

JULIETA SOARES ALEMÃO SILVA

**SAMBA DE CORPO E ALMA: SONORIDADES NA CIDADE DA
BAHIA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX**

DOURADOS/2017

JULIETA SOARES ALEMÃO SILVA

**SAMBA DE CORPO E ALMA: SONORIDADES NA CIDADE DA
BAHIA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em História.

Área de concentração: *Fronteiras, identidades e representações.*

Profa. Dra. Ana Maria Colling

DOURADOS/2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

S586s	Silva, Julieta Soares Alemão. Samba de corpo e alma : sonoridades na cidade da Bahia na primeira metade do século XX . / Julieta Soares Alemão Silva. – Dourados, MS : UFGD, 2016. 161f. Orientadora: Prof. Dra. Ana Maria Colling. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal da Grande Dourados. 1. Samba. 2. Canção popular. 3. Malandragem. I. Título.
-------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central – UFGD.

©Todos os direitos reservados. Permitido a publicação parcial desde que citada a fonte.

JULIETA SOARES ALEMÃO SILVA

**SAMBA DE CORPO E ALMA: SONORIDADES NA CIDADE DA
BAHIA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX**

TESE PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH/UFGD

Aprovada em _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Presidente e orientadora:

Profa. Dra. Ana Maria Colling (UFGD)

Examinadora 2: Profa. Dra. Geni Rosa Duarte (UNIOESTE)

Examinadora 3: Prof. Dra. Márcia Maria Medeiros (UFG)

Examinador 4: Prof. Dr. Eudes Fernando Leite (UFGD)

Examinador 5: Prof. Dr. João Carlos Souza (UFGD)

Suplente: Prof. Dr. Jiani Langaro (UFGD/UFG)

Ao meu pai, a minha mãe, e aos meus amores
Eliazar e Heitor

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu companheiro Eliazar pelo incentivo e entusiasmo aos meus estudos, especialmente à minha pesquisa sobre o samba no período da Graduação, bem como no Mestrado e neste trabalho de Doutorado. Agradeço por suas observações sempre sábias e oportunas. Certamente a execução deste trabalho não seria possível sem sua luz, seu amor e seu companheirismo.

Agradeço à minha orientadora Profa. Dra. Ana Maria Colling, por ter aceitado me acompanhar neste trabalho, e pela sua disponibilidade sempre com muita atenção e sabedoria. Suas observações e análises foram muito importantes para desenvolver e amadurecer as problemáticas desta pesquisa.

Agradeço a todos e todas colegas e professores/as do Programa de Pós-Graduação em História da UFGD, bem como aos amigos e amigas da cidade de Dourados. Com eles/as tive a oportunidade de compartilhar momentos, saberes, emoções, histórias e experiências. Sou muito grata por ter encontrado vocês em meu caminho. Todos e todas estarão para sempre em meu coração e em minhas memórias.

Agradeço à Jenise pela sua importante colaboração em agendar as conversas e entrevistas com Riachão, seu pai. Agradeço ao Riachão por ter me concedido a honra de conhecer um pouco mais de sua História, da História de Salvador, e da História do Samba. Nos encontros com o músico, suas falas, sua musicalidade e seu carisma me tocaram intensamente. Sua energia e sua História estarão para sempre em minha memória, e, sem dúvida, me proporcionaram grandes experiências e aprendizados.

Agradeço ao Prof. Dr. Eudes Fernando Leite, à Profa. Dra. Geni Rosa Duarte e ao Prof. Dr. Jiani Fernando Langaro por suas ponderações e questionamentos no exame de Qualificação. Suas análises foram essenciais para repensar várias questões deste estudo.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG – pelo apoio obtido no período em que desenvolvi pesquisa de Iniciação Científica, quando aluna do Curso de Licenciatura em História da Universidade Vale do

Rio Doce – UNIVALE. Do mesmo modo, manifesto minha gratidão à CAPES pela concessão da bolsa de pesquisa para o desenvolvimento do Mestrado e do Doutorado.

