correções, o restante, maioria dos entrevistados (31), têm algo a ponderar ou ressalvas a fazer.

Embora o inquérito da *Fon-Fon* apresente ao leitor um dado quantitativo, cindido entre *sim* e o *não*, ou balouçando entre os extremos, os votos ali reunidos foram subtraídos a partir das entrevistas e as respostas nem sempre podem ser facilmente vertidas em dados objetivos⁸³. Sobre o rádio, na derradeira edição de 1938, respondeu Agrippino Grieco: “às vezes diverte e educa. Mas outras vezes, ouvindo-o, ocorre-me a ideia de que acabarão instituindo entre nós um Ministério da Deseducação”. Quanto às letras dos sambas, o “notável crítico-sarcasta” destilou o seu desprezo pelos compositores “iletrados”, que tematizam os “conflitos da Favela”, e, por outro lado, sublinhou o nome de Orestes Barbosa entre os poucos “poetas autênticos”⁸⁴. Barros Vidal, que consta entre os votos do “fator educação”, respondeu ser “o rádio uma poderosa força de educação”, mas sem menoscar o papel da diversão, embora secundado. À pergunta “Que conceito faz do *broadcasting* brasileiro?”, respondeu ele: “O mesmo que um

⁸² Na sequência exata, consta a seguinte lista de personagens que responderam à enquete: “*O samba é expressão da nossa música popular*”: Gilka Machado, Manuel Bandeira, Murillo Araujo, Orestes Barbosa, Barros Vidal, Fernando Sigismundo, Horacio Mendes, Benjamin Lima, Edmundo Lys, Francisco Galvão, Celestino Silveira, Gomes Filho, Juracy Araújo, Mario Lago, Ruy Costa, Paschoal Carlos Magno, Oswaldo Santiago, Alberto Ribeiro, Luiz Edmundo, Eduardo Brown, Valdo Abreu, Nelson Dantas, César Ladeira, Ademar Casé, Ivo Peçanha, Martins Castello, Heber de Bôscoli e Ilka Labarthe. “*O samba é expressão, mas...*”: Gustavo Barroso, Olegário Mariano, Wladimir Bernardes, Raimundo Magalhães Júnior, Agrippino Grieco, Zolachio Diniz, Nelson Roméro, George Sumner, J. Octaviano, Felicio Mastrangelo, Hoche Ponte, Haroldo Barbosa, Theophilo de Barros Filho, Campos Ribeiro, J. Caribé da Rocha, Sebastião Fonseca, Antonio Cordeiro, Paulo Roberto, Saddi Cabral, Mariza Lira, Celso Guimarães, João Mello e Renato Murce. “*O samba não é expressão da nossa música popular*”: Pedro do Coutto, Berilo Neves, Renato Travessos, Raja Gabaglia, Rubey Wanderley e Pinto. “O samba não é expressão, mas...”: Almeida Azevedo, Djalma Maciel, D’OR (Ondina Dantas) e Xavier Filho. Conferir *FON-FON*, 10 fev. 1940, p. 21.

⁸³ Isto explica, em parte, a divergência entre o número de entrevistados quanto às duas enquetes citadas (a primeira com 61, a seguinte com 62).

⁸⁴ Agrippino Grieco não apresenta programas nacionalistas para o *broadcasting* brasileiro, ao modo de Zolachio Diniz, concentrando-se na reivindicação de irradiar literatura “da boa” (a exemplo de um programa de Roquette Pinto na Rádio Sociedade, que falava nomes como João Ribeiro, José Oiticica Murilo Araújo e Maria Eugênia Celso) e de uma ligeira crítica às letras das composições populares. “Que é o rádio: factor de educação ou diversão?”. “As respostas de Agrippino Grieco”. In: *Fon-Fon*, 31-12-1938, p. 36.

doido pode fazer do hospício...”⁸⁵ Ou seja, uma completa barafunda. No referido inquérito, Orestes Barbosa, Manuel Bandeira, Mário Lago, Martins Castello e os locutores César Ladeira e Ademar Casé constam entre os vinte e oito (28) nomes que consideraram o samba, sem ressalvas, como “expressão da nossa música popular”. As proposições, apesar da afirmativa comum, nem sempre são coincidentes ou sóbrias, de modo a justificar esta ou aquela posição. A Zarur, Manuel Bandeira – que já havia creditado a Sinhô a autoria de um “samba definitivo” – não só disse ser o samba, “atualmente”, “a única manifestação interessante da nossa música popular”, como afirmou, também, o caráter “delicioso” das composições populares⁸⁶. Compositor e autor teatral, Mário Lago vai adiante: “gosta-se ou não” do samba, o que não se pode é desprezá-lo “sob a alegação de música africana”. Martins Castello, “mantendo” a mesma opinião que escrevera no prefácio de *Samba* a respeito do caráter “urbano” e “civilizado” das letras de Orestes Barbosa, disse haver “por aí”, em matéria de samba, “certas letrinhas” que “são puramente caso de polícia”⁸⁷.

As respostas à enquete de Zarur, quando interpretadas em paralelo a textos e crônicas publicadas no período, podem melhor ser situadas quanto ao discurso daqueles que prezam por um samba puramente nacional, com letras civilizadas, figuras que, ativas na imprensa carioca, no meio musical, ou em órgãos de Estado, pretendem expurgar a cultura negra, quando não possível confina-la às favelas ou ao cume dos morros. A pretensão à *civilização* e ao *progresso*, revelar-se-á, assim, no desejo, e na prática, de soluções autoritárias, entre o suposto abrigo e a efetiva suspeição e censura. Nas páginas da *Fon-Fon*, depois da participação de Orestes Barbosa seguiram-se, nas duas semanas imediatas, Rubey Wanderley e Barros Vidal. Depois foi a vez de Zolachio Diniz, um intelectual “especializado em assuntos radiofônicos, e que é, também, o elegante locutor da ‘Hora do Brasil’”. Em 1933, Zolachio havia substituído Orestes na coluna de rádio do jornal *A Hora* e, naquelas páginas, em cartas ou entrevistas ali publicadas, debateu com ele questões concernentes ao meio, sobre esta ou aquela estrela, a respeito da nacionalidade e das “imitadoras” de Carmen Miranda ou, por exemplo, sobre o “ressurgimento”, para o carnaval de 1934, da “reunião” dos ídolos Mário Reis e Francisco

⁸⁵ QUE É O RÁDIO: factor de educação ou diversão?”. “Orestes Barbosa e o Samba”. *Fon-Fon*, 7 jan. 1939, p. 32/44.

⁸⁶ QUE É O RÁDIO: factor de educação ou diversão?. As respostas de Manuel Bandeira. *Fon-Fon*, 19 nov. 1938, p. 36.

⁸⁷ QUE É O RÁDIO: factor de educação ou diversão?. As respostas de Martins Castello. *Fon-Fon*, 18 nov. 1939, p. 32.

Alves. A época, Orestes assinava crônicas e a coluna “Radio”, no jornal *Avante!*⁸⁸. Ao inquirido publicado a 28 de janeiro de 1939, na *Fon-Fon*, o sisudo *speaker* do Departamento Nacional de Propaganda respondeu que “o rádio deve reunir o útil e o agradável”, ou seja: “educar e divertir”. Dizendo-se “partidário do rádio oficializado, e radicalmente contrário ao rádio comercial”, Zolachio Diniz, a voz radiofônica do regime varguista, contrário à orientação do rádio estadunidense, acolhe os exemplos da Alemanha e Itália sob o nazifascismo, uma vez que aquele “é muito útil ao judaísmo”. Por via oficial, a nacionalização do rádio seria uma “fonte do nacionalismo sadio, do nacionalismo verde e amarelo”, abolindo de suas programações “os programas estrangeiros, isto é, as horas portuguesas, italianas, francesas, argentinas, alemãs”.

Deveríamos ter ao invés dessas horas, a hora da higiene, a hora de educação física, a hora da agricultura, a hora da pecuária, a hora da educação bancária, muitas horas de ensino do idioma brasileiro, etc. Tudo isso, meu amigo, entremeado de boa música nacional. Música não somente popular, mas também música de Francisco Braga, Mignone, Villa Lobos, Lorenzo Fernandez... O samba limpo, a marcha limpa, de letras censuradas previamente... E as nossas belíssimas e maravilhosas canções, em que as letras de Orestes Barbosa, Paulo Roberto, Joubert de Carvalho e outros, são interpretadas e musicadas por Sylvio Caldas, Francisco Alves, Joubert, José Maria de Abreu, Paulo Barbosa e outros. Que beleza, se a nossa radiophonia pudesse ser assim!...

No *broadcasting* brasileiro, apesar de “um grande esforço e uma vontade enorme de agradar por parte de todos aqueles que vivem no meio” e, “paralelamente a esse desejo”, devido “a ambição e a ganância” internacionais, a união entre educação e diversão parecia distante. Quando se trata da irradiação de sambas e marchas, afirma Zolachio, há o conselho da orgia, da malandragem e das navalhadas, transformando o rádio num fator de deseducação, afastado de suas “altas finalidades”. Era preciso, assim, convertê-lo em meio “só e exclusivamente dos brasileiros”, já que os aspectos que o contaminam – verbo do vocabulário racista – eram identificados à população afrodescendente. Se não, falhada a missão regeneradora do rádio nacional, “tudo andarรก errado”⁸⁹. Quando perguntado acerca do samba enquanto expressão *nossa*, brasileira, Zolachio aprofunda o debate acerca da nacionalização do *broadcasting*, habilitando a censura e retomando questões referentes à origem do samba, estabelecendo assim,

⁸⁸ RADIO: La vai a resposta. *A Hora*, 29 nov. 1933, p. 4; RADIOo: Cinco cousas. *A Hora*, 25 nov. 1933, p. 4; RADIO: Mais uma carta de Zolachio Diniz a Orestes Barbosa. *A Hora*, 25 out. 1933, p. 4; RADIO: O caso Carmen na Victor e o Carnaval. *A Hora*, 23 out. 1933, p. 4.

⁸⁹ QUE É O RÁDIO: factor de educação ou diversão?. As respostas de Zolachio Diniz. *Fon-Fon*, 28 jan. 1939, p. 32/43.

em cioso tributo ao falecido pai, Almachio Diniz, divergências com as interpretações presentes nos livros *Samba*, de Orestes Barbosa, e *Na roda de samba*, de Vagalume. Copio:

— Levanto, antes do mais, uma preliminar: o samba é de origem africana. Almachio Diniz, meu saudoso pai e queridíssimo amigo, no último trabalho que leu à Academia Carioca de Letras, provou, exaustivamente, com autoridades em assumptos folklóricos, que a nossa música provém da África, bem como a própria palavra, afirmando textualmente: “Samba tem origem africana, tanto como palavra, quanto como costume, ou dança”. Contra essa assertiva, entretanto, levantam-se Orestes Barbosa – dizendo que o samba é carioca, em seu livro *Samba* – e Francisco Guimarães, o popular Vagalume, em seu livro *Na roda de samba*, asseverando que a palavra e a dança são oriundas da Bahia, sendo que “samba” é composta de duas outras palavras – “SAM” e “BA” que querem dizer, respectivamente, em africano, PAGUE e RECEBA. Mas abandonemos a preliminar levantada para que fale do samba como expressão da nossa música popular. Você não desconhece que sou partidário, absolutamente, do samba. Formei com Orestes Barbosa, desde o primeiro momento, ao lado dele, contra a música estrangeira, chamada de câmara ou clássica. Mas quero o samba com a letra censurada. O samba sem orgias, sem navalhadas, sem malandros, sem termos de gíria... Quero o samba limpo, o samba triste e dolente, como o temperamento tristonho do brasileiro, que tem vivido, desde o acaso de Pedro Alvares Cabral, debaixo da escravidão... Porque você não tenha duvidas de que o 7 de setembro foi um mito... Autêntica mentira carioca... Acabou-se o jugo português. Mas começou outro muito pior: o judaico, que tem suas fontes em Londres e Nova-York. Em suma, quero e admiro o samba porque ele é, de facto, a verdadeira expressão da nossa música.

Nas décadas de 1930 e 1940, o debate acerca da origem do samba, se pode ser localizado em livros como os de Orestes Barbosa e Vagalume, não era novidade no meio letrado. O próprio Vagalume havia anotado que o samba tornara-se “cogitação dos literatos”⁹⁰. Na imprensa diária, à época em que a *Fon-Fon* investia na enquete “Que é o rádio?”, Pedro Calmon, historiador e membro da Academia Brasileira de Letras, travou uma “polêmica” com o escritor José Lins do Rego, como referido nos estudos dos historiadores Lucas Gasparotto e Luiz Antônio Simas⁹¹. Calmon, num país miscigenado onde prevaleceria a cultura “euro-americana”, dizia-se contrário à elevação “da cuíca, da viola e do pandeiro” à “coisa” nacional, uma vez que aos olhos dos estrangeiros, o samba, poderia ser confundido, por sua artificialidade, como música de origem africana, “o perfil sombrio da senzala”. Já o autor de *O Moleque Ricardo*, na esteira de Gilberto Freyre, sai em defesa do samba urbano, como de outras manifestações populares como “cocos alagoanos” ou dos “grandes ritmos dos aboios

⁹⁰ GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933, p. 25-6.

⁹¹ GASPAROTTO, Lucas André. *Se não é a canção nacional, para lá caminha*: a presentificação da nação na construção do samba e do fado como símbolos identitários no Brasil e em Portugal (1890-1942). Tese (Doutorado). Programa de Pós Graduação em História, PUCRS, 2019, p. 302-326.

nordestinos”⁹², ainda que, a denotar certo preconceito, devesse ser “refinado e sofisticado”, de modo a servir de motivos populares para compositores eruditos preocupados com a elevação da música artística nacional⁹³.

Na enquete de Zarur, ao discorrer sobre a “utilidade principal do rádio”⁹⁴ enquanto “fator preponderante para a educação do povo”, a voz de Zolachio Diniz e do Departamento Nacional de Propaganda se confundem. A música erudita, em especial, e a música popular “limpa”, encontrariam lugar em meio a uma vasta e diversificada irradiação de cariz eminentemente doutrinário, para que o rádio pudesse, assim, “exercer um papel definitivo para a educação da massa do nosso *hinterland*”. Nas suas respostas, Zolachio não apenas expressa seu racismo antissemita, como o desprezo racista pelo samba. Se, quanto à origem do samba, difere de Vagalume e Orestes Barbosa, ao lado deste diz ter cerrado fileira “contra a música estrangeira” e a favor do “idioma brasileiro”. Contrário ao samba de “malandro”, defende, do alto de seu elitismo, o “samba limpo”, a “marcha limpa”, e a “censura” prévia das letras do cancionista popular, em tudo contrárias às “belíssimas” letras de Orestes e de compositores como o médico Joubert de Carvalho, autor de sucessos como “Taí” (“Pra você gostar de mim”) e de sambas como “Sai da toca, Brasil”, rumba lançada por Carmen Miranda em junho de 1938, na Odeon: “Brasil que foi senzala/dançou na macumba batendo o pé no chão/é bom que não te esqueças nunca/Que agora a dança é no salão”. Como nos sambas e canções de Orestes nos quais imperam os romances de arranha céu, ou nas proposições de Martins Castello e Zolachio, continuam a terceira e quarta estrofes: “Brasil, deixa a favela/O arranha-céu é o que se recomenda/e é pena que tanta gente boa/te querendo tanto e tanto não te compreenda/Brasil das avenidas/da praia de Copacabana e do asfalto/a tua gente branca e forte/ninguém cantou ainda bem alto”. Mesmo Lia Corrêa Dutra, de sua “rua cosmopolita” em Botafogo, antecipando os versos de “Chão de Estrelas”, teme a beleza daquilo que vê “ao longe”, “o morro pobre e colorido”, “todo enfeitado de roupas coloridas”, pronto a se transformar em “fera narcotizada, pronta para dar o bote”⁹⁵.

Orestes Barbosa leu a entrevista de Zolachio Diniz na *Fon-Fon* “com atraso”. Fora preciso que o compositor Jorge Faraj lhe mostrasse. Na edição de 18 de fevereiro de 1939, vinte

⁹² GASPAROTTO, Lucas André. *Se não é a canção nacional, para lá caminha*: a presentificação da nação na construção do samba e do fado como símbolos identitários no Brasil e em Portugal (1890-1942). Tese (Doutorado). Programa de Pós Graduação em História, PUCRS, 2019, p. 302-326.

⁹³ SIMAS, Luiz Antônio. *Umbandas*: uma história do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022, p. 106.

⁹⁴ QUE É O RÁDIO: factor de educação ou diversão?. As respostas de Zolachio Diniz. *Fon-Fon*, 28 jan. 1939, p. 32/43.

⁹⁵ DUTRA, Lia Corrêa. Rua de Bairro. *Correio da Manhã*, 23 abr. 1933, p. 4.

dias depois de ser citado por Zolachio, Orestes, em carta endereçada ao redator da revista, e ali publicada integralmente, respondeu que, a respeito de sua “assertiva” acerca da origem do samba, havia “um ponto” que desejava “clarear”. Tanto nas páginas de *Samba*, como na enquete, Orestes, ao discernir sobre o “samba carioca” – “feito no meu berço natal”, com “ritmo que não se confunde com os de outras terras da pátria” –, refere-se então à questão das origens em si, seja do samba, do café ou referente à sua própria ascendência lusa: “Mas acontece que, prevalecendo as origens de tudo, acaba não havendo nada”. A origem dizia respeito, assim, à particularidade da geografia e sociedade local, no sentido descendente, pois “se vamos assim procurando origens, quem acaba é o samba: é o Brasil”. Perspectiva esta que não abrigaria, no fim, a definição de *brasileiro*, uma vez que povo daqui seria originário “de todos os povos”, “africano”, “índio”, “português”, “sírrio”, “italiano”, “belga”, “alemão”, exemplificava ele. Ainda se reportando a Zolachio, argumenta Orestes: “Quando eu digo que o samba é carioca, refiro-me a esse samba da nossa capital, ao nosso ritmo que não se confunde com os de outras terras da pátria, e também ao padrão de nossas letras”. O combate ao samba, diz ele, não se dava “porque ele seja africano”, uma vez que “os inimigos do samba amam o africano fox e a africaníssima rumba”, mas por uma concorrência desleal, antipatriótica, que, em prejuízo aos “clássicos nacionais”, “quer liquidar a música popular... do Brasil”, “única concorrente da *popular* de fora”.

Orestes Barbosa não desconhecia os meandros escusos da censura – moral e racista, nacionalista, “por dinheiro”, qual seja. Um de seus sambas, “No Morro de São Carlos”, havia sido censurado pela Confederação de Radio-Difusão, em outubro de 1933, ordem que a rádio Mayrink Veiga e César Ladeira se recusaram a cumprir⁹⁶. Pouco depois desse episódio, embora a lente nacionalista reduza a denúncia, perguntava ele: “Porque o Gardel pode fazer, no rádio brasileiro, a propaganda da orgia da sua terra, e se nega isso ao Baiaco?”⁹⁷. O cerne da pergunta foge às respostas de cunho puramente nacionalista (ou moralista) e revela, na verdade, um elitismo que descamba, a priori, na separação do joio do trigo – subterfúgio bíblico largamente usado como argumento para a defenestração censória. A Zolachio Diniz, Orestes responde que os “maus” sambas não poderiam “liquidar” o samba “de Noel e o de Ataulfo, o de Bide e o de Sinhô”, como, do mesmo modo, argumenta ele que, “por causa de um mau romance”, ninguém poderia “responsabilizar o Balzac, o Zola, o Aluísio, nem o José de Alencar, nem o grande Assis”. No fim, Baiaco é lançado fora com a água do banho.

⁹⁶ A CONFEDERAÇÃO de Radio-difusão contra Orestes Barbosa. *A Hora*, 31 out. 1933, p. 2.

⁹⁷ BARBOSA, Orestes. Rádio. *Avante!*, 17 nov. 1933, p. 4.

No samba, como na literatura, Orestes Barbosa parece ignorar, ou manter recalçada, a força do racismo, aqui encoberto sob o manto *verde e amarelo* de uma falsa democracia racial. Não desconhecia, porém, as “torturas infernais” da escravidão, sobre a qual gravou duas canções: o samba-canção “Abolição”, de 1935, e no samba “O negro e o café”, de 1945, onde louva as figuras de Castro Alves, José do Patrocínio e da “saudades” que este sentia da princesa Isabel⁹⁸. A postura do cronista, como se verá, é contraditória e requer breve digressão. Nas páginas do jornal *A. B. C.*, de agosto de 1922, Orestes, em embate com Lima Barreto – por quem, outras vezes, disse de sua estima –, aborrecido por ter sido desdenhosamente tachado de “repórter”, dispara contra a “covardia” do autor de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, que “não pôs os nomes das pessoas lá”, dizendo tratar-se este romance de uma “sátira”. No acento da diferença, Orestes parte para ofensa: “Fui, sou e muito me honra o título. Mas V. não pôde, nem poderá ser repórter. Eu sou ligeiro, estenógrafo, não bebo, não fumo, tomo banho e ninguém me embrulha. V. é um bobo, boêmio, a dar cabo da saúde – saindo da raia a fazer arte cada vez pior”⁹⁹. Autor e obra são atacados por motivos que escapam à seara da crítica literária, posto que a suposta crítica, originada em um desentendimento pessoal, recai, imediatamente, na abjeta depreciação racista. Embora Orestes tenha mantido, toda a vida, uma postura “combatente”, a mesma posição não se verifica na sua defesa do samba, quando parece poupar os seus reais inimigos.

Ao questionário de Zarur, entre os seis nomes que se posicionaram contra o samba, Ricardo Pinto, jornalista e autor do volume de crônicas *Nossos grandes em ceroulas!*, livro com o qual tentou, em 1921, adentrar na Academia Brasileira de Letras, é um antigo conhecido e interlocutor de Orestes Barbosa. Se Orestes leu sua própria entrevista com atraso, nem sequer precisaria ler as respostas de Ricardo Pinto a Zarur para conhecer o seu conteúdo. Sabia ele da cruzada de seu antigo amigo de redação contra o samba e a cultura negra, como atestam várias crônicas veiculadas na imprensa diária. Em artigo publicado a 13 de janeiro de 1938, Orestes Barbosa comentava, nas páginas do jornal *O Radical*, uma matéria publicada no *Diário de*

⁹⁸ O NEGRO E O CAFÉ [samba]. Intérprete: Ataulfo Alves & S/Pastoras. Compositor: Orestes Barbosa, Ataulfo Alves. In: Victor 80-0316. Intérprete: Ataulfo Alves & S/Pastoras. Rio de Janeiro: Victor, 1945. 78rpm, Lado B, (2:50). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/69483/o-negro-e-o-cafe>. Acesso em: 2 out. 2023; ABOLIÇÃO [samba canção]. Intérprete: Francisco Carlos. Compositor: Orestes Barbosa, Wilson Batista. In: RCA Victor 80-0743. Intérprete: Francisco Carlos. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1951. 78rpm, Lado A, (2:51). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/69388/abolicao>. Acesso em: 2 out. 2023.