Agradeço à minha querida Profa. Dra. Ceres, pela amizade iniciada nas terras sul mato-grossenses, e que o destino nos permitiu a continuidade em terras baianas.

Expresso gratidão à minha irmã Viviane por sua amizade. O fato de estarmos distantes geograficamente em nada mudou nossa conexão que, para mim, é transcendental. Agradeço à minha irmã Ana Paula pela torcida ao longo da trajetória acadêmica.

Agradeço à minha querida sobrinha Theresa, pelo convívio e amizade em todos os momentos da vida.

Agradeço ao meu filho Heitor, pelo amor e carinho que me fortalece e impulsiona a seguir sempre em diante.

Por fim, agradeço imensamente ao meu Pai e à minha Mãe por tudo. Sou muito grata pela confiança e amor incondicional de vocês.

SUMÁRIO

Introdução	11
1. Canção popular no âmbito das reformas urbanas em Salvador nas primeiras décadas do século XX.....	24
2. O malandro e a malandragem: um descompasso na implantação da nova ética do trabalho.....	64
3. O Samba e a malandragem em Riachão.....	103
Considerações finais.....	144
Referências.....	151
Anexo.....	159

RESUMO

Este trabalho propõe um debate sobre o samba, e, a partir dele, verificar em quais circunstâncias o referido gênero musical pode contribuir na problematização e compreensão do *malandro* e da *malandragem* na cidade de Salvador na primeira metade do século XX. Tais temas são analisados face ao cenário sócio-cultural da urbe em questão. Foi abordada a perspectiva da política cultural e social do governo do Estado Novo, quanto à legitimidade da plena intervenção do Estado em diferentes espaços sociais. Para tanto, foi necessário um reaparelhamento da polícia. A trajetória e atuação do cancionista e sambador Clementino Rodrigues, mais conhecido como Riachão, compreende um dos elementos centrais em nossa análise. Buscamos interpretar a relação deste compositor com a expressão cultural do samba, especialmente com o samba de roda. Propomos uma reflexão a respeito de quem é o *malandro* sambador, escutando sua própria voz, buscando sentir suas emoções e entender seu cotidiano. Os sambas, entrevistas e documentários relacionados ao referido cancionista e sambador, bem como os depoimentos de outros/as compositores/as e/ou personalidades ligadas ao samba que emergiu na Bahia, especialmente na região denominada como Recôncavo Baiano, constituem nossas fontes de pesquisa. Para uma reflexão a respeito do cenário social e cultural da cidade de Salvador, recorreremos à análise de duas obras de Jorge Amado, a saber, *Jubiabá* e *Bahia de todos os santos: guia de ruas e mistérios de Salvador* publicados pela primeira vez, respectivamente, nos anos de 1935 e 1944. As recordações de Riachão sobre a realidade do passado, narradas a partir de sua própria oralidade, são igualmente importantes para apreendermos o cenário social e cultural no qual se desenvolveu (e se desenvolve) a cena do samba, do malandro e da malandragem na capital baiana.

Palavras-chave: samba – canção popular - malandragem

ABSTRACT

This work proposes a debate on samba, and from that, to verify in what circumstances the musical genre can contribute to the problematization and understanding of the malandro and the malandragem in the city of Salvador in the first half of the twentieth century. These themes are analyzed in relation to the socio-cultural scenario of the city in question. It was approached the perspective of the cultural and social politics of the New State government, regarding the legitimacy of full State intervention in different social spaces. In order to do so, it was necessary to have a police rehab. The trajectory and performance of the singer and sambador Clementino Rodrigues, better known as Riachão, comprises one of the central elements in our analysis. We seek to interpret the relationship of this composer with the cultural expression of samba, especially with samba of roda. We propose a reflection on who is the sambador, listening to his own voice, trying to feel his emotions and understand his daily life. The sambas, interviews and documentaries related to the mentioned singer and sambador, as well as the testimonies of other composers and / or personalities related to the samba that emerged in Bahia, especially in the region known as Recôncavo Baiano, are our sources of research. For a reflection on the social and cultural scene of the city of Salvador, we have recourse to the analysis of two works by Jorge Amado, namely, *Jubiabá* and *Bahia of all the saints: guides of streets and mysteries of Salvador* published for the first time respectively, In the years 1935 and 1944. Riachão's recollections of the reality of the past narrated from his own orality are equally important for us to grasp the social and cultural scene in which the scene of samba, malandro and of malandragem in the capital of Bahia.

Key words: samba – popular music - malandragem.

INTRODUÇÃO

(...) Quando a viola gemer nas mãos do seresteiro, nascido na Bahia, filho de sua poesia e sua dor, não reflitas sequer, pois a cidade mágica te espera e eu serei teu guia pelas ruas e pelos mistérios. Teus olhos se encherão de pitoresco, teus ouvidos ouvirão histórias que só os baianos sabem contar (...) teu coração pulsará mais rápido ao bater dos atabaques. Mas também sentirás dor e revolta e teu coração se apertará de angústia ante a procissão fúnebre dos tuberculosos na cidade de melhor clima e de maior percentagem de tísicos do Brasil. A beleza habita esta cidade maravilhosa, moça, mas ela tem uma companheira inseparável que é a fome.

Se és uma turista ávida de novas paisagens, de novidades para virilizar um coração gasto de emoções, viajante de pobre aventura rica, então não queiras esse guia. Mas se queres ver tudo, na ânsia de aprender e melhorar, se queres realmente conhecer a Bahia, então vem comigo e te mostrarei as ruas e os mistérios da cidade do Salvador, e sairás daqui certa de que este mundo está errado e que é preciso refazê-lo para melhor. Porque não é justo que tanta miséria caiba em tanta beleza. Um dia voltarás, talvez, e então teremos reformado o mundo e só a alegria, a saúde e a fartura caberão na beleza imortal da Bahia;

Se amas a humanidade e desejas ver a Bahia com olhos de amor e compreensão, então serei teu guia, riremos juntos e juntos nos revoltaremos. (...) Vem, a Bahia te espera. É uma festa e é também um funeral. O seresteiro canta o seu chamado. Os atabaques saúdam Exú na hora sagrada do padê. Os saveiros cruzam o mar de Todos-os-santos, mais além está o Rio Paraguaçu. É doce a brisa sobre as palmas dos coqueiros nas praias infinitas. Um povo mestiço, cordial, civilizado, pobre e sensível habita essa paisagem de sonho.

Vem, a Bahia te espera.¹

Entre as questões que chamaram a atenção desde que iniciei meus estudos sobre a trajetória da canção popular no Brasil, uma delas foi a temática da malandragem e sua possível ligação com o samba. Gênero expressivo da sonoridade brasileira, o samba emergiu especialmente das comunidades baianas circunscritas na cidade do Rio de Janeiro para ser gravado em disco. Na década de 1930 adquiriu a denominação de canção “malandra” ou de malandros.² A segunda questão diz respeito à frequência com que a frase “o brasileiro é malandro” é reverberada nas conversas cotidianas por pessoas de

¹ Cf. AMADO, Jorge. *Bahia de todos os santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p- 16-17.

² Cf. MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar. Malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. Ver especialmente o capítulo intitulado: *O samba e seu lugar*; SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro: 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: UFRJ, 2001.

diferentes classes sociais e étnicas. Frase dita por muitos/as e que, em grande medida, é direcionada a pessoas desprivilegiadas econômica e socialmente.