⁹⁹ No mesmo jornal, Orestes já havia feito, pouco antes, uma crítica racista ao livro *Despertar!*, de Hermes Fontes, na crônica “Puxando o rabo do macaco”, como na crônica “A grande felicidade”, quando se refere a Théó Filho como “louro, mais baixo que alto, a pele rósea fazendo inveja ao Dr. Hermes Fontes”. BARBOSA, Orestes. A grande felicidade. *A.B.C.* 5 ago. 1922, p. 10; BARBOSA, Orestes. Puxando o rabo do macaco. *A.B.C.* 15 jul. 1922, p. 12; BARBOSA, Orestes. S. D. F. Reinado de Silva. *A.B.C.*, 26 ago. 1922, p. 8.

Notícias, e retribui, ali, os elogios de Ricardo Pinto, que o considera, no jornalismo, “a figura mais brilhante de minha geração”. Do parceiro de redação à época d’*A Folha*, Orestes Barbosa não só reconhece seu “talento” como ajuíza, em contrapartida, a “firmeza das suas convicções”. Afora as bajulações recíprocas, aspecto saliente da formação da vida intelectual brasileira, as intenções do artigo de Ricardo Pinto são outras, como indicado desde o título, “Policiamento necessario”. Trata-se, na verdade, de um panfleto contra o samba, que Orestes comenta a leitura, agradece a menção laudatória e, embora reconhecido por suas crônicas combatentes, por sua língua ferina, não parece preocupado em avaliar ou discutir as asserções racistas e persecutórias que o antigo confrade de imprensa prescreve: suspeição e censura prévia das letras de sambas e a “limpeza” das fábricas de discos e estações de rádio, por considerá-las enegrecidas ou coisa de “mascavinhos”, quer dizer: expressão e veículos da cultura negra e, portanto, cultural e biologicamente primitivas, chulas, vulgares, sujas. Em 9 de janeiro de 1938, por reconhecer o samba como cultura negra, mas “naturalizado brasileiro”, Ricardo Pinto, na ausência da velha capatazia, recorre à “intervenção” da polícia moderna e ao poder da censura:

Ninguém ignora que o samba, originário da África e naturalizado brasileiro pelas senzalas, representa, neste momento, uma indústria. Uma indústria nacional, por enquanto de consumo interno, futuramente, porém, de exportação. Existem os compositores musicais, os fazedores de versos tortos, as fábricas de discos gravados e, por derradeiro, as estações da rádio. Somando tudo, creio não ser exagero nenhum acrescentar que alguns milhares de indivíduos vivem do samba, presentemente. Alguns milhões ouvem-no, dia e noite, irradiado ou tocado. Ora, muito bem: reconhecido, preliminarmente, que o samba existe, é irradiado, cantado e assobiado, azucrinando o ouvido da gente, pergunto eu: “Não é justo, urgentemente é indispensável a fiscalização, literária, gramatical e musical, dessas moxinifadas detestáveis?” Acho que é. E acho que é porque, num país de analfabetos, tudo quanto possa agravar a ignorância deve ser severamente evitado. (...) Não, decididamente a polícia deve intervir, quanto antes, nomeando técnicos especializados para uma comissão de censura rigorosa aos sambas. Esse linguajar primitivo, imbecil, propaga-se pelo país todo, corrompendo o gosto...

Não se deve ignorar, na passagem referida, a postura racista do cronista, que, nas últimas linhas, parece, ilusoriamente, mudar de tom, mas de modo a aprofundar o seu real caráter, como vinha destilando em diversos textos publicados no *Diário de Notícias* ao longo dos anos de 1930. Para Ricardo Pinto, ainda que repita exaustivamente não ter “nenhum preconceito de pele”, ou que “a cor não importa”, o samba não passava de um “eco da senzala”¹⁰⁰. Nas últimas

¹⁰⁰ Para além dos artigos referidos adiante, diretamente relacionados ao samba, é de interesse citar o texto “Reação de Pelle”, que Ricardo Pinto publicou a 16 de dezembro de 1931, no *Diário de Notícias*, onde se refere, em

linhas da crônica “Policiamento necessario”, a beligerância de Ricardo Pinto cede lugar à descrição de um episódio aparentemente trivial: um samba invade o espaço da crônica e aproxima articulista e leitor. Recém-gravado, o samba “Não tenho lágrimas” quebra o silêncio do gabinete onde ele trabalha: “Quero chorar/Mas não tenho lágrimas...”. Neste momento, conta o jornalista, a empregada cuidou de fechar rapidamente as janelas do gabinete, impedindo “que o rádio do vizinho” perturbasse o seu sossego. Porém, o patrão ordena o contrário: “Mas não posso deixar de detê-la, parando ao mesmo tempo de escrever, para ouvir: — Não, abre tudo. Esse é bonito”¹⁰¹. O samba que entrava pela janela não parecia “torto”, como os produzidos pela “mulataria de garofinha ensebada [que] desceu o morro e invadiu a cidade”. Achava ele, na verdade, que o lirismo asséptico daqueles versos (o “samba limpo” de Zolachio Diniz) dizia do bom gosto, falavam à inteligência, formava o caráter brasileiro, ou seja, era apenas *triste*, de um português correto. A letra de “Não tenho lágrimas”, como as escritas por Orestes Barbosa, compositor que “deu, ao samba, contornos amáveis”, eram assim..., doces e bonitas, por não possuírem elementos negros, ou sequer “mascavinhos”. Janela adentro, o samba apreciado por Ricardo Pinto, não sabia ele, havia sido gravado por Patrício Teixeira, cantor negro que, um ano antes, havia gravado “Casado na orgia” e “Não gostei dos teus modos”, sambas de Pixinguinha e João da Baiana¹⁰². Apreciação que não condiz, por certo, com a “antiga ojeriza” que ele nutria pela cultura negra, uma vez que, também, teria sido Ricardo Pinto, conta Orestes, “o primeiro jornalista que desceu o pau na turma dos 8 Batutas”.

Aos ouvidos de Ricardo Pinto, a letra de “Não tenho lágrimas” desperta a atenção por seu caráter excepcional, posto que, no gênero samba, quase tudo é feio, “vulgar” e “detestável”.

conversa com o escritor Mário José de Almeida, “acerca da agitação que ora empolga os homens de cor de S. Paulo e adjacências, tudo por causa daquela tal Frente Única da Raça Negra”, na pessoa de Vicente Ferreira, professor e liderança negra, a quem chama pejorativamente de “D. Quixote de alcatrão, a pelejar imaginariamente contra os inimigos da sua raça”. E Ricardo Pinto, como mostra esse mesmo texto, é um destes inimigos. Basta dizer que, em estabelecimentos públicos, para justificar a recusa em atender a gente que tem “a desgraça de pertencer a árvores genealógicas de raízes encravadas no solo ingrato do continente africano”, o jornalista recorre ao exemplo dos Estados Unidos, à Jim Crow, uma vez que, para ele, o estabelecimento comercial não seria menos “propriedade” particular e, portanto, por preservar seu caráter “privado”, o dono poderia barrar quem quisesse, como os “crioulos inconvenientes”. Diz mais: o proprietário poderia dar “castigos para todo aquele que entra em casa alheia sem consentimento do dono respectivo”. PINTO, Ricardo. Reação de Pelle. *Diário de Notícias*, 16 dez. 1931, p. 3.

¹⁰¹ PINTO, Ricardo. Policiamento necessario. *Diário de Notícias*. 9 jan. 1938, p. 9.

¹⁰² CASADO NA ORGIA [samba]. Intérprete: Patrício Teixeira. Compositor: Pixinguinha, João da Baiana. In: Columbia 22228. Intérprete: Patrício Teixeira. Rio de Janeiro: Columbia, 1933. 78rpm, Lado A, (2:55). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/51509/casado-na-orgia>. Acesso em: 2 out. 2023; NÃO GOSTEI DOS TEUS MODOS [samba]. Intérprete: Patrício Teixeira. Compositor: Pixinguinha, João da Baiana. In: Columbia 22228. Intérprete: Patrício Teixeira. Rio de Janeiro: Columbia, 1933. 78rpm, Lado B, (3:14). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/51512/nao-gostei-dos-teus-modos>. Acesso em: 2 out. 2023.

“Poderia mencionar centenas, perfeitamente iguais”, todos detestáveis, escreve ele. De gravações recentes, o jornalista menciona, como exemplo, a marcha “Seu Condutor”¹⁰³, composição de Alvarenga, Ranchinho e Herivelto Martins, lançada na Odeon, e a marcha “Ali Babá”, de Roberto Roberti e Arlindo Marques, interpretada por Odete Amaral, gravada na Victor. A marchinha “cretina” cantada por Alvarenga e Ranchinho, afirma ele, “não tem sentido, não tem ritmo, não tem graça”. Preocupado quanto ao aspecto “literário” do samba, a sanha censória e repressiva de Ricardo Pinto mira, moralmente, a letra de “Ali Babá”, dado, principalmente, o “linguajar primitivo” da última estrofe, com evidente insinuação sexual: “Achei a chave do tesouro/Que há muito tempo eu vivo a cobiçar/É só dizer baixinho ao teu ouvido/‘Abre-te, Sézamo’, que eu quero entrar”. Os exemplos não param por aqui. Estão espalhados por outros textos, como na crônica “Besteiradas...”, texto em que destila desprezo aos “vários sambas [que] exploraram” o tema da marcha “Mamãe eu quero”, de Jararaca e Vicente Paiva, a exemplo de “Periquitinho Verde”, composição do “transviado Nássara”, gravada por Dircinha Batista em 1938, um ano depois daquela¹⁰⁴. Em artigo de julho de 1941, publicado no mesmo jornal, a bola da vez é o samba “Dinheiro não é semente”, há pouco gravado por Cyro Monteiro nos estúdios Victor, samba que considera exemplo da “produção dos maestros de beira de calçada e mesa de café”. Para Ricardo Pinto, estas produções musicais, como as cantadas pelo “famigerado Moreira da Silva” ou por “rapazes de garofinha ensebada”, nada mais fazem que “a propaganda choramingada da malandragem rufiona, e a exaltação dos amores de sarjeta”. Há no repertório do samba, contudo, raras exceções: Orestes Barbosa, com sua “linguagem correta e limpa”, o “falecido Noel Rosa” e alguns autores “novos”, “que sabem colocar o pronome direitinho e sempre procuram formas agradáveis de expressão”¹⁰⁵. Na enquete da *Fon-Fon*, considerando “a letra das composições populares”, não é diferente, por exemplo, a opinião de Rubey Wanderley, que evidencia somente a figura de Orestes por ser uma “exceção” entre os “detestáveis” compositores de samba¹⁰⁶.

Na lógica que supõe um samba civilizado – ou nem branco nem preto, como gostam de dizer – opera, subjacente, o empenho por seu embranquecimento, dissociado do cotidiano e da cultura dos morros e favelas, de sua origem baiana ou africana. Por um samba “domesticado,

¹⁰³ “O bonde da Lapa/ É cem réis de chapa/ O bonde Uruguay/ É duzentos que vae/ O bonde Tijuca/ Me deixa em “sinuca”/ E o Praça Tiradentes/ Não serve p’ra gente”.

¹⁰⁴ PINTO, Ricardo. Besteiradas... *Diário de Notícias*, 4 mar. 1938, p. 7.

¹⁰⁵ PINTO, Ricardo. Enxurrada de baboseira. *Diário de Notícias*. 9 jul. 1941, p. 7.

¹⁰⁶ QUE É O RÁDIO. *Fon-Fon*, 14 jan. 1939, p. 32.

desafricanizado, e desmacumbado”, como escreveu Simas¹⁰⁷. Pavimenta-se, assim, a estrada do samba *verde-e-amarelo*, de exaltação dos motivos nacionais – tesouros, matas e céu estrelado –, onde a cultura negra desponta como “raça” formadora, mas com participação dividida entre o estigma e o exótico, entre o africano detestável e o “criado esbelto”¹⁰⁸. Em Orestes, junto à letra “civilizada” de suas canções, destacada muitas vezes pela crítica racista como benfazeja, por seu caráter semierudito e lírico, contrária às composições que tematizam a malandragem e a orgia, opera, ainda, nas suas crônicas, sobretudo, a militância xenófoba contra os portugueses e o fado. Sobre a presença do português na formação nacional brasileira, e dos portugueses que faziam a vida no Brasil, o antilusitanismo de Orestes Barbosa vai ao encontro das vertentes político-ideológicas autoritárias em franca ascensão na Europa, que aqui encontraram eco no movimento integralista, em figuras como Gustavo Barroso, primeiro entrevistado na enquete de Zarur, e como Lourival Fontes, diretor responsável, sob o Estado Novo, pelo Departamento Nacional de Propaganda, órgão que, nos últimos dias de 1939, passaria a Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, onde Lourival permaneceu diretor.

Em 1933, nas páginas de *Samba*, a respeito do longo processo das colônias americanas para se desvencilharem do jugo das metrópoles, Orestes Barbosa, munido de exemplos vindos da Europa e amplamente veiculados nos diários cariocas, chega mesmo a asseverar que, no Brasil, fosse aplicado aos estrangeiros a severa “legislação que há em seus países de origem”. Quer dizer, que fosse aplicada a lei de Salazar, Hitler e Mussolini aos seus respectivos patrícios, “assim por diante”, uma vez que um “italiano não pode achar ruim uma providência do fascio”¹⁰⁹. Pouco depois, Alziro Zarur, ao referir-se ao rádio enquanto “poderoso educador das massas” e “melhor fator para a unidade nacional” – veículo que deveria difundir “as regras da higiene e do civismo”, as “grandes peças” da arte e da literatura brasileira e “os monumentos cívicos da Pátria, para a formação da mentalidade nacionalista que sonhamos”, para atestar sua posição, recorre à “glória da gloriosa Itália” de Mussolini¹¹⁰. Com a publicação de *Samba* e a gravação de “Verde e amarelo” por Araci Cortes, de lá para cá, a *mensagem* parece ficar mais clara – mais brasileira, menos negra e portuguesa – ou pelo menos assim se propõe, seja enquanto projeto ou prática. De algum modo, as coisas confluem, aproximando arte e discurso

¹⁰⁷ SIMAS, Luiz Antônio. *Umbandas: uma história do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022, p. 108

¹⁰⁸ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 80.

¹⁰⁹ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 117-8.

¹¹⁰ ZARUR, Alziro. *Fon-Fon*, 20-11-1937, p. 29.

autoritário. Como assinalou o historiador João Ernani Furtado Filho, o prefaciador do livro *Samba*, Martins Castello, nos textos que escreveu para a revista *Cultura Política*, “exercitava um tom de crítica que, não raro, descambava para a acrimônia e para um mal-disfarçado elitismo”¹¹¹. Não por acaso, Martins Castello enveredou no samba como compositor, replicando em suas letras a “nota civilizada” que, antes, disse ser Orestes Barbosa o criador¹¹². Nas letras de gravações como “Bonequinha da avenida” e “Vigília da lâmpada”, assinadas com o pseudônimo Mário Castelar, despontam, por exemplo, o mesmo cenário urbano e a mesma moral, a Avenida Rio Branco, o arranha-céu, os cartazes do Quarteirão Serrador e a lâmpada do abajur¹¹³.

Com a introdução da técnica e do amor moderno em suas letras, o “samba urbano” de Orestes Barbosa parece aprofundar, quando próxima ou ressoada pela crítica ideológica do governo varguista, a clivagem que aparta morro e asfalto, na intenção de fazer deste o cenário privilegiado de um *Brasil brasileiro*. Como disposto na enquete da revista *Fon-Fon*, os discursos nacionalistas em defesa de uma radiodifusão oficial de Estado, “agradável e útil”, livre do “detestável” fado e de toda música estrangeira, com a “censura prévia” dos programas e letra das canções, mostrava sua face mais atormentada e violenta, encampada não só pelo governo estadonovista e seus órgãos de difusão cultural e censura, de gênese autoritária e racista, como por intelectuais e compositores. Visões como estas, em alguma medida, promoveram ideologicamente o gênero samba-exaltação, “um filão musical e discográfico de

¹¹¹ FURTADO FILHO, João Ernani. Samba Exaltação: Fantasia de um Brasil brasileiro. *Revista Trajetos*. *TRAJETOS*. V. 07, N. 13, 2009, p. 3.

¹¹² BONEQUINHA DA AVENIDA [samba canção]. Intérprete: Arnaldo Amaral. Compositor: Mário Castelar, José Maria de Abreu. In: Columbia 55168. Intérprete: Arnaldo Amaral. Rio de Janeiro: Columbia, 1939. 78rpm, Lado A, (3:18). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/58779/bonequinha-da-avenida>. Acesso em: 2 out. 2023. Letra: “Bonequinha de alta roda,/ Vives nas casas de moda,/ Na Colombo e na Doret./ É sempre pela Avenida,/ Caminhando distraída,/ Que toda gente te vê.../ Moras em Copacabana,/ Mas passas toda a semana/ Da Galeria à Ouvidor/ E à tarde – eu sei o que fazes/ Vais reparar os cartazes/ No Quarteirão Serrador./ A escolha é sempre um problema./ Mas, preferido o cinema,/ Vem um lugar para dois./ E, em seguida, às seis em ponto.../ Não tenhas medo - eu não conto/ O que acontece depois.../ Quando mudas de caminho, Eu noto e, logo, adivinho/ Aonde irei te encontrar./ É que sempre o teu perfume,/ Que te define e resume,/ Fica bailando no ar...”; VIGÍLIA DA LÂMPADA [valsas]. Intérprete: Albênzio Perrone. Compositor: Mário Castelar, Gastão Lamounier. In: Victor 34525. Intérprete: Albênzio Perrone. Rio de Janeiro: Victor, 1939. 78rpm, Lado A, (3:00). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/46818/vigilia-da-lampada>. Acesso em: 2 out. 2023. Letra: “Meu amor, eu confesso que não posso/ Esquecer o romance que viveu/ No alegre apartamento que foi nosso/ E que agora, vazio, é apenas meu/ Sinto esmagar-me uma saudade estranha/ Nesta noite de insônia e de tristeza/ Em que, fielmente, apenas me acompanha/ O abajur que deixaste sobre a mesa/ Há uma penumbra mística de prece/ A luz sob o abajur pouco ilumina/ Meu abajur de seda ele parece/ A saia de uma louca bailarina/ E a sombra do abajur, macia e doce/ Recordo, tristemente, o nosso amor/ Vendo a lâmpada arder como se fosse/ Meu coração ardendo em teu louvor”.

¹¹³ Com gravações datadas de 1939 a 1941, Mário Castelar, pelo que consta na *Discografia Brasileira* (IMS), possui ainda três outras gravações, “Rosa de Veludo”, “Última ilusão” e “Lição de amor”.

invenção positiva do samba como símbolo da nacionalidade”¹¹⁴ cujo exemplo está em “Verde e Amarelo”, de Orestes e J. Thomaz, e mais bem acabado em “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, autor e obra atualizados em “Aquarela brasileira”, samba-enredo de Silas de Oliveira, célebre compositor do Império Serrano¹¹⁵.

¹¹⁴ FURTADO FILHO, João Ernani. Samba Exaltação: Fantasia de um Brasil brasileiro. *Revista Trajetos*. *TRAJETOS*. V. 07, N. 13, 2009, p. 163.

¹¹⁵ AQUARELA BRASILEIRA [samba-enredo]. Intérprete: Marçal (Nilton Delfino Marçal). Compositor: Silas de Oliveira. In: *Sambas-enredos de Todos os Tempos*. Intérprete: Marçal. Rio de Janeiro: Velas, 1993. Vinil, Lado B, (3:06). Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/sambas-enredo-de-todos-os-tempos>. Acesso em: 2 out. 2023

8. EPÍLOGO: ASTRO DESASTRADO

Escolho um astro no Estrelário; e enquanto
O astro splende nos céus, eu penso e vivo
Nesse longo silêncio evocativo
Do pensamento, as cousas que descanto¹.

Transviver
Hermes Fontes

Já fui convidada para ser estrela do nosso cinema
Ser estrela é bem fácil
Sair do Estácio é que é o X do problema²

Xis do problema
Noel Rosa

Sigo meu destino, trancado a sete chaves em meu próprio
alçapão, pisando um chão coruscado de esmeraldas e
estrelas – sina dos poetas³

Cataventos – A chave do Alçapão
Hermínio Bello de Carvalho

A seção “A música do leitor” da revista *Carioca*, em edição publicada no ano de 1940, reproduziu integralmente a letra da valsa “Suburbana”, de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas. Segundo o articulista da revista, os versos desta valsa já “andaram repetidos pelos radiouvintes dos quatro cantos do país”⁴, desde o registro sonoro lançado “há tempos pela voz bonita do ‘caboclinho querido””, cognome do cantor Sílvio Caldas. Não fazia tanto tempo assim. A gravação original, no selo Columbia, com acompanhamento de Garoto e Seu Regional, datava de 1938. Em registro sonoro idêntico, a faixa seria regravada cinco anos depois, desta vez no selo Continental. O programa “Romance Musical”, da Rádio Nacional, por esta época, dedicou um episódio à valsa de Orestes e Sílvio, como registrado num roteiro homônimo, de doze páginas, de autoria de Giuseppe Ghiaroni recolhido no acervo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro⁵.

¹ FONTES, Hermes. *Transviver*. In: MARIANO, Olegário. *O amor na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1933, p. 107.

² XIS DO PROBLEMA [samba]. Intérprete: Aracy de Almeida. Compositor: Noel Rosa. In: Victor 340099. Intérprete: Aracy de Almeida. Rio de Janeiro: Victor, 1936. 78rpm, Lado A, (3:24). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/44160/xis-do-problema>. Acesso em: 2 out. 2023.