No horizonte destas questões, este trabalho propõe um debate sobre o samba, e, a partir dele, verificar em quais circunstâncias o referido gênero musical pode contribuir na problematização e compreensão do *malandro*, da *malandragem* na cidade de Salvador entre as décadas de 1930 e 1940. Tais temas serão analisados face ao cenário sócio-cultural da urbe em questão. A compreensão a respeito da trajetória e atuação do cantor e compositor Clementino Rodrigues, mais conhecido como Riachão, constituir-se-á como um dos componentes centrais em nossa análise.

Riachão se identifica como malandro, sambador, improvisador de versos e artista. Construir uma reflexão sobre o samba, o malandro e a malandragem na capital baiana sem a presença da figura humana do malandro e sambador, poderia dificultar apreendermos a historicidade humana de maneira mais detida. Objetivamos apreender quem é o malandro sambador por dentro, em sua essência, escutando sua própria voz, buscando sentir suas emoções, entender seu cotidiano, e não apenas conhecer pelo que dizem a respeito dele.

Não é objetivo deste trabalho, construir uma biografia de Riachão, mas especialmente buscar em suas falas, recordações, lembranças, em suas canções, em fatos relatados pelo músico, sua trajetória enquanto artista e cidadão soteropolitano. Do mesmo modo, objetiva-se apreender a cena do samba em Salvador, bem como os sentidos dos termos malandro e malandragem nesta cidade. A presença de Riachão, nesta pesquisa, se configura como uma possibilidade de conferir mais “corpo à história”, no sentido apontado por Le Goff. Em seu livro intitulado *A história do corpo na Idade Média*, Le Goff aponta os motivos que o levou a problematizar o tema:

Por que o corpo na Idade Média? Por que ele constitui uma das grandes lacunas da história, um grande esquecimento do historiador. A história tradicional era, de fato, desencarnada. Interessava-se pelos homens e, secundariamente, pelas mulheres. Mas quase sem corpo. Como se a vida dos homens se situasse fora do espaço, reclusa na imobilidade presumida da espécie. Com frequência, tratava-se de pintar os poderosos, reis e santos, guerreiros e senhores e outras grandes figuras de mundos perdidos que era preciso reencontrar, engrandecer e, por vezes, até mitificar, à mercê das causas e necessidades do momento. Reduzidos a sua parte colocada à mostra, esses seres estavam despossuídos de sua carne. Seus corpos não passavam de símbolos, representações e figuras; seus atos, apenas sucessões, sacramentos, batalhas, acontecimentos.(...) Quanto a essa maré humana que cercava ou concorria para sua glória ou seu fracasso, os nomes plebe e povo bastava para contar sua história, seus

arrebatamentos e suas atitudes, seus modos de agir e suas aflições. (...) Dando espaço à “longa duração” e à sensibilidade, à vida material e espiritual, o movimento da história chamado “Annales” quis promover uma história dos homens, uma história total, uma história global. Pois, se a história foi frequentemente escrita do ponto de vista dos vencedores, como dizia Walter Benjamin, também – denunciava Marc Bloch – foi por muito tempo despojada de seu corpo, de sua carne, de suas vísceras, de suas alegrias e desgraças. Seria preciso, portanto, dar corpo à história. E dar uma história ao corpo.³

As mudanças epistemológicas no campo da História a partir especialmente da década de 1980, com mais aproximação entre áreas da Antropologia, da Literatura, da Música, da Filosofia – dentre outras áreas afins – ampliaram as possibilidades e perspectivas de abordagens históricas. O alargamento quanto ao uso de diferentes fontes, objetos, temas e documentos, modificou sobremaneira a postura do/a historiador/a, fazendo com que este/a colocasse em seu foco de análise as populações consideradas marginais, cujos discursos, vontades e práticas destoavam dos elementos que ambientam a história política e social tradicional, que privilegiava os grandes feitos realizados pelos “grandes heróis”.

Esta pesquisa de doutorado pretende caminhar na esteira dos novos rumos percorridos pela historiografia nas décadas finais do século XX. E seguindo a perspectiva apontada Le Goff, a presença de Riachão é para que este trabalho tenha corpo e alma. Para tanto é necessário uma atitude de empatia no sentido de apreender como Riachão se compreende diante do mundo.