³ CATAVENTOS – A CHAVE DO ALÇAPÃO. Intérprete: Giulia Drummond. Compositor: Hermínio Bello de Carvalho. In: *Cataventos: música & poesia*. Intérprete: Giulia Drummond, Paulinho da Viola, Vidal Assis, Alaíde Costa et al. Rio de Janeiro: Selo Sesc, 2023. CD, (4:27).

⁴ A MÚSICA do leitor. *Carioca*. Edição 00229, 1940, p. 45-46.

⁵ GHIARONI, Giuseppe. Romance musical. Suburbana. Coleção Rádio Nacional (D 3867). Rio de Janeiro: Museu de Imagem e Som, S/D.

O programa de Ghiaroni no rádio, veiculado semanalmente às 13h dos domingos, apresentava “uma história de radioteatro baseada (e ilustrada) por uma música de sucesso”. No rádio, moldado a partir de versos populares, o programa repercutiu, à maneira de folhetim, histórias em que “desgraça pouca é bobagem”. Os rádio-ouvintes encontravam, assim, histórias semelhantes àquelas que os leitores brasileiros, desde o final do século XIX, conheciam dos rodapés dos jornais, ou de fascículos e brochuras, a exemplo do romance *Elzira, a morta virgem e Maria, a desgraçada*. Em “Suburbana”, não é outra a história de Maria, também morta virgem, e do paspalho e infeliz Roberto, espécie de herói às avessas, frágil e sempre disposto aos (des)enganos.

No roteiro datilografado de Ghiaroni, com marcações de cena bem definidas, intervalos para a irradiação da música-tema e de peças publicitárias, a história desenvolve-se em diálogos curtos. As personagens não passam de tábuas rasas. Por vezes, sequer têm nome, e sempre sem sobrenome. Apenas Maria possui características que a singularizam: suburbana, bela, morena. Seguindo as marcações do *script*, o programa inicia com a execução da valsa “Suburbana”, com cantor e orquestra, e destaca, somente, as duas primeiras estrofes da letra, aqui reproduzida na íntegra:

Olhando o céu me demoro.
 Num verso triste é que eu choro.
 Ninguém vê o pranto meu.
 Há muita lágrima triste
 Que em ser sorriso consiste
 Como o poeta escreveu...

Minha linda suburbana:
 Por trás da veneziana,
 Vem sorrir nesta canção,
 Com teus lábios de doçuras
 Que são tâmaras maduras
 Da flora do coração.

Zona Norte da Cidade,
 Residência da Saudade,
 Onde nasceu o teu cantor.
 O teu cantor comovido,
 Que sonha com teu vestido,
 Que morre por teu amor!

Olho as estrelas cansadas,
 Que são lágrimas doiradas
 No lenço azul lá do Céu,
 Estrelas são reticências
 Estrelas são confidências

Do meu romance e do teu.⁶

Executada a valsa, no *background* ainda ouve-se o piano. Os rádio-atores e o locutor-narrador, dispostos ao microfone, entram em ação. O romance está no ar!

Recém-casados, os jovens Roberto e Arminda desentendem-se todas as noites. Paira entre eles um fantasma. Na “hora de dormir”, enquanto Roberto, ao piano, observa absorto o céu estrelado, Arminda reclama sua atenção: “Se eu soubesse que os artistas se casam para passar as noites olhando as estrelas, teria preferido casar com um comerciante! Os comerciantes, ao menos, sabem aproveitar o tempo!” Arte e comércio são coisas que, aparentemente, não se dão. A endinheirada Arminda (fortuna, diga-se, que não se sabe a origem), ao interpelar o marido, repete a máxima liberal atribuída a Thomas Jefferson: “tempo é dinheiro”, vale ouro, para os que o sabem usar comercialmente, para aqueles que, na economia do relógio, visam o lucro. A arte é outra coisa: diversão, divagação, distração; e, assim sendo, desperdício de dinheiro. Não é profissão, mas diletantismo.

Roberto vive com a cabeça nas estrelas — “amigas, velhas e queridas confidentes”. No rádio, o som do piano separa as cenas, como que rapidamente cerrando e descerrando a cortina. Na cena seguinte, o folhetim recua no tempo, mergulha nas lembranças que brotam das confissões de Roberto aos astros. Os rádio-ouvintes, enfim, conhecem o que levou o pianista àquele casamento insosso e infeliz, enlace que opõe os bairros da Piedade e do Leme, arte e comércio, amor e usura.

A mãe de Roberto, no esforço para que “os seus filhos tivessem uma oportunidade melhor” de vida, mudou-se do bairro da Piedade e estabeleceu residência no Leme. Ao partir do subúrbio, com três filhos ainda jovens, ela realizava, enfim, o desejo de morar na Zona Sul. Na topografia da cidade, o caminho traça certa ascensão social da família, “em busca de maior fortuna, de maior oportunidade”. De Roberto, “que nasceu para a música”, a mãe cobrava, como parte de seu plano, que casasse com Arminda, uma moça que “comanda uma grande fortuna”, que “tem dinheiro demais”. Na prosa com Roberto, prossegue a mãe:

O preço da sua inspiração, da sua habilidade, da sua arte, em suma, é algo demais para essa coisa tão baixa... o dinheiro! É muito mais inteligente sacrificar apenas um pouquinho do seu orgulho. Casar-se com uma fortuna. E então produzir como verdadeiramente é nobre produzir. Esperando pela inspiração, em vez de agarrá-la à força. O artista que produz em massa é muito mais desonesto do que o homem que se casa por dinheiro! Eu lhe peço, meu

⁶ SUBURBANA [valsa canção]. Intérprete: Sílvio Caldas. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. In: Columbia 55002. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Columbia, 1938. 78rpm, Lado B, (3:12). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/55153/suburbana>. Acesso em: 2 out. 2023.

filho. Faça isto por mim, e depois descobrirá o que fez por você!... Mostre a Arminda simpatia, carinho, atenções! Isto é muito importante para mim.

O casamento de Roberto e Arminda proporcionaria o momento mais feliz da suburbana matriarca. Solução que encontrara para que seu filho pudesse “produzir” arte sem arruinar-se “moral e fisicamente”. Aparentemente, porém, o conselho para que se casasse “por dinheiro” deixa Roberto estarecido. Conselho que, de partida, não valia para os seus irmãos, Otávio e Augusto, afinal este “nasceu para industrial” e aquele “tem vocação para o comercio”.

Uma pausa. “Reentra o piano”. De volta ao folhetim, o romance dá seguimento com a cena de chantagem da matriarca, ao etiquetar o (alto) preço da inspiração de Roberto. Desta vez, por pura artimanha, caso o conselho não surtisse efeito. Em exame de rotina, Dr. Moura revela, em diagnóstico, que o coração da mãe de Roberto estava “muito fraco”, que o organismo dela “já não tem forças pra reagir”. O médico, em conluio com a mãe, a par do “filho artista”, a quem ela dispensava, mais do que aos outros, todo interesse e cuidado, recomenda a Roberto que evite “qualquer coisa que possa contrariá-la”. Ao pedir que o filho acolha a mãe e não a aborreça, diz o médico: ela estava naquele estado, “se não me engano, por sua causa”.

Àquela época, depois de anos estabelecido no Leme, Roberto, a passeio, retorna ao subúrbio. Sentia “saudade da zona norte”. É lá a “residência da saudade” de um “cantor” comovido, como nos versos de Orestes Barbosa. Na passagem pelo arrabalde onde nascera, sem “procurar coisa alguma...”, conhece Maria, uma jovem “morena muito morena”. A pobre moça, que “trabalhava numa loja de brinquedos”, logo o encanta com seu jeito recatado e tímido, trazendo paz à sua alma. Este sentimento seria o motivo, agora, do trânsito de Roberto entre o Leme e a Piedade, entre o aristocrático bairro praieiro e o subúrbio. Nos primeiros “encontros” com Roberto, Maria “se esquivava durante o tempo todo”, fugia, “cruzando os braços defensivamente”. Mas, quando do momento de despedida, ela se transformava numa “mulher apaixonada”, cobria Roberto de beijos, e ele prometia uma vida comum, a dois, “com todas as flores do chão e todas as estrelas do céu...”

Em um dos encontros costumeiros, Roberto pergunta à Maria: “Por que você se transforma quando eu me despeço? Quando eu chego, você parece desejar que eu não tivesse chegado. E quando eu quero voltar, você não quer consentir que eu volte. Por que?”. Maria, “a pequenina e pobre suburbana”, sentia que o amado não viera para ficar, temia algo passageiro. Sentia que, um dia, caminhos e “cuidados maiores” os afastariam definitivamente. Contrariando as previsões da pobre moça de que os tais cuidados o empurravam para o altar, de braços dados com Arminda ou de outra fortuna qualquer, Roberto pede Maria em casamento, renegando a sombra de uma “separação definitiva”. Diante do pedido, Maria titubeia. Roberto então promete

voltar no dia seguinte, ocasião do aniversário de Maria. Promete trazer um “presente”, o “seu vestido de noiva!”. No clímax da irradiação do romance, como estipulado no roteiro, o programa é interrompido pelo locutor.

Depois de um breve interlúdio musical, e, centralmente, da veiculação dos anúncios publicitários, o folhetim é retomado. Na narração, o tempo avança ao presente, no exato momento em que a trama se inicia, com Roberto e Arminda em pé de guerra. O desentendimento continua: “Roberto, já que você quer passar a noite acordado olhando as estrelas... ao menos pare de martelar esse piano”. Desprezada por Roberto, Arminda direciona toda a sua frustração para o piano, que ameaça devolver ao vendedor. Somente assim atinge o marido, retém a sua atenção. Diante da ameaça, Roberto responde: “Tem razão. Ele é seu, não é, Arminda? Foi comprado com o seu dinheiro. Não é isso que você quer que eu tenha em mente?” Encerrada a discussão, Roberto recorda, noite adentro, olhando as estrelas, que Maria “não chegou a vestir o lindo vestido branco” que ele havia comprado. Era um vestido que, “debaixo das estrelas, parecia de prata”, costurado sem adereço algum, mas modelado para que “recebesse”, no corpo de Maria, “os enfeites divinos das suas formas”.

No aniversário de Maria, como havia prometido, Roberto chegou ao subúrbio com um presente, embrulho que, na boca de dona Francisca, “a velha senhora com quem Maria morava”, era daqueles de quem estava com “vontade de casar”. Na presença da velha e de sua pretendente, Roberto enfim declarava suas intenções. Desejava casar-se com Maria. Sem responder ao pedido, a jovem pediu à dona Francisca que recolhesse o vestido e, de repente, desabou em choro. À porta de Maria, apressado, estaciona o automóvel de Doutor Moura. Em crise, “muito mal mesmo”, a mãe de Roberto requisita a presença do filho. Antes de partir em socorro da mãe, Roberto jura a Maria que voltaria tão logo a velha reestabelecesse a saúde. Momento em que a convenceria da inutilidade do casamento com Arminda. Somente assim – recuperada a mãe e dispensado “todo o dinheiro” – poderia, finalmente, casar-se com Maria, sua pobre e bela suburbana.

Outra vez revirando o céu, ao recordar o que havia se passado naquele dia, Roberto confessa às estrelas: “Vocês sabem que eu não menti. Vocês sabem que, à medida que o carro rodava, o meu desconsolo crescia”. Maria “ficava mais longe!”. Àquela noite, ao chegar em casa, implorava a mãe: “Roberto, case-se com Arminda. Se você quer que sua mãe viva, case-se com Arminda!” Doutor Moura o aconselhava que esta era a “única esperança de salvação” dos males que a abatiam. O filho, inseguro, promete casar-se. A mãe dobra a aposta: “Amanhã, Roberto, amanhã”. Para a ingênua surpresa de Roberto, tudo estava preparado. No dia seguinte, a crise de sua mãe cessou “somente quando o juiz pronunciou: – Declaro-vos marido e mulher”.

Finalmente casados, o casamento é desolador, um desentendimento sem fim. Nas primeiras noites, Arminda se aborrece com Roberto martelando as teclas do piano e expõe a sua mágoa: “Sim, a mocinha suburbana de quem você gosta! Ela está presente em minha casa, nos seus pensamentos, na sua música, nas palavras que você murmura baixinho!” Sentindo-se ofendida e desprezada, Arminda reclama o amor de Roberto, por quem diz ter lutado “muito mais do que a rapariguinha do subúrbio”. Luta repleta de artimanhas e chantagens. Arminda, enfurecida, confessa a Roberto que Doutor Moura só o havia encontrado na casa de D. Francisca, na Piedade, depois que ela contratou um detetive para segui-lo. Confessa ainda que “aquelas crises de coração, que sua mãe tinha, foram sugeridas por mim!”

Roberto dá adeus à Arminda e, em desespero, vai ao encontro de Maria.

Na programação do “Romance Musical”, simulando o percurso do Leme à Piedade, uma passagem da valsa “Suburbana” é executada (piano ou orquestra, conforme a marcação do roteiro). Encerrado o interlúdio, o controle de som reproduz, no *background*, o barulho de um automóvel. Quando Roberto chega à Piedade, encontra uma chorosa dona Francisca. Era tarde demais, diz a velha, comovida: “Maria foi enterrada hoje, com o seu vestido branco!”. Mesmo na morte e depois de todo sofrimento, Maria estava “linda como sempre. Na sua boca, não havia nenhuma queimadura, nenhum sinal de veneno”. Íntegra, serena, parecia dormir, decerto, pronta para subir aos céus, já que o altar, pelas mãos de Roberto, lhe parecia tão mais distante... Restava a Roberto, em vida, com os olhos no firmamento, encontrá-la “no meio das estrelas”. Na impossibilidade do amor carnal, do casamento, o corpo desfalecido de Maria supera as intrigas mundanas, transfigurado em corpo celeste, cumprindo, para o estro de Roberto, outra função. Maria, no seu abandono-máximo, tornara-se presença eterna de inspiração. Uma dolorosa inspiração astral, não necessariamente arrependida.

Encenado o drama suburbano de Roberto e Maria, o *speaker* da Rádio Nacional comanda os minutos finais do programa e cede o microfone ao cantor, momento em que a orquestra executa, na íntegra, a valsa de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas.

A mãe de Roberto, supostamente viúva, uma vez que a figura do marido (e pai) está ausente no folhetim, fizera o esforço de deixar o subúrbio, estabelecendo morada no Leme. O caminho coincide, pretensamente, com o intento de dar aos seus filhos uma vida melhor. Todo o esforço da matriarca, porém, não resguardava, com a renda de uma magra pensão ou de uma pequena herança, o futuro dos filhos. A eles, sob a marcada presença e orientação da mãe, caberia a missão de fazer a vida na cidade dos arranha-céus, repelindo a pobreza e, por conseguinte, o revés de um possível e humilhante retorno ao subúrbio da Piedade. O caso de amor entre o remediado Roberto e a pobre Maria, na distância entre o Leme e a Piedade, não

podia prosperar – como manda o roteiro folhetinesco, estava fadado ao desencontro e à iminente desgraça. Mesmo o automóvel de Roberto, diminuindo o tempo de viagem entre os bairros, parece distanciá-los, com sua vertiginosa imponência. O acontecimento deste romance se dava, na verdade, contra o sucesso de um plano familiar há pouco conquistado: mudar-se do subúrbio para, finalmente, estabelecer vida nova no cartão-postal da cidade, na ensolarada zona praieira que tinha em *Beira-Mar: Copacabana, Ipanema, Leme* o seu diário, e em *Théo-Filho* um dos seus principais escritores e cronistas.

Roberto, quando solteiro, e morando sob as asas da mãe, levava uma vida folgada, mas incerta profissionalmente. Com o talento artístico que lhe corria nas veias, o que o futuro lhe guardava? Por certo, outra coisa que não uma carreira de negócios como a de seus dois irmãos, homens dados ao dinheiro. Para que conservasse a inspiração na sua veia artística, sem a perda ou corrupção do talento, a música de Roberto não poderia destinar-se ao entretenimento, ao consumo das “massas”. Ao verdadeiro artista seria preciso tempo e liberdade de criação, coisa que, idealmente, somente a fortuna de Arminda lhe proporcionaria; condição inalcançável no subúrbio, se casado com a abnegada Maria, que dispunha apenas de um ordenado miserável como vendedora de uma loja de brinquedos.

As artimanhas da matriarca e da endinheirada Arminda, sempre de costas voltadas para o subúrbio, acabam por traçar o destino de Roberto, na desculpa de garantir o seu futuro artístico. Tal destino o levava por caminhos distintos ao da realização amorosa: o casamento de Roberto com Arminda, somado ao remorso pelo suicídio de Maria, seria um alto preço a se pagar. A recompensa, fruto de maquinações e da inércia de Roberto, contudo, implicaria a perda de seu sossego, de um ambiente propício à criação artística. O dinheiro rouba-lhe o espírito – tanto a realização artística como a promessa do amor verdadeiro. Em casa, sempre em pé de guerra, vive à mercê das chantagens de Arminda, que cedo ou tarde poderia lhe fechar a carteira e, até, dar fim ao piano que ela comprara.

Isto é, se o remorso não o consumisse. O casamento já dera todos os sinais que não prosperaria. Não se sabe o destino de Roberto, que, com a morte trágica de amada, observa as estrelas, na esperança de ouvi-la. Maria, agora, habitava a *via láctea*, de onde supostamente olhava por Roberto, pelo menos assim ele esperava. Como em conhecido poema de Bilac, o amor poderia ser o remédio. Se conseguisse sentir a presença da pobre finada, poderia, enfim, ter o que mais desejava: perdão e inspiração. A estrela suburbana de Maria continuaria brilhando no céu para que, na terra, o astro de Roberto despontasse? Sem o dinheiro de Arminda, como sustentar a vocação artística? Parece mesmo que, no fim, a mãe de Roberto sairia vitoriosa, o filho bem-casado. Casamento que lhe garantia a retaguarda para ser artista,

produzindo arte verdadeira, entranhada e astral, não aquela produzida para as massas. Roberto, decerto, preso à memória trágica da amada, aspirava, no fim, o mesmo que a mãe: não desperdiçar os miolos do cérebro em troco de miolos de pão, coisa que, no subúrbio, e casado com Maria, lhe parecia distante.

Na trama que envolve Roberto e as três mulheres que, de algum modo, exercem um poder na sua vida, para o bem ou para o mal, Giuseppe Ghiaroni apresenta uma crítica ao meio artístico e literário, expressa no dilema entre cidade e subúrbio, arte e pastiche. A questão fala diretamente ao espírito do escritor e roteirista, recém-ingresso no meio radiofônico como redator e cronista, que parece evidente e indefinido no poema “Máquina de Escrever”, que Ghiaroni escreve no ano 1945. Em quinze estrofes, o sujeito lírico, um solteirão, pede à mãe, caso ele morra “de um repentino mal”, que venda todos os seus bens materiais, “para pagar àqueles a quem devo”. Que a mãe vendesse “todas as grandes pequenezas”. Para libertar sua “alma pensativa”, pede ainda que venda os seus “olhos a um brechó qualquer”, lugar onde pudessem, talvez, “reluzindo na sombra pardacenta”, refletir o “semblante de uma mulher”. Afinal, é no olhar que mora a verdade, o sentimento, voltado, nesta conjunção romântica, ao amor e ao passado. Num lugar empoeirado, mas guardado na intimidade. Num lugar onde as coisas estão disponíveis, à venda, mas somente àqueles que soubessem escolher, olhar bem.

No saldo das coisas do morto, reivindica o poema-testamento: “Sim, vende tudo, minha mãe, mas poupa/esta caduca máquina em que escrevo”:

Conserva-a, minha mãe, no velho lar,
conservando os meus íntimos instantes,
e, nas noites de lua, não te espantes
quando as teclas baterem sem parar⁷.

Esta “rude ferramenta”, “de teclas bambas” e “tic-tac incerto” – encerra o sujeito dos versos – era a sua “amiga de horas mortas”, seu “doce instrumento musical”. Era “o meu filtro de tristezas”. Acontece que, escrevendo à máquina, em intimidade quase “orgânica”, é que estes homens respiram⁸. E por onde se perpetuam. Na última estrofe, há o motivo do testamento; e um alerta contra o espanto, dada a presença celeste do morto, batendo as teclas, que tampouco são o prolongamento dos dedos, mas da alma. Desaparecido finalmente o sujeito dos versos, conversam máquina e lua, letra e espírito.

⁷ GHIARONI, Giuseppe. *A máquina de escrever*. São Paulo: Scortecci, 1997, p. 22-4.

⁸ Ver crônica “Máquinas de Escrever”, de José Carlos Oliveira, publicada no *Jornal do Brasil*. <https://cronicabrasileira.org.br/cronicas/16730/maquinas-de-escrever>. Acesso em: 5 out. 2023.

Sob o céu estrelado, tocando piano ou escrevendo a máquina, é que os homens de letras, artistas e músicos, tal como Roberto, e Ghiaroni, conseguem afugentar os “fantasmas da dúvida e do mal”. Morto o sujeito dos versos de Ghiaroni – quer dizer, morto o poeta ou exaurido seu estro –, o sujeito lírico roga à mãe que não venda a máquina de escrever, seu instrumento de trabalho, nem por ouro, pois mais vale conservar “os meus íntimos instantes”, sendo ele mesmo, assim atesta a conexão astral *post mortem*, um ourives da palavra escrita, falada ou cantada ao microfone. Aos seus credores, restava o bônus arrecadado com a venda das coisas mundanas e fúteis: a fantasia usada no último carnaval, o aparelho de rádio, um terno quase novo, os óculos antigos, as gravatas, os chapéus, os sapatos, o dente de ouro.

No poema de Ghiaroni, como no romance musical veiculado na Rádio Nacional, o poeta encontra nos astros a conexão artística, o que não garante, em vida, com o ofício que ao espírito lhes foi dado, o sustento digno. Parece acontecer, na verdade, o contrário: a penúria financeira. Penúria como sinônimo de verdade artística, apenas sanada se a conexão for desvirtuada e, no extremo, perdida. A “produção” artística, se realizada para a “massa”, ausente a “inspiração” sincera, desfigurava o artista e rebaixava a própria arte. A usada máquina de escrever, ou piano, na posse de “um bando de unhas usurárias”, à disposição de arroubos perdulários, não passa de uma moeda de troca, de uma ferramenta “desonesta”, útil apenas para “datilografar uma fatura” ou executar uma música popularesca – troco para a diversão das massas opiladas, como presente nas observações de estudiosos da *arte* e da *música brasileira*, a exemplo dos críticos e musicólogos Renato Almeida e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, autores de *Música e músicos do Brasil* e *História da música brasileira*, respectivamente.