Nossos encontros/entrevistas realizados na residência do músico, no Bairro do Garcia em Salvador, foram fundamentais para que eu pudesse não apenas ouvir, mas também imaginar como foi o passado e sentir as histórias contadas por Riachão, que envolvem o universo do samba, da boemia, dos capoeiras, dos malandros e das festas. Riachão enfatizou a importância do samba de roda e do samba de chula, cantou canções folclóricas daquele “bom tempo” (conforme o próprio Riachão diz), e concomitantemente às nossas conversas, fui pesquisar e experimentar o samba de roda, para me aproximar dos significados do samba na perspectiva do músico.

Nas cidades de Muritiba, Cachoeira, São Félix, Saubara, Santo Amaro da Purificação – todos municípios integrantes da região do Recôncavo sul - busquei as festividades e eventos em que estiveram presentes sambadores, sambadeiras, violeiros,

³Cf. LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p- 9.

mestres e mestras do samba de roda. Importante destacar que sou “estrangeira” na região do Recôncavo, e simultaneamente no universo do samba de roda.⁴ Neste sentido, o meu olhar sobre o samba de Riachão e sobre o samba de roda – experiência musical que vem da tradição de sua família – é um olhar de quem está fora, mas que ao mesmo tempo, se esforça para chegar bem perto da história, da prática, da cena, das simbologias que permeiam o universo da referida manifestação cultural e musical.

Os sambas, entrevistas e documentários relacionados ao referido sambista, bem como os depoimentos de outros compositores e/ou personalidades ligadas ao samba que emergiu na Bahia, especialmente na região denominada como Recôncavo Baiano, constituem nossas fontes de pesquisa.⁵

Este trabalho está focalizado principalmente na cidade de Salvador. O sambista Riachão, personagem importante sobre o qual nossas análises se debruçarão, pertence a uma família que migrou da cidade de Santo Amaro para a capital baiana. Seu pai e tios eram capoeiras, sambadores de samba de roda e do samba de chula.

O samba de roda é uma manifestação musical-cultural que está presente em todo o Estado da Bahia apresentando algumas variações influenciadas por questões geográficas, históricas, sociais e econômicas. Na região que compõe o Recôncavo, o samba de roda é imprescindível nas festividades que agrupam elementos do catolicismo e das tradições afro-brasileiras como as festas de São Cosme e Damião, também denominadas de Caruru de Cosme, nas quais é servido o caruru. Acontece também nas festividades de Folia de Reis, Terno de Reis.⁶

⁴ Nasci no Estado de Minas Gerais, migrei para o Estado do Mato Grosso do Sul aos trinta anos, e há três anos moro no Estado da Bahia. Resido, atualmente, na cidade de Muritiba.

⁵ A região do Recôncavo é responsável pelas principais referências culturais e artísticas do Estado da Bahia. Além disso, tem importância fundamental na formação política, econômica e social deste Estado. Geograficamente pode ser dividida em duas regiões: a Região Metropolitana de Salvador e a denominada Região do Recôncavo Sul. Entretanto, dependendo da perspectiva de análise adotada, isto é, econômica, cultural ou geográfica, as delimitações da região do Recôncavo podem variar. Para a elaboração do Dossiê Iphan 4 (Samba de Roda do Recôncavo Baiano), foram pesquisados 21 municípios e 33 localidades. Nesta perspectiva, o Dossiê abrange a capital Salvador e as cidades de Cachoeira, São Félix, Muritiba, Santo Amaro, Simões Filho, Camaçari, Maragogipe, Conceição do Almeida, dentre outras. Cf. Dossiê IPHAN 4. *Samba de roda do Recôncavo baiano*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2004. Cf. Mapa do Recôncavo no anexo.