A conexão artística com o mundo astral nem sempre aparta arte popular e cultura de massas. Nem a crônica ou o folhetim da literatura. A página do jornal da nobilitação do livro... Orestes Barbosa, no samba “Manchete de estrelas”, alia o expediente de um jornal ao firmamento, a composição tipográfica à disposição dos astros. Na letra deste samba, feito em parceria com Benedito Lacerda e gravada por Ericsson Martha em 1945, os astros e o jornal não são avessos. Na verdade, podem falar a mesma língua, ao mesmo tempo lírica e sensacional, misturando, no rádio, ao microfone, poesia e folhetim.

O céu é um jornal de sonho
Onde um triste pode ler
Todo o passado tristonho
Que não se pode escrever

A lua é um clichê dourado
Impresso em papel azul...
Vi dois pontos reticências

Era o Cruzeiro do Sul...

Quis ler no céu as notícias
Daquelas juras que fiz.
De uma vida de carícias
Que você, rindo, não quis!

E assim, desejando tê-las,
Eu li, chorando de dor,
Na manchete das estrelas
A morte do meu amor⁹

A “manchete” é de sensação, podendo coincidir com a desgraça do romance musical de Ghiaroni: juras amorosas, lágrimas, rejeição, abandono, morte. “A lua é um clichê dourado”. As estrelas “são reticências” – e “confidências”, como nos versos da valsa “Suburbana”. Nos anos de 1930, feito letrista e consagrado na voz de Francisco Alves e Sílvio Caldas, Orestes não abandonou o jornal, sua principal atividade. “O jornalismo [não o] roubou à poesia”¹⁰, ainda que ele recorde, nos últimos anos de vida, que a plaquete *Água Marinha* foi escrita “nas folgas das reportagens”¹¹. Em “Manchete de estrelas”, Orestes Barbosa, poeta e homem do jornal, que havia ingressado na imprensa como revisor, observa as estrelas do céu como quem vasculha os caixotins e recolhe tipos móveis. Um a um, ele dispõe os astros no componedor, preenche, faz arranjos, forma blocos, compõe, são versos, estrofes. Em “papel azul” o jornal é impresso “no lenço azul lá do céu”. Em matéria de amor, porém, nem tudo “se pode escrever”. Carece, às vezes, que os astros revelem. E falando de amor, é preciso algum mistério. Em caso de abandono, de desavença, nem toda desgraça pode ser confessada ao público, exceto pela própria disposição poética, quando o poema, autorreferente, é entoado e chega ao coração dos ouvintes, na esperança de comover uma ouvinte específica – a amada. Em “Cansei de sofrer”, lamenta o sujeito lírico: “Fiz esta canção para contar a toda gente/Coisas que eu não posso mais esconder/Minha vida é tão triste sem você/Cansei de sofrer”. No repertório de Orestes Barbosa, a pesquisadora Beatriz Borges, no estudo *Samba-canção: fratura e paixão*, refere-se a passagens em que o poeta, nas suas letras, chama a “atenção para o fato de se estar compondo uma música”, como evidente nos títulos de canções como “Quase que eu disse” e “Ouve esta canção”¹². Longe de aparentar um cacoete poético, o artifício da metalinguagem indica, na

⁹ MANCHETE DE ESTRELAS [samba]. Intérprete: Ericsson Martha. Compositor: Orestes Barbosa, Benedito Lacerda. In: Continental 15360. Intérprete: Ericsson Martha. Rio de Janeiro: Continental, 1945. 78rpm, Lado B, (2:45). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/81169/manchete-de-estrelas>. Acesso em: 2 out. 2023.

¹⁰ LUZ, Martim. Na cidade. *Para Todos*, 2 jan. 1932, p. 16

¹¹ BARBOSA, Orestes. *Chão de Estrelas*. Rio de Janeiro: J. Ozon, 1965, p. 37

¹² BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fratura e paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982, p. 99.

verdade, que a “dicção seresteira” de Orestes reflete os dilemas próprios do fazer poético, da trova. Se o amor não está ao seu alcance, sabe o poeta, este “jardineiro da amargura”, que o pranto que confessa em versos, amplificado pelo microfone ou pela página de jornal, pode bater à porta de outros corações, como canta Francisco Alves na valsa “Por teu amor”, gravada em disco Victor no ano 1934: “Outras mulheres/Pensam que é dela/A minha dor”.

Em “Serenata” e “A última serenata”, o poeta-seresteiro, diante de uma mulher “íngrata”, entoia um “canto inútil”. Em “Ouve esta canção”, gravado na Odeon no ano de 1933, diz a primeira estrofe: “Eu venho ofertar a canção/Que eu fiz da minha dor”¹³. Ao refletir sobre os versos que escreve e canta, o poeta/sujeito lírico o faz em razão da dor do abandono, do amor desfeito, como na letra de “Imagens”: “Se eu sou mal compositor/É que eu tenho a alma em sinuca/Maluca por teu amor”. O espírito poético – “fósforo” que incendeia a “palha” da inspiração –, não importando o valor dos versos, nasce desta obsessão amorosa: “Porém, foi o teu desprezo/ Quem me fez compositor”. Rimando ilusão e coração, Orestes, por vezes, espelha a divisa cidade/subúrbio, como nos chorosos versos de “Suburbana”: “Zona norte da cidade/Residência da saudade/Onde nasceu o teu cantor/O teu cantor comovido/Que sonha com teu vestido/Que morre por teu amor”¹⁴. O recurso à metalinguagem, nessa valsa, acompanha e reverbera o motivo poético e conagra o poeta e sua poesia num repertório comum, que rima canção e coração, alegria e hipocrisia, seja gravado em disco ou impresso nas folhas diárias: “Há muita lágrima triste/Que em ser sorriso consiste/Como o poeta escreveu”.

Na edição de 23 de maio de 1936, o semanário *Carioca* publicou a entrevista “Orestes, o solitário do Maracanã”. Uma fotografia de página inteira exibia o poeta das canções sorridente, vestido de roupão, empunhando um guarda-chuva. Com o outro braço, segurava o seu “querido” Muxiba, um quati de estimação que o acompanhava a caminho da praia. Afastado do meio radiofônico há nove meses e distante da vida atropelada do centro da cidade, o “exílio” no Maracanã – conta ao repórter – o permitia refletir sobre a vida, ocasião em que, por exemplo, podia ler a Bíblia e Santo Agostinho, de quem saca uma citação de *De Vera Religione*. No passo em que recorre à erudição, recusa, com aparente modéstia, o argumento de que os sucessos que experimentara no rádio e no disco se deviam às suas criações, sendo ele, na verdade, “o menor

¹³ BARBOSA, Roberto. *Passeio Público: o chão de estrelas de Orestes Barbosa*. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1994, p. 143.

¹⁴ BARBOSA, Roberto. *Passeio Público: o chão de estrelas de Orestes Barbosa*. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1994, p. 148.

entre os menores autores das canções nacionais”. Os sucessos pertenciam, diz Orestes, aos “músicos e cantores que harmonizaram e interpretaram minhas canções”. Ainda sobre o meio radiofônico, quando perguntado sobre os novos compositores populares, assim responde: “pra mim, o autor que está se destacando é Jorge Faraj”, a quem alguns acusavam injustamente de o imitar, diz ele. Considerava, apesar disso, que autores como Faraj, em vez de “se limitarem a copiar os meus temas”, seguiam a “nota civilizada” que, anos antes, ele mesmo havia introduzido no samba, refletindo “a minha cidade e o meu tempo”.

Na entrevista, ao avaliar “seus sucessores nas canções nacionais”, Orestes repete, com outras palavras, aquilo que Martins Castello, três anos antes, escrevera no prefácio ao livro *Samba*: “de fato, eu trouxe o urbanismo para as canções. O apartamento, os ornamentos de interior, o telefone, os autos, as ruas, os cristais, os requintes da mulher moderna e o cenário dos atuais dramas de amor”¹⁵. O menor dos compositores arrogava a si o lugar de um precursor, responsável pela introdução dos artefatos modernos nas letras da música popular. Novidade que “encarnou uma época”, pontua Orestes: “A cidade não sente mais a poesia de palmeiras, nem os motores dos automóveis permitem que se escute o sabiá”. No subúrbio, em desterro íntimo e comum, Orestes revolve o cenário romântico de Gonçalves Dias, resgatando, de algum modo, aquilo que a cidade e a poesia um dia foram, imagem suspensa no tempo da memória ou recortada dos livros. Uma tentativa, talvez, como assinalou ao fim da entrevista, de refletir sobre o *passado*, a *saudade*, a *velhice*... Orestes Barbosa revolve, ao tematizar o regresso ao subúrbio, o usado tema romântico do retorno à casa, paradigma de seu desterro poético.

Na reportagem, a fotografia a caminho da praia e o acento no exílio sugerem uma contradição íntima à “minha arte” e, não menos, à vida urbana, revelando, assim, uma tensão entre os mundos material e espiritual, contradição muitas vezes expressa nos duplos atraso/progresso, tradição/moderno, subúrbio/cidade, morro/asfalto. Nos anos em que Orestes Barbosa enveredou no meio radiofônico, a insatisfação que o impele ao repentino exílio faz-se presente tanto nos temas líricos de suas canções como na crônica da cidade. Em entrevista a José Ramos Tinhorão, Ademar Casé, um dos pioneiros do rádio no Brasil, conta: Orestes “tinha a mania de pedir demissão sempre que se aborrecia. Só a mim ele entregou umas dez cartas de demissão”¹⁶. Os repetidos aborrecimentos ou frustrações parecem exigir um momento de descanso ou veraneio onde o poeta (ainda) pudesse ouvir, por entre palmeiras, o canto

¹⁵ BARBOSA, Orestes. Orestes, o solitário do Maracanã. *Carioca*, 23 mai. 1936, p. 43-4; CASTELLO, Martins. Prefácio. BARBOSA, Orestes. *Samba*: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 83-4.

¹⁶ TINHORÃO, José Ramos. *Crítica cheia de graça*. São Paulo: Empório do Livro, 2010, p. 129.

harmonioso das aves; mas num lugar, contudo, onde já chegava o automóvel e as ondas do rádio, o telefone, e o alcançava o repórter da revista *Carioca*, para quem deu a referida entrevista. O episódio do “exílio”, de algum modo, coincide com o motivo poético da valsa “Chão de estrelas”, gravada em 1937, e sobre a qual Carlos Didier assinalou o caráter autobiográfico dos versos da primeira estrofe.

Minha vida era um palco iluminado
Eu vivia vestido de dourado
Palhaço das perdidas ilusões
Cheio dos guizos falsos da Alegria
Andei cantando a minha Fantasia
Entre as palmas febris dos corações...

Meu barracão no morro do Salgueiro
Tinha o cantar alegre de um viveiro
Foste a sonoridade que acabou...
E, hoje, quando do Sol, a Claridade
Forra o meu barracão, sinto saudade
Da mulher – pomba-rola que voou...

Nossas roupas comuns dependuradas
Na corda, qual bandeiras agitadas,
Pareciam um estranho festival:
Festa dos nossos trapos coloridos,
A mostrar que nos morros mal vestidos
É sempre Feriado Nacional!

A porta do barraco era sem trinco
Mas a Lua, furando o nosso zinco,
Salpicava de estrelas nosso chão...
Tu pisavas os astros, distraída,
Sem saber que a ventura desta vida
É a Cabrocha, o Luar e o Violão...¹⁷

Convém aqui, porém, uma digressão. Na literatura do entresséculo, como nos motivos seresteiros de valsas e sambas, abundam imagens estelares. São imagens de quem observa, com os pés fincados no chão, a vastidão do céu. A estrofe final da letra de Orestes, por exemplo, reflete a seresta “Noite sonora”, que Nozinho cantava no começo do século, e João do Rio referiu n’*A alma encantadora das ruas*: “O céu está todo estrelado./Eu com o cavaquinho na mão/E a morena ao lado”¹⁸. O registro, no entanto, ultrapassa a citação da musa das ruas e invade a crônica, subúrbio adentro, morro acima. Em *Vida vertiginosa*, como descrito na

¹⁷ CHÃO DE ESTRELAS [valsa canção]. Intérprete: Sílvio Caldas. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. In: Odeon O11475b. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Odeon, 1937. 78rpm, Lado B, (2:48). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/34311/chao-de-estrelas>. Acesso em: 2 out. 2023.

¹⁸ RIO, João do. *A Alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995, p. 48.

crônica “Os livres acampamentos da miséria”, o dândi tropical escala o morro de Santo Antônio “sob a infinita palpitação das estrelas”¹⁹. No livro de contos *Modernos*, escreve Benjamim Costallat: “Terra e natureza começaram a existir esquisitamente sob um mágico clarão de luar, sob uma cúpula alfinetada de estrelas”²⁰. Em 1924, nas páginas de *Mistérios do Rio*, em crônica sobre o morro da Favela, diz o autor que, apesar da “miséria”, a gente que ali vive, “sambando, é feliz sob um céu salpicado e lindo de estrelas!”. A imagem do céu estrelado, com o uso da palavra *salpicar*, não é original. Dois anos antes, as águas do mar, na altura da linha do Equador, “sob a unção da Lua”, estavam salpicadas de pérolas, assim canta o poeta parnasiano Hermes Fontes, no seu livro *Despertar!*²¹.

Mesmo o verso mais festejado de “Chão de estrelas” – *tu pisavas os astros distraída* –, não é de todo original, tampouco, porém, pode-se falar em pastiche, mas em tropo. Orestes já repisou o tema, a imagem, como presente nos versos do foxtrote “Galgo russo”, de 1932: “Abandonado, agora, abro a janela/No chão vejo desenhos de luar”. No poema “Notuno”, escreveu o poeta bissexto Luís Aranha: “Tenho pena da luz que piso pelo chão...”²². Orestes revolveu o tema em outras letras. No exame dos textos, a coisa vai longe. Como referido por Augusto de Campos, o filólogo Segismundo Spina (em vista dos poemas seiscentistas recolhidos nos volumes *Fênix Renascida*, do meado dos Oitocentos) assim anotou em introdução ao livro *Apresentação da poesia barroca portuguesa*:

A imagem que descende da poesia latina, *pisar o céu, as estrelas*, foi cultivada por Camões, que a transmitiu a Gongôra e por este se difundiu largamente na poesia dos seus imitadores:

Pisando airoso lúcidas estrelas (*Fênix*, I, 1);

Pisas com pés de prata estrelas douradas (I, 141);

Pelo campo do céu *pisando estrelas* (II, 211);

Vestis luz, lograis céu, *pisais estrelas* (III, 54)²³

Se “provém da poesia latina e foi cultivada por Camões”, a imagem de *pisar o céu* tornara-se, na pena do poeta carioca, brasileira. Mestre da citação “triturada” construiu uma imagem própria. Em “Chão de estrelas”, Orestes, como assinalou Augusto de Campos, “desconstrói a

¹⁹ RIO, João. Os livres acampamentos da miséria. *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier Irmãos, 1911, pp. 147-148.

²⁰ COSTALLAT, Benjamim. *Modernos*. Rio de Janeiro: Costallat & Miccolis, 1923, p. 74.

²¹ FONTES, Hermes. Luar do Equador. *Despertar!*: canto brasileiro. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1922, p. 85.

²² SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 271.

²³ Li esta referência, primeiro, em Augusto de Campos, no ensaio “Beba Cole”, contido no livro de Carlos Rennó, que a refere para aludir aos versos “merecidamente louvados de Orestes Barbosa”. SANTILLI, Maria Aparecida; SPINA, Segismundo. *Apresentação da poesia barroca portuguesa*. 1967, p. 34.

imagem” barroca “na paisagem contrastante dos ‘morros mal vestidos’”²⁴. Para citar um verso de Jorge Faraj, Orestes *transporta o céu para o chão*, replicando, no Morro do Salgueiro, um idílio que não chega a se completar. Despreza, como ilusão, tanto a pompa dourada da cidade como a precariedade material do morro. A trinca venturosa – a cabrocha, o luar e o violão – está incompleta. Falta a mulher amada. Na ausência sem remédio, nada mais pode fazer que entoar o seu canto-lamento.

Para insistir no tropo, um ano antes do registro sonoro de “Chão de estrelas”, a resposta da voz feminina – *pomba-rola que voou* – aparece, no repertório de Custódio Mesquita. No samba-canção “Juntei meus trapinhos”, gravado 1936, com acompanhamento da Orquestra Odeon, sob a batuta do maestro Simon Bountman, canta Aurora Miranda:

Juntei meus trapinhos...
Deixo-te os passarinhos
O barraco e o violão

Mas quando houver noite de lua
recorda a morena que foi tua.
Deixo-te os passarinhos
O barraco e o violão²⁵

Na *Revista Brasileira de Música*, o maestro e professor Egídio Castro e Silva descreve, no ano de 1939, a visita dos estudantes do Curso de Aperfeiçoamento em Música da Universidade do Distrito Federal ao morro da Mangueira: “ao longo da encosta sucediam-se, amontoavam-se, como manchas coloridas, as casinhas rústicas e velhas, enfeitadas com barbantes embandeirados, em polícromica e engraçada confusão com as cordas onde se estendiam algumas roupas indiscretas”.²⁶ Em outra notação, o estranho festival reaparece, como denota o título do romance de Dilermando Cox, *Os párias da Cidade Maravilhosa*, como atributo descritivo da prosa de observadores enviesados, distantes da vida penosa das favelas: “veem-se nas cordas, estendidas por todo o morro, roupas presas para secar, tremulando como bandeiras soltas ao vento, exibindo a quem as observa de longe o aspecto alegre, ingênuo e pitoresco das festas religiosas de arraial do interior do Brasil²⁷”.

²⁴ CAMPOS, Augusto de. Beba Cole. In: RENNÓ, Carlos. *Cole Porter: canções, versões*. São Paulo: Editora Paulicéia, 1991, p. 29.

²⁵ JUNTEI OS MEUS TRAPINHOS. Intérprete: Aurora Miranda. Compositor: Custódio Mesquita. In: Odeon 11352. Intérprete: Aurora Miranda. Rio de Janeiro: Odeon, 1936. Disco 78rpm, Lado B, (3:00); BARROS, Orlando de. Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45). Rio de Janeiro: Funarte: EdUERJ, 2001, p. 414 .

²⁶ CASTRO E SILVA, Egídio. O samba carioca. *Revista Brasileira de Música*. Vol. VI, 1939 p. 45.

²⁷ COX, Dilermando Duarte. *Os párias da Cidade Maravilhosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1950, p. 52.

As representações literárias do morro e do subúrbio nem sempre são cintilantes ou pitorescas. Na verdade, muitas vezes partem de suspeição persecutória, para a criminalização da pobreza, ou para a animalização, como é o caso do romance *Salgueiro*, de Lúcio Cardoso, publicado originalmente em 1936. Ou mesmo para a realização de um lugar distante da pureza, da divindade, seja por imposição social, degredo ou por alguma característica inerente: “o Salgueiro se erguia à parte de tudo, sozinho no seu silêncio e no seu abandono como uma determinada espécie de inferno. Os que ali viviam eram seres exilados, culpados de algum tremendo crime, e que jamais saíam de seus sombrios limites”²⁸. Um domínio além do mundo “branco e limpo” de Deus²⁹. Mesmo as bandeiras a trepidar nos varais podem sugerir a imagem de um *inferno colorido*, como cantado por Bezerra da Silva: “Cristo visitou o mundo/mas infelizmente na favela não passou”. Para alguns observadores, se o morro está “pertinho do céu”, e da mãe de Cristo, um cronista como Nestor de Holanda, antecipando os versos de Jorge Costa, e do “Subúrbio” de Chico Buarque de Holanda (“Lá tem Jesus/E está de costas”), já havia registrado, nas primeiras páginas de suas memórias, a perspicácia de um tal Ananias, sabedor do destino nada maravilhoso de muitos imigrantes: “— O Cristo, no alto do Corcovado, de braços abertos, vive bancando guarda de trânsito, a fechar o sinal para impedir a entrada de novos nordestinos”³⁰.

Nas canções de Orestes Barbosa, entre a atração e a repulsa, o meio urbano dá o tom da dicção lírico-amorosa dos cenários amorosos. Há um descompasso: o progresso afasta, para fora do centro urbano, o lugar dos versos (do cantor, do compositor). Amor e progresso parecem avessos, se em descompasso, como presente na lição do samba “Positivismo”. Nos versos de “Chão de estrelas”, por exemplo, o sujeito lírico assim alardeia a causa primeira de seu sofrimento: a casa vazia. Desfeita a ilusão amorosa, a sentença é idêntica a dos versos de “Palhaço do luar”, valsa gravada por Francisco Alves em 1934: “Meu peito era um viveiro de alegrias/Ardia como um sol meu coração”. No subúrbio de Orestes, por outro lado, resta algo de bucólico, que o luar reluz, algo capaz de reproduzir, em alguma medida, aquele “arpejar de antigamente”. Mas, para a realização plena do amor (em abandono, ou atraído para a urbe), às vezes pode ser tarde demais... Exceto para o motivo seresteiro que embala a valsa-canção de Orestes e, depois, de um compositor como Adelino Moreira, famoso na voz de Nelson Gonçalves. E por isso o violão, as estrelas... e a saudade que arremata.

²⁸ CARDOSO, Lúcio. *Salgueiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1935] 2007, p. 181.

²⁹ CARDOSO, Lúcio. *Salgueiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1935] 2007, p. 191.

³⁰ Ananias é um nome fictício, como conta o próprio autor. HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1970, p. 21.

Os versos de “Chão de estrelas”, afora a pretensão de ali encontrar a figura do poeta, ao modo dum espelho, parecem indicar, antes, uma tópica do repertório de Orestes Barbosa, ainda que, ou por isso mesmo, ele houvesse se afastado do “palco iluminado” do rádio e, como assinala seu biógrafo, apresentasse certo “desapontamento com a vida de autor de canções”. Na vertigem e na irradiante ostentação da cidade, a vida artística não passa, para o sujeito lírico, de uma passageira e desassossegada ilusão, como cantado no samba de Evaldo Rui:

Nasci e fui criada em Madureira
Fui porta-bandeira do Mimoso Bugary
Venci um concurso de valsa
E uma jóia falsa
Como prêmio eu consegui

Mais tarde me mudei pro Engenho Novo
E logo aquele povo
Eu conquistei numa semana
E assim numa escala ascendente
Cheguei a ser gente em Copacabana

Mas hoje nada disso me interessa,
Estou cheia de conversa,
O que eu quero é sossego
Prefiro viver com meu nego
Que jurou por Deus ser meu por toda a vida

Lá em casa não existe mágoa
Não há falta d'água,
Temos gás e luz
Moramos num subúrbio afastado
Que fica pro lado lá de Osvaldo Cruz³¹

Na topografia da cidade, o trajeto estelar de “Jóia falsa” assemelha-se ao de “Chão de estrelas”. Difícil não ouvir repicar, nestes versos, *os guizos falsos da fantasia*. No desfecho, igualmente, há a realização plena d'*a ventura desta vida*. No caminho em direção ao centro urbano e à zona sul, à suposta consagração artística, o cantor/artista ganha fama, ascende socialmente. No caminho de volta, encontra o amor e o sossego. A divisão, no entanto, não sobrevive incólume. Ao contrário da letra de Orestes, porém, o sujeito lírico nega a precariedade da falta d'água, de gás e de luz. Aquilo que para os poetas é dado como posticho há muito havia chegado ao subúrbio. No samba “Estrela de Madureira”, por exemplo, invertidos os versos de Orestes, mil paetês despencam do figurino de Zaquia Jorge e salpicam o tablado do Teatro de Revista de Madureira. Em Orestes, como nos versos de Evaldo Rui, se o regresso ao subúrbio

³¹ POT-POURRI: JOIA FALSA/EU FUI À EUROPA/ATRÁS DO TRIO ELÉTRICO. Intérprete: Marlene. In: É a maior! com Marlene. Intérprete: Marlene. Rio de Janeiro: Fermata, 1970 LP, Lado A, (4:49)

parece resolver os dilemas urbanos, no samba em homenagem à vedete de Madureira não há a miragem de uma plaga bucólica, ou humilde. Há o *palco iluminado*, que é o seu *chão de poesia*, no lugar do barracão. E é ali onde se dá sua plena realização artística, apagada por uma fatalidade: aos 33 anos, Zaquia morreu afogada no mar da Barra da Tijuca. Em Madureira, e para toda a cidade, de estrela dos palcos, a vedete ascendia em direção ao vasto céu. Perpetuava-se divina e reluzente: “Mesmo com o palco apagado/Apoteose é o infinito/Continua a estrela/Brilhando no céu”. Neste samba interpretado por Roberto Ribeiro, Madureira não figura como *doce refúgio*, nem como o reduto que *aos poetas traz inspiração*³². Na verdade, não passa de uma prolongação suburbana do palco da cidade. A fama da vedete, interrompida no seu auge, não mais carecia de prognósticos, se decadente ou em elevação. Com o desaparecimento prematuro, a estrela mundana perfaz o caminho em direção ao firmamento, onde permanecerá, diferente daqueles que estão neste plano, livre de qualquer ilusão...

Nos versos de Orestes Barbosa, ao regressar para o Morro do Salgueiro, o sujeito lírico não encontra de volta a alegria que um dia deixou para trás. O desencontro amoroso dá-se entre o *palco iluminado* e a redescoberta d’*a ventura desta vida*. A cabrocha não o esperou, bateu asas, encantou-se pelo brilho da cidade. É mais uma Rosalina, mais uma Mimi. A Leniza, de Marques Rebelo. Para casos de amor como esses não parece haver salvação, senão a constatação do abandono que alimenta a veia poética e musical do compositor/sujeito lírico. Para este, algo escapa: se resta ao poeta casa-e-peito vazio, nasce, do lamento, outra canção... No Salgueiro, já distante da cidade, e dela agora consciente, há, no final, o reencontro com o motivo “distraindo” ou “astral” das valsas seresteiras – da arte, enfim. Os astros e o estro de Orestes ganham forma nos seus “poemas de ilusão”, nas “notas musicais” que o embalam. Os reclames e as páginas dos jornais, onde vicejam os motivos urbanos e suas contradições, convivem com o motivo lírico-romântico em indissolúvel descompasso. A solução deste insistente motivo poético persiste nos versos autobiográficos de “O menino de rua”, extenso poema que abre o livro-homenagem que J. Ozon dedicou a Orestes.

Se tiver passarinhos na ramada,
E o amigo Sol dos dias infantis,
(E a Lua, a sua antiga namorada)

³² DOCE REFÚGIO [samba]. Intérprete: Beth Carvalho. Compositor: Luiz Carlos da Vila. In: Suor no rosto. Intérprete: Beth Carvalho. Rio de Janeiro: Rca, 1983. LP, Lado A, (3:06). Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/suor-no-rosto>. Acesso em: 2 out. 2023; MEU LUGAR [samba]. Intérprete: Beth Carvalho. Compositor: Arlindo Cruz, Mauro Diniz. In: Beth Carvalho ao vivo no Parque Madureira. Intérprete: Beth Carvalho. Rio de Janeiro: Selo Andança/Som Livre, 2014. CD, (4:23). Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/beth-carvalho-ao-vivo-no-parque-madureira>. Acesso em: 2 out. 2023.

Então, sim, no final será feliz!

No poema autobiográfico “O menino de rua”, Orestes Barbosa registra, em onze estrofes, a moldura edificante e melancólica de suas memórias: de criança empobrecida, que “gostava de viver na multidão” das ruas, a escolado jornalista que conheceu Paris, “professor e aluno de si mesmo”. Nas duas estrofes finais, contudo, sobressaem, em versos líricos, e no motivo da morte, a fonte de seu estro, a *viagem* ao reencontro consigo mesmo. Se o corpo repousaria na campa “simples”, coberta “de ornamento vegetal”, a estrela-guia o levaria, de carona, ao *final feliz* – ou aos *jardins do céu*, como nos versos do jovem Paulo César Pinheiro³³.

Em Paquetá, Orestes Barbosa encontra sua estrela. Não por acaso, Antônio Nássara recobra, na legenda das ilustrações do referido livro-homenagem, a canção “Luar de Paquetá”, de Freire Júnior e Hermes Fontes, e “as palmeiras que, nos versos de Noel, não nascem na areia de Copacabana”³⁴. A felicidade desponta bucólica, romântica, coisa que, no samba de Noel – gravado um ano antes de “Chão de estrelas”, por Aracy de Almeida –, não se dá pela redescoberta de um velho e conhecido idílio, mas pela recusa incontestada da personagem em “abandonar” o Largo do Estácio, mesmo com a promessa de galgar o estrelato nas telas do *nosso* cinema e de uma vida de luxos em Copacabana. Não há, para ela, nos palcos e cinemas da cidade, a miragem de uma vida de estrela, a atração da mariposa pela lâmpada, pois a “felicidade maior” reside no Estácio, lugar onde a personagem nasceu e “foi diplomada na escola de samba”. Ali, o violão, o samba, a “massa de sangue”, falam mais alto, não ao modo de *ventura* recuperada, ou de uma ilusão “postiça”, mas plena no seu “mistério”. O *x* do problema de Orestes (exato ou não), já estava resolvido, sem transtorno ou desilusão, ou mesmo resignação, frente à imponência dos “palácios” e “banquetes” da zona sul, na sentença do poeta da Vila: *palmeira do Mangue não vive na areia de Copacabana*³⁵. Do repertório de Aracy de Almeida, o samba de Wilson Batista e Germano Augusto, “Gosto mais do Salgueiro”, não é

³³ VIAGEM [canção]. Intérprete: Nelson Gonçalves. Compositor: Paulo César Pinheiro, João de Aquino. In: Nelson de Todos os Tempos. Intérprete: Nelson Gonçalves. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1975. LP, Lado A, (3:06).

³⁴ LUAR DE PAQUETÁ [tango fado]. Intérprete: Bahiano. Compositor: Freire Júnior, Hermes Fontes. In: Odeon 122065. Intérprete: Bahiano. Rio de Janeiro: Odeon, 1922. 78rpm, Lado A, (4:11). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/16443/luar-de-paqueta>. Acesso em: 2 out. 2023.

³⁵ XIS DO PROBLEMA [samba]. Intérprete: Aracy de Almeida. Compositor: Noel Rosa. In: Victor 340099. Intérprete: Aracy de Almeida. Rio de Janeiro: Victor, 1936. 78rpm, Lado A, (3:24). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/44160/xis-do-problema>. Acesso em: 2 out. 2023.

diferente³⁶. Os compositores Adeílton Alves e Délcio Carvalho traduzem: *minha beleza encontro no samba que faço*³⁷.

Orestes Barbosa, na Paquetá dos desenhos de Antonio Nássara, anda de charrete, cria galinhas, alimenta os pássaros, planta árvores, toma banho de sol. O poeta e jornalista escreve a máquina. Está à vontade, vestido de “short”. Não o atormenta a pressa das redações. A idade talvez não permitisse que ele montasse em burro brabo ou subisse no pau-de-sebo. Esta “ânsia de evasão”, largamente reproduzida na literatura do período, parece buscar no tempo da infância (que compreende, por vezes, a infância da cidade, antes da desenfreada modernização), o lugar do refúgio, onde repousam as “nossas Pasárgadas”, como anotado por Vivaldo Coaracy nas bucólicas crônicas do livro *Cata-vento*, escritas em e sobre Paquetá. Sem se apartar por inteiro da cidade, o “solitário ilhéu” parece encontrar em Paquetá o caminho da felicidade que tanto idealiza. Ou apenas o “passado renovado”³⁸. Em entrevista ao jornalista Quirino da Silva, quando perguntado se havia fugido da cidade, Orestes, com certo desapontamento, responde: “Não fugi. Me afastei porque não tenho mais ambiente. Falo uma outra linguagem”³⁹. Havia mesmo perdido o “entusiasmo”? Comovido, escreve a Manuel Bandeira, em resposta a um livro que o poeta o endereçara: “Agora, eu vou tomar a lancha para Paquetá. Em Paquetá, quase sempre há luar”⁴⁰.

Orestes Barbosa não conseguiria fugir das ilusões que ele próprio ajudou a armar, entusiasta que foi, capturado pela ideologia do progresso, da introdução dos artefatos técnicos nas letras dos sambas, coisa que ele sempre se arrogou pioneiro. Como o Catulo da Paixão Cearense descrito nas suas crônicas e na sua história do samba, que atingiu seu auge no entresséculos como modinheiro, de violão às mãos, e perdeu, na sua poética musical, o passo da cidade, Orestes acreditava que, como poeta da canção urbana, seu tempo estava chegando

³⁶ “Não posso sair do Salgueiro, estamos em fevereiro/ Você quer me levar pra Copacabana/ Quer me ver toda bacana, mas já tenho um pandeiro/ Samba primeiro, samba primeiro/ Gosto muito de você, mas tenho amor ao meu Salgueiro./ Eu sou lá no morro a porta-estandarte/ Já ganhei medalha, sambar é uma arte/ Já me batizaram o samba em pessoa/ Mas não deixo o Salgueiro assim à toa”. GOSTO MAIS DO SALGUEIRO [samba]. Intérprete: Aracy de Almeida. Compositor: Wilson Batista, Germano Augusto. In: Odeon 12392. Intérprete: Aracy de Almeida. Rio de Janeiro: Odeon, 1943. 78rpm, Lado B, (2:40). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/64356/gosto-mais-do-salgueiro>. Acesso em: 2 out. 2023.

³⁷ ESPERANÇAS PERDIDAS [samba]. Intérprete: Os originais do samba. Compositor: Adeílton Alves e Délcio. In: O samba é a corda... os Originais a caçamba. Intérprete: Os originais do samba. Rio de Janeiro: Rac, 1972. Vinil, Lado A, (3:32).

³⁸ FLAUTA CAVAQUINHO E VIOLÃO [samba choro]. Intérprete: Aracy de Almeida. Compositor: Orestes Barbosa, Custódio Mesquita. In: Odeon 12622. Intérprete: Aracy de Almeida. Rio de Janeiro: Odeon, 1945. 78rpm, Lado B, (2:51). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/63087/flauta-cavaquinho-e-violao>. Acesso em: 2 out. 2023.

³⁹ DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir: 2005, p. 555.

⁴⁰ DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir: 2005, p. 550

ao fim. Mesmo Paquetá – lugar onde, ainda, havia “os chamados da sofreguidão” – parecia resistir à lógica da “vida urbana”, sobretudo quando os turistas, como “verdadeiros gafanhotos”, nos dias de veraneio, desabastecem a ilha e destroem o “sossego” e o “encanto” que lhe seriam característicos⁴¹. O luar de Paquetá não tinha mesmo o apelo monótono que o poeta parnasiano um dia cantou. Mas nada a se comparar com os delírios nervosos da cidade. A barca segue viagem, *pra aquietar* o coração.

⁴¹ COARACY, Vivaldo. *Cata-vento: crônicas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, P. 60

9. REFERÊNCIAS

Fontes Fonográficas

A ABELHA E A FLOR [valsa havaiana]. Intérprete: Moacir Bueno Rocha. Compositor: Orestes Barbosa, Guilherme Pereira. In: Columbia 22162. Intérprete: Moacir Bueno Rocha. Rio de Janeiro: Columbia, 1932. 78rpm, Lado B, (s/ registro sonoro). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/43189/a-abelha-e-a-flor>. Acesso em: 2 out. 2023.

A MULHER QUE FICOU NA TAÇA [valsa]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, Francisco Alves. In: Victor 33809. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Victor, 1934. 78rpm, Lado B, (2:57). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/42291/a-mulher-que-ficou-na-taca>. Acesso em: 2 out. 2023.

A MULHER QUE FICOU NA TAÇA [valsa]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, Francisco Alves. In: Victor 80-0101. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Victor, 1943. 78rpm, Lado B, (2:56). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/69531/a-mulher-que-ficou-na-taca>. Acesso em: 2 out. 2023.

A MULHER QUE FICOU NA TAÇA [valsa]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, Francisco Alves. In: RCA Victor 80-1050. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1952. 78rpm, Lado A, (3:03). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/95738/a-mulher-que-ficou-na-taca>. Acesso em: 2 out. 2023.

A SAUDADE NÃO QUER [valsa]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, Esmerino Cardoso. In: Odeon 10994. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. 78rpm, Lado B, (2:49). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/31550/a-saudade-nao-quer>. Acesso em: 2 out. 2023.

A ÚNICA RIMA [samba canção]. Intérprete: Sílvio Caldas. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. In: Columbia CB10140. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Columbia, 1955. 78rpm, Lado A, (2:30). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/121358/a-unica-rima>. Acesso em: 2 out. 2023.

ABANDONO [samba]. Intérprete: Roberto Paiva. Compositor: Orestes Barbosa, Roberto Martins. In: Continental 15643. Intérprete: Roberto Paiva. Rio de Janeiro: Continental, 1946. 78rpm, Lado A, (2:53). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/82725/abandono>. Acesso em: 2 out. 2023.

ABELHA DA IRONIA [fox trot]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, Francisco Alves. In: Odeon 11065. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. 78rpm, Lado A, (2:52). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/32441/abelha-da-ironia>. Acesso em: 2 out. 2023.

ABIGAIL [samba]. Intérprete: Orlando Silva. Compositor: Orestes Barbosa, Wilson Batista. In: Odeon 12782. Intérprete: Orlando Silva. Rio de Janeiro: Odeon, 1947. 78rpm, Lado A, (3:19). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/61652/abigail>. Acesso em: 2 out. 2023.

ABOLIÇÃO [samba canção]. Intérprete: Francisco Carlos. Compositor: Orestes Barbosa, Wilson Batista. In: Rca Victor 80-0743. Intérprete: Francisco Carlos. Rio de Janeiro: Rca Victor, 1951. 78rpm, Lado A, (2:51). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/69388/abolicao>. Acesso em: 2 out. 2023.

ADEUS [canção]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, Francisco Alves. In: Victor 33809. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Victor, 1934. 78rpm, Lado A, (3:13). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/41323/adeus>. Acesso em: 2 out. 2023.

ADEUS [canção]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, Francisco Alves. In: Victor 80-0101. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Victor, 1943. 78rpm, Lado A, (3:12). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/69528/adeus>. Acesso em: 2 out. 2023.

ADEUS MOCIDADE [samba]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, Francisco Alves. In: Odeon 11068. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. 78rpm, Lado B, (2:59). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/32463/adeus-mocidade>. Acesso em: 2 out. 2023.

ALÔ ALÔ. Intérprete: Carmen Miranda. Compositor: André Filho. In: DECCA 23209. Intérprete: Carmen Miranda. Rio de Janeiro: Decca, 1941. Disco de 78rpm, Lado B, (2:39). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/173918/alo-alo>. Acesso em: 2 out. 2023.

ALTAR DE LAMA [valsa]. Intérprete: Vicente Celestino. Compositor: Orestes Barbosa, Vicente Celestino. In: Victor 80-0432. Intérprete: Vicente Celestino. Rio de Janeiro: Victor, 1946. 78rpm, Lado A, (2:54). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/74409/altar-de-lama>. Acesso em: 2 out. 2023.

ALVORADA [valsa]. Intérprete: Luciano Perrone. Compositor: Orestes Barbosa, Bonfiglio de Oliveira. In: Columbia 22159. Intérprete: Luciano Perrone. Rio de Janeiro: Columbia, 1932. 78rpm, Lado B, (3:10). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/55704/alvorada>. Acesso em: 2 out. 2023.

ANJO MALDITO. Intérprete: Alaíde Costa. Compositor: Hermínio Bello de Carvalho, João de Aquino. In: Alaíde Costa canta Hermínio Bello de Carvalho. Intérprete: Alaíde Costa. Rio de Janeiro: WEA, 1943. LP, Lado B, (3:56). <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/alaide-costa-canta-herminio-bello-de-carvalho>. Acesso em: 2 out. 2023.

ANOITECER NO SERTÃO MINEIRO [cateretê]. Intérprete: Breno Ferreira. Compositor: Orestes Barbosa, João de Minas. In: Columbia 22214. Intérprete: Breno Ferreira. Rio de Janeiro: Columbia, 1933. 78rpm, Lado A, (s/ registro sonoro). Disponível em:

<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/55869/anoitecer-no-sertao-mineiro>. Acesso em: 2 out. 2023.

AQUARELA BRASILEIRA [samba-enredo]. Intérprete: Marçal (Nilton Delfino Marçal). Compositor: Silas de Oliveira. In: Sambah-enredos de Todos os Tempos. Intérprete: Marçal. Rio de Janeiro: Velas, 1993. Vinil, Lado B, (3:06). Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/sambah-enredo-de-todos-os-tempos>. Acesso em: 2 out. 2023

ARRANHA -CÉU [valsa]. Intérprete: Sílvio Caldas. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. In: Odeon 11475. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Odeon, 1937. 78rpm, Lado A, (3:01). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/34308/arranha-ceu>. Acesso em: 2 out. 2023.

ARRANHA-CÉU [valsa]. Intérprete: Sílvio Caldas. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. In: Sinter 00-00213. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Sinter, 1953. 78rpm, Lado B, (3:23). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/116223/arranha-ceu>. Acesso em: 2 out. 2023.

AS LAVADEIRAS [marcha]. Intérprete: Orestes Barbosa & Nássara. Compositor: Orestes Barbosa, Antônio Nássara. In: Columbia 22196. Intérprete: Orestes Barbosa, Antônio Nássara, Alberto Ribeiro. Rio de Janeiro: Columbia, 1933. 78rpm, Lado A, (3:14). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/53467/as-lavadeiras>. Acesso em: 2 out. 2023.

AZUL E BRANCO [samba]. Intérprete: Jonjoca. Compositor: Benedito Lacerda, Osvaldo Silva. In: Odeon 10948. Intérprete: Jonjoca. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. 78rpm, Lado A, (2:45). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/27570/azul-e-branco>. Acesso em: 2 out. 2023.

BALÃO DO AMOR [marcha]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, Francisco Alves. In: Victor 33786. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Victor, 1934. 78rpm, Lado B, (2:52). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/42250/balao-do-amor>. Acesso em: 2 out. 2023.

BANGALÔ [cançoneta]. Intérprete: Alvinho. Compositor: Orestes Barbosa, Osvaldo Santiago. In: Odeon 10716. Intérprete: Alvinho. Rio de Janeiro: Odeon, 1930. 78rpm, Lado A, (2:56). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/21034/bangalo>. Acesso em: 2 out. 2023.

BONECA [fox canção]. Intérprete: Castro Barbosa. Compositor: Orestes Barbosa, Guilherme Pereira. In: Victor 33566. Intérprete: Castro Barbosa. Rio de Janeiro: Victor, 1932. 78rpm, Lado B, (3:09). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/37724/boneca>. Acesso em: 2 out. 2023.

BONEQUINHA DA AVENIDA [samba canção]. Intérprete: Arnaldo Amaral. Compositor: Mário Castelar, José Maria de Abreu. In: Columbia 55168. Intérprete: Arnaldo Amaral. Rio de Janeiro: Columbia, 1939. 78rpm, Lado A, (3:18). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/58779/bonequinha-da-avenida>. Acesso em: 2 out. 2023.

CABELO BRANCO [samba]. Intérprete: Carlos Galhardo. Compositor: Orestes Barbosa, Wilson Batista. In: Victor 80-0380. Intérprete: Carlos Galhardo. Rio de Janeiro: Victor, 1946.

78rpm, Lado A, (2:56). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/75526/cabelo-branco>. Acesso em: 2 out. 2023.

CAFÉ NICE [samba]. Intérprete: Risadinha. Compositor: Orestes Barbosa, Francisco Alves. In: Victor 33792. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Victor, 1954. 78rpm, Lado B, (2:35). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/68692/cafè-nice>. Acesso em: 2 out. 2023.

CAFÉ NICE [samba]. Intérprete: Rodrigo Alzuguir. Compositor: Wilson Batista, Jorge de Castro. In: O SAMBA CARIOCA DE WILSON BATISTA - CD 02 - O ESPETÁCULO. Intérprete: Rodrigo Alzuguir, Cláudia Ventura. Brasil: Biscoito Fino, 2011. CD, (2:35). Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/o-samba-carioca-de-wilson-batista-cd-02-o-espetaculo>. Acesso em: 2 out. 2023.

CAIXA ECONÔMICA [samba]. Intérprete: João Petra & Luiz Barbosa. Compositor: Orestes Barbosa, Antônio Nássara. In: Victor 33701. Intérprete: João Petra & Luiz Barbosa. Rio de Janeiro: Victor, 1933. 78rpm, Lado B, (2:35). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/41104/caixa-economica>. Acesso em: 2 out. 2023.

CAMELÔ [samba]. Intérprete: Paulo Marquez. Compositor: Billy Blanco. In: Columbia CB-11143. Intérprete: Paulo Marquez. Rio de Janeiro: Columbia, 1960. 78rpm, Lado B, (2:57). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/127640/camelô>. Acesso em: 2 out. 2023. Esta composição foi regravada, em 1956, por Cauby Peixoto.

CANÁRIO [samba]. Intérprete: Carlos Galhardo. Compositor: Orestes Barbosa, Ari Monteiro. In: Victor 80-0304. Intérprete: Carlos Galhardo. Rio de Janeiro: Victor, 1945. 78rpm, Lado A, (2:53). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/75077/canario>. Acesso em: 2 out. 2023.

CANAVIAIS [samba]. Intérprete: Trio de Ouro. Compositor: Orestes Barbosa, Herivelto Martins. In: Odeon 12866. Intérprete: Trio de Ouro. Rio de Janeiro: Odeon, 1948. 78rpm, Lado B, (3:05). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/66122/canaviais>. Acesso em: 2 out. 2023.

CANÇÃO AO MICROFONE. Intérprete: João Petra de Barros. Compositor: Custódio Mesquita, Paulo Roberto. In: Odeon 11056. Intérprete: João Petra de Barros. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. 78rpm, Lado B, (3:04). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/28913/cancao-ao-microfone>. Acesso em: 2 out. 2023.

CANTO AO MICROFONE. Intérprete: Aurora Miranda. Compositor: André Filho. In: Odeon 11408. Intérprete: Aurora Miranda. Rio de Janeiro: Odeon, 1936. 78rpm, Lado B, (2:58). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/34168/canto-ao-microfone>. Acesso em: 2 out. 2023.

CANTOR DO RÁDIO. Intérprete: João Petra de Barros. Compositor: Custódio Mesquita, Paulo Roberto. In: Odeon 11056. Intérprete: João Petra de Barros. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. 78rpm, Lado A, (2:56). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/28899/cantor-do-radio>. Acesso em: 2 out. 2023.

CANTORES DO RÁDIO. Intérprete: Carmen Miranda; Aurora Miranda. Compositor: Alberto Ribeiro, João de Barro, Lamartine Babo. *In*: Odeon 11343. Intérprete: Aurora Miranda. Rio de Janeiro: Odeon, 1936. 78rpm, Lado A, (2:46). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/34014/cantores-de-radio>. Acesso em: 2 out. 2023.

CARIOCA [samba]. Intérprete: Castro Barbosa. Compositor: Orestes Barbosa, J. Thomaz. *In*: Victor 33451. Intérprete: Castro Barbosa. Rio de Janeiro: Victor, 1931. 78rpm, Lado B, (3:02). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/40613/carioca>. Acesso em: 2 out. 2023.

CARNAVAL TRISTE [fox canção]. Intérprete: Jorge Fernandes. Compositor: Orestes Barbosa, J. Thomaz. *In*: Victor 33636. Intérprete: Jorge Fernandes. Rio de Janeiro: Victor, 1933. 78rpm, Lado A, (3:19). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/39995/carnaval-triste>. Acesso em: 2 out. 2023.

CASADO NA ORGIA [samba]. Intérprete: Patrício Teixeira. Compositor: Pixinguinha, João da Baiana. *In*: Columbia 22228. Intérprete: Patrício Teixeira. Rio de Janeiro: Columbia, 1933. 78rpm, Lado A, (2:55). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/51509/casado-na-orgia>. Acesso em: 2 out. 2023.

CATAVENTOS – A CHAVE DO ALÇAPÃO. Intérprete: Giulia Drummond. Compositor: Hermínio Bello de Carvalho. *In*: Cataventos: música & poesia. Intérprete: Giulia Drummond, Paulinho da Viola, Vidal Assis, Alaíde Costa et al. Rio de Janeiro: Selo Sesc, 2023. CD, (4:27).

CHÃO DE ESTRELAS [valsa canção]. Intérprete: Sílvio Caldas. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. *In*: Odeon O11475b. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Odeon, 1937. 78rpm, Lado B, (2:48). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/34311/chao-de-estrelas>. Acesso em: 2 out. 2023.

CHÃO DE ESTRELAS [valsa]. Intérprete: Sílvio Caldas. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. *In*: Sinter 00-00213. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Sinter, 1953. 78rpm, Lado A, (3:13). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/116220/chao-de-estrelas>. Acesso em: 2 out. 2023.

CHÃO DE ESTRELAS [valsa]. Intérprete: Roberto Silva. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. *In*: Copacabana 6588. Intérprete: Roberto Silva. Rio de Janeiro: Copacabana, 1963. 78rpm, Lado B, (2:47). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/139274/chao-de-estrelas>. Acesso em: 2 out. 2023.

CIÚME [valsa]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, Francisco Alves. *In*: Odeon 11065. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. 78rpm, Lado B, (3:08). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/32444/ciume>. Acesso em: 2 out. 2023.

CONVERSA DE BOTEQUIM: Noel Rosa. Compositor: Noel Rosa, Vadico. *In*: ODEON 11257. Intérprete: Noel Rosa. Rio de Janeiro: Odeon, 1935. Disco de 78rpm, Lado B, (2:42).

Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/33299/conversa-de-botequim>. Acesso em: 2 out. 2023.

CONVERSA DE TELEFONE. Intérprete: Jeanete, Fernandinho . Compositor: Aloisio Silva Araújo. *In*: COLUMBIA 55156. Intérprete: Jeanete, Fernandinho. Rio de Janeiro: Columbia, 1939. Disco de 78rpm, Lado A, (3:26). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/58739/conversa-de-telefone>. Acesso em: 2 out. 2023.

DEI-TE MEU CORAÇÃO [fox trot]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, Franz Lehar. *In*: Victor 33766. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Victor, 1934. 78rpm, Lado A, (3:14). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/34893/dei-te-meu-coracao>. Acesso em: 2 out. 2023.

DIGA -ME ESTA NOITE [fox canção]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, M. Spoliansky (versão). *In*: Odeon 11044. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. 78rpm, Lado B, (2:39). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/31944/diga-me-esta-noite>. Acesso em: 2 out. 2023.

DOCE REFÚGIO [samba]. Intérprete: Beth Carvalho. Compositor: Luiz Carlos da Vila. *In*: Suor no rosto. Intérprete: Beth Carvalho. Rio de Janeiro: Rca, 1983. LP, Lado A, (3:01). Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/suor-no-rosto>. Acesso em: 2 out. 2023.

DOM DE ILUDIR. Intérprete: Gal Costa. Compositor: Caetano Veloso. *In*: MINHA Voz. Intérprete: Gal Costa. Brasil: Philips, 1982. Vinil, Lado A, (3:32).

DONA DA MINHA VONTADE [valsa]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, Francisco Alves. *In*: Odeon 11043. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. 78rpm, Lado B, (3:07). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/31942/dona-da-minha-vontade>. Acesso em: 2 out. 2023.

DOUTOR EM SAMBA. Intérprete: Mário Reis. Compositor: Custódio Mesquita. *In*: Victor 33728. Intérprete: Mário Reis. Rio de Janeiro: Victor, 1933. 78rpm, Lado B, (2:26). <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/39070/doutor-em-samba>. Acesso em: 2 out. 2023.

ENCANTAMENTO. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Gilka Machado; Francisco Alves. *In*: Odeon 11623. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon, 1938. 78rpm, Lado A, (3:11). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/26246/encantamento>. Acesso em: 2 out. 2023.

ESPELHO [samba]. Intérprete: João Nogueira. Compositor: João Nogueira, Paulo César Pinheiro. *In*: Espelho. Intérprete: João Nogueira. Rio de Janeiro: EMI, 1977. Vinil, Lado A, (4:35). Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/3924077-Jo%C3%A3o-Nogueira-Espelho. Acesso em: 2 out. 2023.

ESPERANÇAS PERDIDAS [samba]. Intérprete: Os originais do samba. Compositor: Adeílton Alves e Dêlcio. In: O samba é a corda... os Originais a caçamba. Intérprete: Os originais do samba. Rio de Janeiro: RCA, 1972. Vinil, Lado A, (3:32).

EU POR VOCÊ [samba]. Intérprete: Araci de Almeida. Compositor: Orestes Barbosa, Kid Pepe. In: Victor 33981. Intérprete: Araci de Almeida. Rio de Janeiro: Victor, 1935. 78rpm, Lado B, (2:18). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/41394/eu-por-voce>. Acesso em: 2 out. 2023.

FELICIDADE [valsas]. Intérprete: Paulo Neto de Freitas. Compositor: Orestes Barbosa, M. Pereira Franco. In: Odeon 10981. Intérprete: Paulo Neto de Freitas. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. 78rpm, Lado B, (s/ registro sonoro). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/28797/felicidade>. Acesso em: 2 out. 2023.

FLAUTA CAVAQUINHO E VIOLÃO [samba choro]. Intérprete: Araci de Almeida. Compositor: Orestes Barbosa, Custódio Mesquita. In: Odeon 12622. Intérprete: Araci de Almeida. Rio de Janeiro: Odeon, 1945. 78rpm, Lado B, (2:51). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/63087/flauta-cavaquinho-e-violao>. Acesso em: 2 out. 2023.

FLOR DO ASFALTO [fox e samba]. Intérprete: Castro Barbosa. Compositor: Orestes Barbosa, J. Thomaz. In: Victor 33493. Intérprete: Castro Barbosa. Rio de Janeiro: Victor, 1931. 78rpm, Lado A, (3:34). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/40982/flor-do-asfalto>. Acesso em: 2 out. 2023.

FLOR DO ASFALTO [fox canção]. Intérprete: Cauby Peixoto. Compositor: Orestes Barbosa, J. Thomaz. In: RCA Victor 80-1691. Intérprete: Cauby Peixoto. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1956. 78rpm, Lado B, (2:52). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/92177/flor-do-asfalto>. Acesso em: 2 out. 2023.

GALGO RUSSO [fox trot]. Intérprete: Paulo Neto de Freitas. Compositor: Orestes Barbosa, J. Thomaz. In: Odeon 10924. Intérprete: Paulo Neto de Freitas. Rio de Janeiro: Odeon, 1932. 78rpm, Lado A, (s/ registro sonoro). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/31246/galgo-russo>. Acesso em: 2 out. 2023.

GATA ANGORÁ [samba]. Intérprete: Carlos Roberto. Compositor: Orestes Barbosa, Américo Pastor. In: Star 276. Intérprete: Carlos Roberto. Rio de Janeiro: Star, 1951. 78rpm, Lado B, (3:14). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/94053/gata-angora>. Acesso em: 2 out. 2023.

GATO ESCONDIDO [marcha]. Intérprete: Irmãs Pagãs. Compositor: Orestes Barbosa, Custódio Mesquita. In: Odeon 11390. Intérprete: Irmãs Pagãs. Rio de Janeiro: Odeon, 1936. 78rpm, Lado A, (2:34). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/16116/gato-escondido>. Acesso em: 2 out. 2023.

GOSTO MAIS DO SALGUEIRO [samba]. Intérprete: Aracy de Almeida. Compositor: Wilson Batista, Germano Augusto. In: Odeon 12392. Intérprete: Aracy de Almeida. Rio de Janeiro: Odeon, 1943. 78rpm, Lado B, (2:40). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/64356/gosto-mais-do-salgueiro>. Acesso em: 2 out. 2023.

HÁ UMA FORTE CORRENTE CONTRA VOCÊ [marcha]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, Francisco Alves. In: Odeon 11080. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. 78rpm, Lado B, (2:58). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/32526/ha-uma-forte-corrente-contra-voce>. Acesso em: 2 out. 2023.

HABEAS CORPUS. Intérprete: Família Roitman. Compositor: Orestes Barbosa, Noel Rosa. In: COISA da Antiga. Intérprete: Família Roitman. Brasil: Philips, 1998. CD, (4:07)

JUNTEI OS MEUS TRAPINHOS. Intérprete: Aurora Miranda. Compositor: Custódio Mesquita. In: Odeon 11352. Intérprete: Aurora Miranda. Rio de Janeiro: Odeon, 1936. Disco 78rpm, Lado B, (3:00). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/34039/juntei-os-meus-trapinhos>. Acesso em: 2 out. 2023.

LUAR DE PAQUETÁ [tango fado]. Intérprete: Bahiano. Compositor: Freire Júnio, Hermes Fontes. In: Odeon 122065. Intérprete: Bahiano. Rio de Janeiro: Odeon, 1922. 78rpm, Lado A, (4:11). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/16443/luar-de-paqueta>. Acesso em: 2 out. 2023.

MANCHETE DE ESTRELAS [samba]. Intérprete: Ericsson Martha. Compositor: Orestes Barbosa, Benedito Lacerda. In: Continental 15360. Intérprete: Ericsson Martha. Rio de Janeiro: Continental, 1945. 78rpm, Lado B, (2:45). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/81169/manchete-de-estrelas>. Acesso em: 2 out. 2023.

MARIPOSA [samba choro]. Intérprete: Nelson Gonçalves. Compositor: Adelino Moreira, Nelson Gonçalves. In: RCA Victor 80-2123. Intérprete: Nelson Gonçalves. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1959. 78rpm, Lado A, (2:45). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/147242/mariposa>. Acesso em: 2 out. 2023.

MEMÓRIAS DO CAFÉ NICE [samba]. Intérprete: Nelson Gonçalves. Compositor: Artúlio Reis, Monalisa. In: Continental 15643. Intérprete: Nelson Gonçalves. Brasil: RCA Victor, 1981. LP, Lado A, (2:34).

MENTIR [samba]. Intérprete: Mário Reis. Compositor: Noel Rosa. In: ODEON 10943. Intérprete: Mário Reis. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. Disco de 78rpm, Lado A, (3:03). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/23123/mentir>. Acesso em: 2 out. 2023.

MEU COMPANHEIRO [canção]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, Francisco Alves. In: Odeon 10932. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon, 1932. 78rpm, Lado A, (2:43). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/31288/meu-companheiro>. Acesso em: 2 out. 2023.

MEU ERRO [valsa]. Intérprete: Sílvio Caldas. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. In: Odeon 11378. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Odeon, 1936. 78rpm, Lado A, (3:05). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/34092/meu-erro>. Acesso em: 2 out. 2023.

MEU LUGAR [samba]. Intérprete: Beth Carvalho. Compositor: Arlindo Cruz, Mauro Diniz. In: Beth Carvalho ao vivo no Parque Madureira. Intérprete: Beth Carvalho. Rio de Janeiro: Selo Andança/Som Livre, 2014. CD, (4:23). Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/beth-carvalho-ao-vivo-no-parque-madureira>. Acesso em: 2 out. 2023

MEU ROSAL [canção]. Intérprete: João Petra de Barros. Compositor: Orestes Barbosa, Romualdo Peixoto “Nonô”. In: Odeon 11155. Intérprete: João Petra de Barros. Rio de Janeiro: Odeon, 1934. 78rpm, Lado B, (2:14). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/29334/meu-rosal>. Acesso em: 2 out. 2023.

MEU SÃO JOÃO [marcha]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, Antônio Nássara. In: Victor 33944. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Victor, 1935. 78rpm, Lado B, (2:45). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/39362/meu-sao-joao>. Acesso em: 2 out. 2023.

MINEIRA. Intérprete: Eunice Ferreira. Compositor: Orestes Barbosa, Eduardo Souto. In: Odeon 10828. Intérprete: Eunice Ferreira. Rio de Janeiro: Odeon, 1931. 78rpm, Lado A, (2:35). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/23566/mineira>. Acesso em: 2 out. 2023.

NÃO GOSTEI DOS TEUS MODOS [samba]. Intérprete: Patrício Teixeira. Compositor: Pixinguinha, João da Baiana. In: Columbia 22228. Intérprete: Patrício Teixeira. Rio de Janeiro: Columbia, 1933. 78rpm, Lado B, (3:14). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/51512/nao-gostei-dos-teus-modos>. Acesso em: 2 out. 2023.

NÃO SEI [modinha]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, Francisco Alves. In: Victor 33792. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Victor, 1934. 78rpm, Lado A, (3:30). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/35762/nao-sei>. Acesso em: 2 out. 2023.

NÃO SEI [canção]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, Francisco Alves. In: Odeon 13100. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon, 1951. 78rpm, Lado B, (3:19). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/64764/nao-sei>. Acesso em: 2 out. 2023.

NÃO TEM TRADUÇÃO. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Francisco Alves, Ismael Silva, Noel Rosa. In: ODEON 11057. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. 78rpm, Lado B, (2:49). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/28908/nao-tem-traducao>. Acesso em: 2 out. 2023.

NESTAS NOITES DE AMOR [valsas]. Intérprete: João Petra de Barros. Compositor: Orestes Barbosa, Custódio Mesquita. In: Odeon 11163. Intérprete: João Petra de Barros. Rio de Janeiro: Odeon, 1934. 78rpm, Lado B, (2:45). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/33186/nestas-noites-de-amor>. Acesso em: 2 out. 2023.

NO APARTAMENTO discreto [valsas]. Intérprete: Carlos Galhardo. Compositor: Ataulfo Alves, Arlindo Marques Júnior. In: ODEON 11522. Intérprete: Carlos Galhardo. Rio de

Janeiro: Odeon, 1937. Disco de 78rpm, Lado A, (2:59). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/34474/no-apartamento-discreto>. Acesso em: 2 out. 2023.

NO APARTAMENTO risonho [canção]. Intérprete: Floriano Belham. Compositor: André Filho. In: ODEON 11355. Intérprete: Floriano Belham. Rio de Janeiro: Odeon, 1936. Disco de 78rpm, Lado A, (2:47). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/34052/no-apartamento-risonho>. Acesso em: 2 out. 2023.

NO MORRO DE SÃO CARLOS - DESTRONADO [samba]. Intérprete: Moreira da Silva. Compositor: Orestes Barbosa, Hervê Cordovil. In: Victor 33711. Intérprete: Moreira da Silva. Rio de Janeiro: Victor, 1933. 78rpm, Lado A, (3:19). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/36182/no-morro-de-sao-carlos-destronado>. Acesso em: 2 out. 2023.

O FLIRT. Intérprete: Procópio Ferreira. Compositor: Olegário Mariano. In: ODEON 10274. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Odeon, 1928. Disco 78rpm, Lado B, (3:04). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/24700/o-flirt>. Acesso em: 2 out. 2023.

O NEGRO E O CAFÉ [samba]. Intérprete: Aaulfo Alves & S/Pastoras. Compositor: Orestes Barbosa, Aaulfo Alves. In: Victor 80-0316. Intérprete: Aaulfo Alves & S/Pastoras. Rio de Janeiro: Victor, 1945. 78rpm, Lado B, (2:50). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/69483/o-negro-e-o-caffe>. Acesso em: 2 out. 2023.

O NOME DELA EU NÃO DIGO [valsas]. Intérprete: Sílvio Caldas. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. In: Odeon 11397. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Odeon, 1936. 78rpm, Lado B, (2:57). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/27505/o-nome-dela-eu-nao-digo>. Acesso em: 2 out. 2023.

O QUE O TEU PIANO REVELOU [fox trot]. Intérprete: João Petra de Barros. Compositor: Orestes Barbosa, Custódio Mesquita. In: Odeon 11222. Intérprete: João Petra de Barros. Rio de Janeiro: Odeon, 1935. 78rpm, Lado A, (2:56). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/29010/o-que-o-teu-piano-revelou>. Acesso em: 2 out. 2023.

O VESTIDO DAS LÁGRIMAS [valsas canção]. Intérprete: Floriano Belham. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. In: Victor 33964. Intérprete: Floriano Belham. Rio de Janeiro: Victor, 1935. 78rpm, Lado A, (3:20). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/36192/o-vestido-das-lagrimas>. Acesso em: 2 out. 2023.

ÓCULOS ESCUROS [samba canção]. Intérprete: Zezé Gonzaga. Compositor: Orestes Barbosa, Valzinho. In: Columbia CB10122b. Intérprete: Zezé Gonzaga. Rio de Janeiro: Columbia, 1955. 78rpm, Lado B, (2:55). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/118760/oculos-escuros>. Acesso em: 2 out. 2023.

OLGA [canção]. Intérprete: Castro Barbosa. Compositor: Orestes Barbosa, Romualdo Peixoto “Nonô”. In: Odeon 11053. Intérprete: Castro Barbosa. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. 78rpm, Lado B, (3:07). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/28881/olga>. Acesso em: 2 out. 2023.

OLHOS PERDIDOS [fox canção]. Intérprete: Jesy Barbosa. Compositor: Orestes Barbosa, J. Thomaz. In: Columbia 22236. Intérprete: Jesy Barbosa. Rio de Janeiro: Columbia, 1933. 78rpm, Lado A, (s/ registro sonoro). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/43168/olhos-perdidos>. Acesso em: 2 out. 2023.

OUVE ESTA CANÇÃO [rumba]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, Francisco Alves. In: Odeon 11067. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. 78rpm, Lado B, (2:50). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/32454/ouve-esta-cancao>. Acesso em: 2 out. 2023.

PALHAÇO DO LUAR [canção]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, Francisco Alves. In: Odeon 11115. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon, 1934. 78rpm, Lado B, (2:51). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/27585/palhaco-do-luar>. Acesso em: 2 out. 2023.

POR TEU AMOR [valsa]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, Francisco Alves. In: Victor 33766. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Victor, 1934. 78rpm, Lado B, (3:16). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/42174/por-teu-amor>. Acesso em: 2 out. 2023.

POSITIVISMO [samba]. Intérprete: Noel Rosa. Compositor: Orestes Barbosa, Noel Rosa. In: Columbia 22240. Intérprete: Noel Rosa. Rio de Janeiro: Columbia, 1933. 78rpm, Lado A, (3:29). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/55912/positivismo>. Acesso em: 2 out. 2023.

POT-POURRI: JOIA FALSA/EU FUI À EUROPA/ATRÁS DO TRIO ELÉTRICO. Intérprete: Marlene. In: É a maior! com Marlene. Intérprete: Marlene. Rio de Janeiro: Fermata, 1970 LP, Lado A, (4:49)

PRECONCEITO [samba]. Intérprete: Orlando Silva. Compositor: Wilson Batista, Mariano Pinto. In: Victor 34817. Intérprete: Orlando Silva. Brasil: RCA Victor, 1981. LP, Lado A, (3:08). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/40800/preconceito>. Acesso em: 2 out. 2023.

PROFESSORA DA SAUDADE [marcha]. Intérprete: João Petra de Barros. Compositor: Orestes Barbosa, André Filho. In: Odeon 11173. Intérprete: João Petra de Barros. Rio de Janeiro: Odeon, 1934. 78rpm, Lado A, (2:55). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/33241/professora-de-saudade>. Acesso em: 2 out. 2023.

QUATORZE ANOS. Intérprete: Paulinho da Viola. Compositor: Paulinho da Viola. In: Samba Na Madrugada. Intérprete: Paulinho da Viola, Elton Medeiros. Rio de Janeiro: RGE, 1966. LP, Lado A, (2:33). <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/samba-na-madrugada>. Acesso em: 2 out. 2023.

QUASE QUE EU DISSE [valsa]. Intérprete: Sílvio Caldas. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. In: Odeon O11271. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Odeon, 1935. 78rpm, Lado B, (2:49). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/32720/quase-que-eu-disse>. Acesso em: 2 out. 2023.

QUASE QUE EU DISSE [valsa]. Intérprete: Sílvio Caldas. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. In: Odeon 13187. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Odeon, 1951. 78rpm, Lado B, (2:49). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/69013/quase-que-eu-disse>. Acesso em: 2 out. 2023.

QUERO FALAR COM VOCÊ. Intérprete: João Petra de Barros. Compositor: Grandim, Noel Rosa. In: ODEON 10950. Intérprete: João Petra de Barros. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. Disco de 78rpm, Lado A, (2:48). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/31316/quero-falar-com-voce>. Acesso em: 2 out. 2023.

ROMANCE [valsa]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, Francisco Alves. In: Victor 33792. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Victor, 1934. 78rpm, Lado B, (2:48). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/35766/romance>. Acesso em: 2 out. 2023.

ROMANCE DE CARNAVAL [valsa]. Intérprete: Arnaldo Pescuma. Compositor: Orestes Barbosa, Jota Machado. In: Arte-fone 4067. Intérprete: Arnaldo Pescuma. Rio de Janeiro: Arte-fone, 1932. 78rpm, Lado A, (2:46). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/60563/romance-de-carnaval>. Acesso em: 2 out. 2023.

ROSALINA [samba]. Intérprete: Jonjoca. Compositor: Orestes Barbosa, J. Thomaz. In: Victor 33493. Intérprete: Jonjoca. Rio de Janeiro: Victor, 1931. 78rpm, Lado B, (2:49). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/40986/rosalina>. Acesso em: 2 out. 2023.

SAMBA ERUDITO. Intérprete: Chico Buarque Hollanda. Compositor: Paulo Vanzolini. In: CHICO BUARQUE de Hollanda. Intérprete: Chico Buarque Hollanda. Brasil: RGE, 1968. Compacto simples, Lado A, (2:18).

SANTA DOS MEUS AMORES [valsa]. Intérprete: Sílvio Caldas. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. In: Victor 33911. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Victor, 1935. 78rpm, Lado B, (3:12). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/43371/santa-dos-meus-amores>. Acesso em: 2 out. 2023.

SAUDADES DO ARRANHA -CÉU [fox canção]. Intérprete: Jesy Barbosa. Compositor: Orestes Barbosa, J. Thomaz. In: Columbia 22236. Intérprete: Jesy Barbosa. Rio de Janeiro: Columbia, 1933. 78rpm, Lado B, (s/ registro sonoro). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/43168/olhos-perdidos>. Acesso em: 2 out. 2023.

SE VÔCE JURAR. Intérprete: Francisco Alves, Mário Reis. Compositor: Ismael Silva, Nilton Bastos, Francisco Alves. In: ODEON 10932. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon 10747, 1931. 78rpm, Lado B, (2:41). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/26222/se-voce-jurar>. Acesso em: 2 out. 2023.

SEM VOCÊ [samba]. Intérprete: Aurora Miranda. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. In: Odeon 11111. Intérprete: Aurora Miranda. Rio de Janeiro: Odeon, 1934. 78rpm, Lado A, (2:43). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/32624/sem-voce>. Acesso em: 2 out. 2023.

SERENATA [valsa canção]. Intérprete: Sílvio Caldas. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. In: Victor 33911. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Victor, 1935. 78rpm, Lado A, (3:13). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/43367/serenata>. Acesso em: 2 out. 2023.

SERENATA [valsa]. Intérprete: Mário Martins. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. In: Copacabana 5392. Intérprete: Mário Martins. Rio de Janeiro: Copacabana, 1955. 78rpm, Lado A, (2:57). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/129473/serenata>. Acesso em: 2 out. 2023.

SERENATA [valsa]. Intérprete: Cauby Peixoto. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. In: RCA Victor 80-1738. Intérprete: Cauby Peixoto. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1957. 78rpm, Lado A, (3:01). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/95003/serenata>. Acesso em: 2 out. 2023.

SERGIPANA [fox canção]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, Eduardo Souto. In: Odeon 10839. Intérprete: Francisco Alves, Maurício de Lacerda. Rio de Janeiro: Odeon, 1931. 78rpm, Lado B, (2:55). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/30860/sergipana>. Acesso em: 2 out. 2023.

SOL DO CORAÇÃO [fox trot]. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Orestes Barbosa, Erol Saint Clair Matos. In: Odeon 10909. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon, 1932. 78rpm, Lado B, (2:27). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/31074/sol-do-coracao>. Acesso em: 2 out. 2023.

SOLUÇÃO [valsa canção]. Intérprete: Floriano Belham. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. In: Victor 33964. Intérprete: Floriano Belham. Rio de Janeiro: Victor, 1935. 78rpm, Lado B, (3:27). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/36197/soluco>. Acesso em: 2 out. 2023.

SÔNIA [valsa]. Intérprete: Alda Verona. Compositor: Orestes Barbosa, J. Thomaz. In: Victor 33584. Intérprete: Alda Verona, César Pereira Braga. Rio de Janeiro: Victor, 1933. 78rpm, Lado A, (2:59). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/41551/sonia>. Acesso em: 2 out. 2023.

SUBURBANA [valsa canção]. Intérprete: Sílvio Caldas. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. In: Columbia 55002. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Columbia, 1938. 78rpm, Lado B, (3:12). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/55153/suburbana>. Acesso em: 2 out. 2023.

SUBURBANA [valsa canção]. Intérprete: Sílvio Caldas. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. In: Continental 15001. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Continental, 1943. 78rpm, Lado B, (3:17). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/73090/suburbana>. Acesso em: 2 out. 2023.

TELEFONE DO AMOR. Intérprete: Sílvio Caldas. Compositor: Benedito Lacerda, Jorge Faraj. In: Odeon 11251. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Odeon, 1935. 78rpm, Lado B,

(2:57). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/33726/o-telefone-do-amor>. Acesso em: 2 out. 2023.

TELEFONEMA. Intérprete: Procópio Ferreira. Compositor: Olegário Mariano. *In*: ODEON 10274. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Odeon, 1928. Disco 78rpm, Lado B, (3:04). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/24704/telefonema>. Acesso em: 2 out. 2023.

TENS RAZÃO [valsa]. Intérprete: Carlos Galhardo. Compositor: Orestes Barbosa, Nilton Teixeira. *In*: Victor 34201. Intérprete: Carlos Galhardo. Rio de Janeiro: Victor, 1937. 78rpm, Lado B, (3:32). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/44873/tens-razao>. Acesso em: 2 out. 2023.

TORTURANTE IRONIA [valsa]. Intérprete: Sílvio Caldas. Compositor: Orestes Barbosa, Sílvio Caldas. *In*: Odeon 11241. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Odeon, 1935. 78rpm, Lado B, (2:52). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/32037/torturante-ironia>. Acesso em: 2 out. 2023.

TRÊS ANOS DE DOR [samba]. Intérprete: Déo. Compositor: Orestes Barbosa, Germano Augusto. *In*: Continental 15571. Intérprete: Déo. Rio de Janeiro: Continental, 1945. 78rpm, Lado B, (2:51). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/75432/tres-anos-de-dor>. Acesso em: 2 out. 2023.

UNHAS DE SANTO [samba]. Intérprete: Dircinha Batista. Compositor: Orestes Barbosa, Ari Monteiro. *In*: Continental 15403. Intérprete: Dircinha Batista. Rio de Janeiro: Continental, 1945. 78rpm, Lado B, (2:30). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/73944/unhas-de-santo>. Acesso em: 2 out. 2023.

VALSA DO AMOR [valsa]. Intérprete: Nelson Gonçalves. Compositor: Orestes Barbosa, Roberto Martins. *In*: Victor 80-0444. Intérprete: Nelson Gonçalves. Rio de Janeiro: Victor, 1946. 78rpm, Lado A, (2:59). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/72734/valsa-do-amor>. Acesso em: 2 out. 2023.

VERDE E AMARELO [samba]. Intérprete: Araci Côrtes. Compositor: Orestes Barbosa, J. Thomaz. *In*: Columbia 22127. Intérprete: Araci Côrtes. Rio de Janeiro: Columbia, 1932. 78rpm, Lado A, (2:59). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/54632/verde-e-amarelo>. Acesso em: 2 out. 2023.

VERDE E AMARELO [samba]. Intérprete: Sílvio Caldas. Compositor: Orestes Barbosa, J. Thomaz. *In*: Mocambo 15283. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Mocambo, 1959. 78rpm, Lado B, (2:35). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/160942/verde-e-amarelo>. Acesso em: 2 out. 2023.

VIAGEM [canção]. Intérprete: Nelson Gonçalves. Compositor: Paulo César Pinheiro, João de Aquino. *In*: Nelson de Todos os Tempos. Intérprete: Nelson Gonçalves. Rio de Janeiro: Rca Victor, 1975. LP, Lado A, (3:06).

VIDA NOTURNA. Intérprete: João Bosco. Compositor: Aldir Blanc, João Bosco. *In*: GALOS de Briga. Intérprete: João Bosco. Rio de Janeiro: RCA, 1976. Vinil, Lado A, (3:22).

VIDRO VAZIO [canção]. Intérprete: Sílvio Caldas. Compositor: Orestes Barbosa, Romualdo Peixoto “Nonô”. In: Victor 33656. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Victor, 1933. 78rpm, Lado A, (3:36). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/41946/vidro-vazio>. Acesso em: 2 out. 2023.

VIGÍLIA DA LÂMPADA [valsa]. Intérprete: Albênzio Perrone. Compositor: Mário Castelar, Gastão Lamounier. In: Victor 34525. Intérprete: Albênzio Perrone. Rio de Janeiro: Victor, 1939. 78rpm, Lado A, (3:00). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/46818/vigilia-da-lampada>. Acesso em: 2 out. 2023.

XIS DO PROBLEMA [samba]. Intérprete: Aracy de Almeida. Compositor: Noel Rosa. In: Victor 340099. Intérprete: Aracy de Almeida. Rio de Janeiro: Victor, 1936. 78rpm, Lado A, (3:24). Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/44160/xis-do-problema>. Acesso em: 2 out. 2023.

Fontes Hemerográficas

A.B.C.: Política, Actualidades, Questões Sociaes, Letras e Artes (1920)

A Batalha (anos de 1930)

A Folha (anos de 1920)

A Hora (anos de 1930)

A Manhã (anos de 1920)

A Nação (anos de 1930)

A Noite (1920-1930)

A Scena Muda (1945)

A União (anos de 1920)

Avante! (anos de 1930)

Beira-mar: Copacabana, Ipanema, Leme (1930)

Boletim de Ariel (1938)

Careta (anos de 1920; 1953)

Cidade do Rio (1900)

Correio da Manhã (1900-1930; 1964)

D. Quixote (anos de 1920)

Diário Carioca (anos de 1930; 1966)

Diário da Noite (1930)

Diário de Notícias (1885; 1930-1940)

Diário do Brazil (1883)

Diário de Notícias (1880; 1920-1930)

Folha de S. Paulo (1993)

Fon-Fon: Semanario Alegre, Politico, Critico e Espusiante (1907-1945)

Gazeta de Notícias (1910-1930)

Gazeta de Petrópolis (1880)

Ilustração Brasileira (1922)

Ilustração Moderna (1927)

Jornal do Brasil (1900-1940)

Jornal do Commercio (anos de 1900)

Mercantil (1880)

O Cruzeiro (1930-1950)

O Fluminense (1930)

O Globo (1925-1935)

O Imparcial (1920-1930)

O Jornal (1910-1940)

O Lynce (1904)

O Malho, (1910-1940)

O Paiz (anos de 1920)

O Radical (1930-1949)

Revista Brasileira de Música (1930-1940)

Revista da Semana (anos de 1930)

Sino Azul (1940)

O Tico-Tico: jornal das crianças (anos de 1930)

Walkyrias (1939)

Fontes bibliográficas

ALENCAR, José de. *Cartas de Erasmo*. (Organização de José Murilo de Carvalho). Rio de Janeiro: ABL, 2009.

ALENCAR, Edigar. *Nosso Sinhô do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, José Joaquim de Campos da Costa de. *Minha vida: da mocidade à velhice* (memórias 1893-1934). Calvino Filho: Rio de Janeiro, 1934

ALMEIDA, Renato. *Velocidade*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1932.

ALVES, Francisco. *Minha vida* (Auto-biographia). Rio de Janeiro: Brasil Contemporâneo, 1936.

AMADO, Genolino. *Um olhar sobre a vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANDRADE, Mário de. *Música popular. Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976

ANDRADE, Mário. *Modinhas Imperiais*. São Paulo: Casa Chiarato, 1930.

ARLT, Roberto. *Águas-fortes cariocas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013

AZEVEDO, Fernando de. *A Cultura Brasileira: introdução ao estudo da cultura no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da província do Brasil*. Rio de Janeiro: São Paulo: Cosacnaify, 2006 [1937].

BANDEIRA, Manuel. *Flauta de Papel*. São Paulo: Global, 2014

BARBOSA, Orestes. *A Fêmea*. Rio de Janeiro: Jacyntho Ribeiro dos Santos, 1924.

BARBOSA, Orestes. *Chão de Estrelas*. Rio de Janeiro: J. Ozon, 1965.

BARBOSA, Orestes. *Bambambã!* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1993 [1922].

BARBOSA, Orestes. *Na Prisão: chônicas*. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, 1922.

BARBOSA, Orestes. *O portuguez no Brasil*. Rio de Janeiro, 1925.

BARBOSA, Orestes. *O Pato Preto: chronicas da rua, da cadeia e de Paris*. Rio de Janeiro: Edição do Brasil Contemporâneo, 1927.

- BARBOSA, Orestes. *Penumbra Sagrada*. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, 1920.
- BARBOSA, Orestes. *O Phantasma Dourado*. Calvino Filho, Rio, 1933.
- BARBOSA, Orestes. *Portugal de Perto!*, Jacyntho Ribeiro dos Santos, Rio, 1923.
- BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.
- BARBOSA, Roberto. *Passeio Público: o chão de estrelas de Orestes Barbosa*. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1994.
- BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. Rio de Janeiro: Mérito, 1948.
- BARRETO, Lima. *Contos Completos*. Organização e introdução Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BARRETO, Lima. *História e Sonhos*. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, 1951.
- BARRETO, Lima. *Recordações do Escrivão Isaias Caminha*. (2ª edição revista e aumentada) Rio de Janeiro: A. de Azevedo & Costa, 1917.
- BARRETO, Lima. *Triste fim de Polycarpo* Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes, 1915.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015
- BLANC, Aldir. *Vila Isabel: inventário da infância*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1996.
- BILAC, Olavo. *Ironia e Piedade*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1916.
- CALMON, Pedro. *Memórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CAMPOS, Humberto de. *Os párias*. São Paulo: Opus, 1983 [1933].
- CARDOSO, Lúcio. *Salgueiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007 [1935].
- CARVALHO, Elysio de. *A Polícia Carioca e a criminalidade contemporânea*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1910.
- CARVALHO, Elysio de. *Escritos policiais*. (Apresentação e organização de Diego Galeano e Marília Rodrigues de Oliveira). Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2017.
- CARVALHO, Elysio de. *Giria dos gatunos cariocas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1913.
- CARVALHO, Elysio. *Obras de Elysio de Carvalho: ensaios*. Brasília: Universa-UCB, 1997.
- CEARENSE, Catulo da Paixão. *Poemas bravios* (com uma carta do Conselheiro Ruy Barbosa). Rio de Janeiro: Livraria Castilo, 1921.
- COARACY, Vivaldo. *Cata-vento: crônicas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959

- COARACY, Vivaldo. *Encontros com a vida: memórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1962.
- COARACY, Vivaldo. *Todos contam sua vida: memórias de infância e adolescência*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1959.
- COARACY, Vivaldo. *Paquetá: imagens de ontem e de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965
- CORDEIRO, Cruz. *Uma sombra que desce*. São Paulo: Cultura Moderna, 1939.
- COSTA, Nelson. *História da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Livraria Jacinto, 1933.
- COSTA, Nelson. *Páginas cariocas*. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1927.
- COSTALLAT, Benjamim. *Arranha-céu: crônicas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929.
- COSTALLAT, Benjamim. *Gurya*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929.
- COSTALLAT, Benjamim. *Luz Vermelha*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1922
- COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura (Biblioteca Carioca), 1990 [1924].
- COSTALLAT, Benjamim. *Modernos... (contos)*. Rio de Janeiro: N. Viggiani, 1920
- COSTALLAT, Benjamim. *Modernos*. Rio de Janeiro: Costallat & Miccolis, 1923
- COUTO, Ribeiro. *Cidade do vício e da graça. Vagabundagem pelo Rio noturno*. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 1998 [1924].
- COUTO, Ribeiro. *Conversa inocente*. Rio de Janeiro: Schmidt Editor, 1935
- COX, Dilermando Duarte. *Os párias da Cidade Maravilhosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.
- CHRYSANTHÈME. *Enervadas*. São Paulo: Carambaia, 2022
- DA SILVA, Alberto de Castro Simoens (Bororó). *Gente da Madrugada*. Rio de Janeiro: Guavira, 1982.
- DALTRO, Harold. *Flor do Asfalto*. Rio de Janeiro: Soria & Boffoni, 1930.
- DEVINELLI, Carlos. *Bonecos que Sangram*. Rio de Janeiro: Calvino Filho, 1934.
- DI CAVALCANTI, Emiliano. *Reminiscências de um perfeito carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- DIDIER, Carlos. *Nássara passado a limpo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir: 2005.

- DOMINGUES, Henrique Foréis (Almirante). *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1963.
- DUTRA, Lia Corrêa. *Memórias de um saudosista*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. (3 volumes) Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, 2003
- EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira* (volume 1). Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- ERSE, Armando (João Luso). *Reflexos do Rio*. Porto: Livraria Chardon, de Léo & Irmão, 1923.
- ERSE, Armando (João Luso). *Ares da cidade*. Rio de Janeiro: A Noite, 1935
- FERNANDES, Antônio Barroso (Org.). *As vozes desassombradas do museu*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura/Museu da Imagem e do Som, 1970.
- FERRI, Enrico. *Os criminosos na arte e na literatura*. Lisboa: Livraria Clássica, 1916.
- FILHO, Mello de Moraes. *Factos e memorias*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.
- FONTES, Hermes. *Despertar!/: canto brasileiro*. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1922.
- FONSECA, Anna Cristina Cardoso da. A música na Exposição Internacional do Rio de Janeiro (1922): contribuições da ciência. *Revista Scientiarum Historia*, 2017, 1(1): e126
- FRAGA, Antônio. *Desabrido*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Coleção Biblioteca Carioca, 1995 [1945].
- FRIEIRO, Eduardo. *A Ilusão literária*. Belo Horizonte: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.
- FRIEIRO, Eduardo. *Os livros nossos amigos*. Belo Horizonte: Livraria Inconfidência, 1945.
- GALVÃO, Francisco. *A cidade dos loucos*. Rio de Janeiro: Benjamim Costallat & Miccolis, 1925.
- GHIARONI, Giuseppe. *A máquina de escrever*. São Paulo: Scortecci, 1997.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Ecos noturnos* (organização de apresentação de Leonardo Affonso de M. Pereira e Mariana Costa). Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2018.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933.
- GOMES, Danilo. *Antigos cafés do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1989.
- GRIECO, Agripino. *Memórias: Rio de Janeiro - I*. Rio de Janeiro: Conquista, 1972.

- HAUER, Norma. *Pelas ondas da Mayrink*. Rio de Janeiro: Litteris, 2011.
- HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1970.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Espírito e a Letra: estudos de crítica literária I: 1920-1947*. Organização, introdução e notas Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 2022
- FREIRE, Laudelino. *Galicismos*. Rio de Janeiro: Litho-Typographia Fluminense, 1921.
- LAGO, Mário. *Bagaço de beira-estrada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- LAGO, Mário. *Na rolança do tempo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- LEITE, Francisco. *Flagrantes da Cidade Maravilhosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.
- LETRAS, Academia Brasileira de. *Discursos Acadêmicos (Tomo I, 1897-1919)*. Rio de Janeiro: ABL, 2005.
- LIRA, Mariza. *Brasil sonoro: gêneros e compositores populares*. Rio de Janeiro: A Noite, 1938.
- LUSO, João. *Ares da cidade*. Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma A Noite, 1935.
- MACIEL, Arthur Antunes (Dr. Antônio). *Memórias de um rato de hotel*. Rio de Janeiro: Dantes, 2015 [1912].
- MARTINS, Ana Luiza (org.). *Luís Martins*. São Paulo: Global, 2017.
- MARTINS, Luís. *Lapa*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional; José Olympio, 2015 [1936].
- MARTINS, Luís. *Noturno na Lapa*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional; José Olympio, 2004.
- MARIA, Antônio. *Pernoite*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989.
- MARIANO, Olegário. *Ba-ta-clan*. Rio de Janeiro: Benjamim Costallat & Miccolis, 1924.
- MARIANO, Olegário. *O amor na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1933.
- MENDES, R. Teixeira. *A Mulhér (Sua preeminência social e moral, segundo os ensinamentos da verdadeira ciência positivista)*. 4ª edição, Rio de Janeiro: Igreja e Apostolado Positivista do Brasil, 1958.
- MENEZES, Emílio de. *Obra Reunida*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1980.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia Miguel. *A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos. (1931-1943)*. Rio de Janeiro: Graphia, 1992.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Escritos da maturidade*. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.
- MOREYRA, Alvaro. *A cidade mulher*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1991.

- MOREYRA, Alvaro. *As amargas, não... (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007.
- MURCE, Renato. *Bastidores do rádio: fragmentos do rádio de ontem e de hoje*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- NASCENTES, Antenor. *O linguajar carioca em 1922*. Rio de Janeiro: Livraria Científica Brasileira/Süssekind de Mendonça & Comp., 1922.
- NASCENTES, Antenor. *A Gíria Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1953.
- NASSER, David. *Parceiro da glória: meio século na MPB*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1983.
- NAVA, Pedro. *Balão cativo*. (memória/2) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- NAVA, Pedro. *Galo-das-trevas. As doze velas imperfeitas* (memória/5). Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- NAVA, Pedro. *O círio perfeito*. (memória/6). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- NETTO, Coelho. *A Conquista*. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1899.
- NETTO, Coelho. *Às quintas*. Porto: Livraria Chardron, de Léo & Irmão, 1924.
- NETTO, Coelho. *Canteiro de saudades*. Porto: Livraria Chardron, 1927.
- NETTO, Coelho. *Páginas Escolhidas: selecionadas e prefaciadas por Paulo Coelho Netto*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1945.
- NEVES, Berilo. *Cimento Armado*. Rio de Janeiro: A Noite, s/d.
- O RIO NAS CARICATURAS. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1965 .
- PARKER, Dorothy. *Big loira e outras histórias*. Trad. Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- OLIVEIRA, José Osório de. *Enquanto é possível: ensaios e outros escritos*. Lisboa: Universo, 1942.
- PATROCÍNIO FILHO, José. *Mundo, diabo, carne*. São Paulo: Antiqua, 2002 [1923].
- PATROCÍNIO FILHO, José. *O Homem que passa*. Rio de Janeiro: Benjamin Costallat & Miccolis, 1927.
- PEDERNEIRAS, Mário. *Ao léo do sonho e á mercê da vida*. Rio de Janeiro, 1912.
- PEDERNEIRAS, Mario. *Histórias do meu casal. 1904–1906*. Rio de Janeiro: Companhia Typographica do Brazil, 1906.
- PEDERNEIRAS, Raul. *Scenas da vida carioca*. Rio de Janeiro: Oficinas Graficas do Jornal do Brasil, 1935

PEDERNEIRAS, Raul. *Geringonça carioca*: verbêtes para um dicionario da giria. Rio de Janeiro: Oficinas Graphics do Jornal do Brasil, 1922.

PEDERNEIRAS, Raul. *Geringonça carioca*. Verbêtes para um dicionario da giria (Segunda edição revista e aumentada). Rio de Janeiro: F. Briguet & Cia, 1946.

PEIXOTO, Afrânio. *As razões do coração*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura. Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1994.

PENNAFORT, Onestaldo de. *Um Rei da Valsa*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

PENNAFORT, Onestaldo de. *O festim, a dança, a degolação*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

PERDIGÃO, Edmylson. *Linguajar da Malandragem*. Rio de Janeiro, 1940.

PIMENTEL, Luís Antônio. *Crônicas do Rádio: nos tempos áureos da Mayrink Veiga*. (Organização de Aníbal Bragança) Niterói: Niterói, 2004.

PINTO, Alexandre Gonçalves (Animal). *O choro*. Ed. fac-similar. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

PINTO, Manuel Sousa. *Terra moça: impressões brasileiras*. Porto: Livraria Chardron, 1910.

PIRES, Pandiá. *Não Se Compra Entrada na História*. Rio de Janeiro: I. Amorim, Rio, 1938.

PLACER, Xavier. *Imagens da cidade* (prefácio de Otto Maria Carpeaux). Rio de Janeiro: Edições Margem, 1952.

PORTER, Cole. *The Cole Porter Song Book*. NY: Simon and Schuster, 1959.

PREFEITURA do Rio de Janeiro. *Memória da destruição*. Rio: uma História que se perdeu (1889-1965). Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, 2002

RANGEL, Lúcio. *Samba, jazz & outras notas*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

REBELO, Marques. *A Estrela Sôbe*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1957 [1939].

REBELO, Marques. *Marafá*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.

REBELO, Marques. *O Trapicheiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

REVISTA DA MÚSICA POPULAR. (Edição fac-similar). Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi; Funarte, 2006.

RIO, João do. *A Alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995.

RIO, João. *A profissão de Jacques Pedreira*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Scipione, 1992.

RIO, João do. *Cinematographo: chronicas cariocas*. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão, 1909.

RIO, João. *Chronicas e frases de Godofredo de Alencar*. Rio de Janeiro: Villas-Boas & C., 1916.

RIO, João. *O Momento Literário*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1908.

RIO, João. *Variações sobre o “flirt”*. Rio de Janeiro: Livraria Luso-Brasileira M. Piedade & C., 1907.

RIO, João. *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911.

ROSA, Ferreira da. *Rio de Janeiro em 1922-1924*. Rio de Janeiro: Coleção Memória do Rio, S/D.

ROSA, Ferreira da. *O Lupanar: estudo sobre o caftismo e a prostituição no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1896.

ROSA, Ferreira da. *Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Edição Oficial da Prefeitura; J. Schmidt, 1905.

ROSA, Ferreira da. *Rio de Janeiro: noticia histórica e descritiva da capital do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. do Annuário do Brasil, 1924.

ROSA, Noel. *Noel Rosa*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico e crítico por João Antônio. 2ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

SILVEIRA, Celestino. *O homem de cimento armado*. Rio de Janeiro: Renascença, 1933.

SOBRINHO, Barbosa de Lima. *O Problema da Imprensa*. São Paulo: Edusp, 1997

SODRÉ, Nelson Werneck. *Memórias de um escritor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

TÁVOLA, Artur. *Orestes Barbosa: cem anos em chão de estrelas*. Brasília: Centro de Documentação e Informação, 1993.

TIGRE, Bastos. *Uma coisa e outra*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1937.

VASCONCELOS, Ary. *A Nova Música da República Velha*. Rio de Janeiro, 1985.

VELOSO, Caetano. *Sobre as letras*. Organização Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

VIEIRA, José. *O Bota-abaixo: crônica de 1094*. São Paulo: Ed. Pillares, 2019.

VIVEIROS, Custódio de. *A viúva da rua Bambina*. Rio de Janeiro: Calvino Filho, 1934.

WILDE, Oscar. *Salomé*. Trad. De João do Rio. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1920

Bibliografia

ABREU, Mauricio de Almeida. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. 4. ed. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 2006.

- ANTELO, Raúl. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Tuarus-Timbre, 1989.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drumond*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1964.
- BARBOSA, Marialva. *Donos do Rio: imprensa, poder e público*. Rio de Janeiro : Vício de Leitura, 2000.
- BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45)*. Rio de Janeiro: Funarte: EdUERJ, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: obras escolhidas II*, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- BESSONE, Tânia Maria. *Palácios de Destinos Cruzados: bibliotecas, homens e livros no Rio de Janeiro (1870-1920)*. São Paulo: Edusp, 2014.
- BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fratura e paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982
- BRETAS, Marcos Luiz. *A guerra das ruas: povo e polícia no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997.
- BROCA, Brito. *A Vida literária: 1900*, Rio de Janeiro: José Olympio: Academia Brasileira de Letras, 2005 [1956].
- BROCA, Brito. *Escrita e vivência*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1993.
- BROCA, Brito. *Horas de leitura: primeira e segunda séries* (organização de Carlos Berriel). São Paulo: Ed. Unicamp, 1992.
- BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e dacadistas: vida literária do Realismo ao Pré-modernismo*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1991.
- BROCA, Brito. *O repórter impenitente* (organização de Márcia Abreu). São Paulo: Ed. Unicamp, 1994.
- BROCA, Brito. *Papéis de Alceste*. São Paulo: Ed. Unicamp, 1991.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio et al. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Radicais de ocasião. Teresina etc*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; KOSSOY, Boris (Orgs.). *A Imprensa Confiscada pelo DEOPS: 1924-1954*. São Paulo: Ateliê, 2003.
- CARVALHO, Lia de Aquino. *Habitações populares*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. *Cidade & Fábrica: A construção do Mundo do Trabalho na Sociedade Brasileira*. (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, UNICAMP, 1983).

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. “Três pretos tristes: André Rebouças, Cruz e Souza e Lima Barreto”. In: *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 34, p. 6-22, jan./abr. 2017

CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. São Paulo, SP: Ed. da UNICAMP, 2000.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. 2. ed. São Paulo: Ed. Unicamp, 2001.

DIAS, Cláudia Cristina de Mesquita Garcia. *De Copacabana à Boca do Mato: o Rio de Janeiro de Sérgio Porto e Stanislaw Ponte Preta*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

DIMAS, Antonio. *Bilac, jornalista: ensaios*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

ENEIDA. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1987.

ENGEL, Magali. “Modernidade, dominação e resistência: as relações entre capital e trabalho sob a ótica de João do Rio”. In: *Tempo*, Rio de Janeiro, nº 17, 2004, pp. 53-78.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornografia no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FRANÇA, Patrícia Souza. *Livros para leitores: a atuação de Benjamin Costallat para a ampliação do público leitor no Rio de Janeiro dos anos 20*. Rio de Janeiro: Programa Nacional de Apoio à Pesquisa - Biblioteca Nacional/MinC, 2010 .

FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio: de 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

FERLIM, Uliana Dias. *A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX*. (Dissertação de Mestrado UNICAMP) Campinas, SP, 2006.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *O rapto ideológico da categoria subúrbio: Rio de Janeiro 1858-1945*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

FURTADO FILHO, João Ernani. O conceito de popular: apontamentos historiográficos. In: GUIMARÃES, M. L. S.; RAMOS, F. R. L. (ORG.) *Futuro do Pretérito: Escrita da História e História do Museu*. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar/Expressão Gráfica, 2010.

FURTADO FILHO, João Ernani. Samba Exaltação: Fantasia de um Brasil brasileiro. *Revista Trajetos. TRAJETOS*. V. 07, N. 13, 2009

FURTADO FILHO, João Ernani. *Um Brasil Brasileiro: Música, Política, Brasilidade, 1930-1945*. Tese (Doutorado em História) São Paulo, SP: Programa de Pós-graduação em História Social da USP, 2004.

GAY, Peter. *Represálias Selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gutave Flaubert e Thomas Mann*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GASPAROTTO, Lucas André. *Se não é a canção nacional, para lá caminha: a presentificação da nação na construção do samba e do fado como símbolos identitários no Brasil e em Portugal (1890-1942)*. Tese (Doutorado). Programa de Pós Graduação em História, PUCRS, 2019.

GEREMECK, Bronislaw. *Os filhos de Caim: vagabundos e miseráveis na literatura européia (1400-1700)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GOLDSTEIN, Norma. *Do Penumbriismo ao Modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: Ática, 1983.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos de 1920*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2004.

GOMIDE, Bruno Barreto. *Dostoiévski na rua do Ouvidor: a literatura russa e o Estado Novo*. São Paulo: Edusp, 2018.

GONÇALVES, Adelaide. *A imprensa dos trabalhadores no Ceará, de 1862 aos anos 1920*. Tese (Doutorado em História) – UFSC, Florianópolis, 2001

GOULART, Adriana da Costa. “Revisitando a espanhola: a gripe pandêmica de 1918 no Rio de Janeiro”. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 101-42, jan.-abr. 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *1926: vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 2017.

HANSEN, Marise Soares . Olavo Bilac: ouvir não só estrelas, mas a sociedade. In: Mariana Mendes. (Org.). *Caderno de Leituras - Clássicos Brasileiros*. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, v. 1, p. 151-162.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

MENEZES, Lená Medeiros de. *Os Indesejáveis: desclassificados da modernidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- MEYER, Marlyse. *As mil uma faces de um herói canalha*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.
- MOURA, Clóvis. *A Sociologia do Negro Brasileiro*. São Paulo: Ática, 1988.
- NEVES, Margarida de Souza. *As vitrines do progresso*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/FINEP/CNPq, 1986.
- KUSHNIR, Beatriz. *Baile de máscaras: mulheres judias e prostituição: as Polacas e suas Associações de Ajuda Mútua/ Beatriz Kushnir* — Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LEITE, Sebastião Uchôa. *Crítica de Ouvido*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1995
- LEVIN, Orna Messer. *As figurações do Dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1996
- LOREDANO, Cássio. *O Bonde e a Linha: um perfil de J. Carlos*. São Paulo: Capivara, 2002.
- LUSTOSA, Isabel. *Brasil pelo método confuso: humor e boemia em Mendes Fradique*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- LUSTOSA, Isabel. *Nássara: o perfeito fazedor de artes*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- LUSTOSA, Isabel; GODET-OLIVIERI, Rita. *Imprensa, história e jornalismo: o jornalista-escritor*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: 7Letras, 2021.
- MACHADO, Ubiratan. *História das livrarias cariocas*. São Paulo: Edusp, 2012.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *O fabuloso Patrocínio Filho*. São Paulo: Ed. Civilização Brasileira, 1957.
- MAGNO, Luciano. *J. Ozon: o editor e o caricaturista*. Rio de Janeiro: Gala Edições, 2022.
- MATOS, Cláudia Neiva. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: UNB, 1990.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. São Paulo, 2022
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular do Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2019.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. Meninos, eu vi: Jota Efegê e a história da música popular. *Topoi* (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 344-362, jul./dez. 2013.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. O Brasil sonoro de Mariza Lira. *TEMAS & MATIZES*, Nº 10 – segundo semestre de 2006.

MORAES, Vinicius de. *Samba Falado: crônicas musicais*. Organização Jost Miguel, Sérgio Cohn, Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

MOTTA, Marly Silva da. *A Nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da Independência*. Rio de Janeiro: Ed. FGV: CPDOC, 1992.

NASCIMENTO, Flávia Brito do. *Entre a estética e o hábito: o Departamento de Habitação Popular (Rio de Janeiro, 1946-1960)*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Coordenadoria de Documentação e Informação Cultural, Gerência de Informação, 2008.

NASCIMENTO, Rafael. Catete em ré menor: tensões da música na Primeira República. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 67, agosto de 2017.

NAVES, Santuza Cambraia. *Violão Azul: Música popular e modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

Neto, Antônio Luiz Machado. *Estrutura social da república das letras: sociologia da vida intelectual brasileira, 1870-1930*. São Paulo: Edusp; Grijalbo, 1973.

O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

OLINTO, Antonio. *Jornalismo e literatura*. Edições de Ouro: Rio de Janeiro, 1955.

OLIVEIRA, Cláudia de. *As pérfidas Salomés: a representação do pathos do amor em Fon-Fon! e Para Todos...* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008.

OLIVEIRA, Lucas Assis. *Paradigmas eruditos e o nacional-popular na música brasileira. Dos anos de 1920 à Era de Ouro do Rádio*. Dissertação (Mestrado em História), PPGH-Universidade Federal do Ceará, 2016.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

OLIVEIRA, Lucia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Angela Maria de Castro. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

PAES, José Paulo. *Gregos e Baianos*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985

PARANHOS, Adalberto. Dialogismo e polifonia na música popular: apropriações e reapropriações de sentidos. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 24, n. 45, p. 81-94, jul.-dez. 2022

PARANHOS, Adalberto. Xô, fado! Nacionalismo e antilusitanismo na terra do samba. *In: Tempo & Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 22, set./dez. 2017.

PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

PEREIRA, João Baptista Borges. *Côr, Profissão e Mobilidade: O negro e o rádio de São Paulo*. São Paulo: Pioneira/USP. 1967.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A cidade que dança: clubes negros no Rio de Janeiro (1881-1933)*. Campinas: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.

PEREIRA, Leonardo. *O carnaval das letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2004.

PEREIRA, Leonardo. *Coelho Netto: um antigo modernista*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Na contramão da vida: de onde a imprensa faz, da história, um folhetim”. In: LUSTOSA, Isabel. *Imprensa, história e literatura*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O espetáculo da rua*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1996.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Visões do cárcere*. Porto Alegre: 2009.

PORTO, Ana Gomes. *Novelas Sangrentas: literatura de crime no Brasil (1870-1920)*. Tese de doutorado, Departamento de História - Unicamp, SP, 2009.

PRADO, Antonio Arnoni. *Cenário com retratos: esboços e perfis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

PRADO, Antonio Arnoni. *Trincheira, palco, letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

QUEIROZ, Maria José. *A literatura encarcerada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar (Brasil 1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz&Terra, 1985.

RAMA, Angel. *A Cidade das Letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RENNÓ, Carlos. *Cole Porter: canções, versões*. São Paulo: Paulicéia, 1991.

RENNÓ, Carlos. *O Voo da Palavra Cantada*. São Paulo: Dash, 2014.

RESENDE, Beatriz (Org.). *Cocaína: literatura e outros companheiros de ilusão*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006

RESENDE, Beatriz (Org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio: CCBB, 2015.

RESENDE, Beatriz (Org.). *Lima Barreto: cronista do Rio*. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2017.

RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

RODRIGUEZ, Benito Martinez. *Luar da cidade, sertão de neon: literatura e canção nas obras de Catulo da Paixão Cearense e Orestes Barbosa*. Tese (Doutorado) São Paulo: FFLCH, USP, 1998.

RODRIGUEZ, Benito Martinez. Catulo da Paixão Cearense: a derradeira vítima de Odete Roitman. *Letras*, Curitiba, n.44, p. 11-23. 1995.

RODRIGUEZ, Benito Martinez. O que lêem os clássicos: inclusões, exclusões e construções canônicas. *Letras*, Curitiba, n 49, 1998.

ROCHA, Oswaldo Porto. *A era das demolições*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANT'ANA, Affonso Romano de. *O Canibalismo Amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

SANTILLI, Maria Aparecida; SPINA, Segismundo. *Apresentação da poesia barrôca portuguesa*. 1967.

SARMENTO, Carlos Eduardo Sarmiento. *O Rio de Janeiro na era Pedro Ernesto*. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

SCHAPOCHNIK, Nelson. "Cicatriz de origem: notas para uma Historiografia da Leitura no Brasil". In: FILHO, Plínio Martins; TENÓRIO, Waldecy. *João Alexandre Barbosa: o leitor insone*. São Paulo: Edusp, 2007.

SCHAPOCHNIK, Nelson. "Edição, recepção e mobilidade do romance *Les mystères de Paris* no Brasil oitocentista". In: *VARIA HISTORIA*, Belo Horizonte, vol. 26, no 44: p. 591-617, jul/dez 2010.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

SILVA, Lúcia. *Luzes e sombras na cidade: no rastro do Castelo e da Praça Onze. 1920-1945*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoriação, 2006.

SILVA, Maurício. *A Hélade e o Subúrbio: confrontos literários na Belle Époque carioca*. São Paulo: Edusp, 2006.

SILVA, Maurício. *O Sorriso da Sociedade: literatura e Academicismo no Brasil da virada do século (1890-1920)*. São Paulo: Alameda, 2013.

SIMAS, Luiz Antônio. *Umbandas: uma história do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

SOARES, Aline Mendes. *Precisa-se de um pequeno: o trabalho infantil no pós-abolição no Rio de Janeiro. 1888-1927*. Dissertação (Mestrado em História Social) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Centro de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em História Social, Rio de Janeiro, 2017.

SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: Funarte/INL, 1985.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

SUSSEKIND, Flora. “Brito Broca e o tema da volta à casa no romantismo”. In: *Remate dos Males*, Campinas, (11): 89-102, 1991.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1987.

SUSSEKIND, Flora. O Cronista & o Secreto Amador. In: Rio, João. *A profissão de Jacques Pedreira*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Scipione, 1992.

SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SOARES, Fernanda Epaminondas. *Fui o criador de macumbas em discos: protagonismo negro e a trajetória de Getúlio Marinho da Silva no pós-abolição carioca (1895-1964)*. Curitiba: CRV, 2021

SODRÉ, Muniz. *Samba, dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

SILVA, Renata Cardoso da. *Margarida Max: do traje de cena à representação do feminino*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) São Paulo, SP: Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2018.

TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011

TABORDA, Marcia. Da viola à viola grande: a trajetória do violão. In: Lopes, A. H., Abreu, M., Ulhôa, M., & Velloso, M. P. (Org.). *Música e história no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2011

TINHORÃO, José Ramos. *Crítica cheia de graça*. São Paulo: Empório do Livro, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: 34, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro: século XX* (volume II). São Paulo: 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro: século XX* (volume III). São Paulo: 34, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e tv*. São Paulo: Ed. 34, 2014,

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

VALENÇA, Suetônio Soares. *Tra-lá-lá: vida e obra de Lamartine Babo*. (3ª Edição revista e ampliada) Rio de Janeiro: Funarte, 2014.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930)*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

VELLOSO, Mônica Pimenta; OLIVEIRA, Cláudia de; LINS, Vera. *O moderno em revistas. representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Gamarond/Faperj, 2010.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Zahar: Rio de Janeiro, 1995.

VIEIRA, Sulamita. *O Sertão em Movimento: a dinâmica da produção cultural*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012

VILLAÇA, Túlio Ceci. Ora (lereis) ouvir estrelas. Disponível em: <https://tuliovillaca.wordpress.com/2018/02/20/ora-lereis-ouvir-estrelas/>. Acesso em: 17 set. 2023.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz&Terra, 1992.

WISNIK, José Miguel. "Machado Maxixe: o caso Pestana". In: *Teresa Revista de Literatura* [415]; São Paulo, p. 13-79.

WISNIK, José Miguel. "Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)." *O nacional e o popular na cultura brasileira. Música*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WISNIK, José Miguel Soares. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ZAGARI-CARDOSO, Sandra. *Avenida Central: arquitetura e tecnologia no início do século XX*. (Dissertação de mestrado, PPG-Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro) Rio de Janeiro: 2008.