⁶ De acordo com Sandroni: “(...) O samba de roda também é parte fundamental do culto os caboclos, entidades espirituais cultuadas no contexto afro-brasileiro, mas com forte referência ao universo ameríndio. Acredita-se que os caboclos gostem de samba, e em particular das modalidades que incluem viola. Nos festejos públicos de culto aos caboclos, denominados toques, a presença de um samba de roda é fundamental. O samba também acontece depois de festas de candomblés de rito nagô ou angola, em alguns casos, já como tradição institucionalizada e, em outros casos como algo espontâneo que pode acontecer ou não a depender do ânimo das pessoas. (...) O samba de roda pode acontecer dentro de casa ou ao ar livre, em um bar, uma praça ou um terreiro de candomblé. Sua performance tem caráter inclusivo, ou seja, todos os presentes, mesmo os que li estejam pela primeira vez, são em princípio instados a participar, cantando

Dentre as variações do samba de roda, pode-se destacar o samba corrido, o samba de viola, samba de parada e o samba de chula, todos eles bastantes vivos nos municípios que integram a região do Recôncavo Sul. Riachão aponta que aprendeu com seu pai e seu tio sobre capoeira, samba de roda e o samba de chula, e que estas constituíram suas primeiras experiências musicais antes de escutar as canções tocadas nas vitrolas dos vizinhos e que eram gravadas na cidade do Rio de Janeiro. Sobre o termo chula,⁷ ele se refere ao adjetivo chulo, rude, feito de qualquer maneira, de improviso. No samba de chula, a parte principal é formada por versos improvisados, criados no “calor do momento”.

Para apreender o cenário social e cultural da cidade de Salvador, recorremos a leituras de duas obras de Jorge Amado,⁸ a saber, *Jubiabá* e *Bahia de todos os santos: guia de ruas e mistérios de Salvador* publicados pela primeira vez respectivamente nos anos de 1935 e 1944. O romance *Jubiabá* é descrito como romance proletário. De acordo com Rossi:

O romance proletário amadiano dos anos de 1930 forjou um sentido de massa, povo e popular pregado ao pertencimento à classe proletária, procurando alargar este pertencimento a todos aqueles que, de alguma maneira, encontravam-se numa situação de exclusão e subordinação e possuíam, potencialmente, capacidade de subverter a ordem social. Assim, em larga medida, foi na formulação de sua literatura proletária, concebida nos termos de um texto estilisticamente ajustado para que os dramas das coletividades fossem expressos, que Jorge Amado encontrou no negro e na questão racial temas privilegiados para solucionar, dar forma, “cor política” e “gênero” aos seus romances *Jubiabá*, *Mar Morto* e *Capitães da Areia*.⁹

as respostas corais, batendo palmas no ritmo e até mesmo dançando no meio da roda caso a ocasião se apresente.” Cf. Dossiê IPHAN 4. *Samba de roda do Recôncavo baiano*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2004. p- 19.

⁷ “(...) em se tratando de samba chula a principal parte cantada é chamada justamente de chula. *Chula* (masculino : chulo) é adjetivo português que quer dizer vulgar, grosseira. De adjetivo passou a substantivo já em Portugal para designar certas danças e cantos populares. No Brasil, estudiosos registraram a existência de chulas não só na Bahia, mas também no Rio grande do Sul, Amazonas e São Paulo, também para designar cantos e danças. Na Bahia, no entanto, o termo se fixou no canto (...) Cf. Dossiê IPHAN 4. *Samba de roda do Recôncavo baiano*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2004. p- 39.

⁸ Jorge Amado nasceu em agosto de 1912, na cidade de Itabuna/BA. Em 1927, estudou em Salvador e começou a trabalhar como repórter policial para o *Diário da Bahia* e *O Imparcial*. Seus primeiros livros foram: O país do carnaval (1931), Cacau (1933) e Suor (1934). Enfrentou problemas por sua filiação ao Partido Comunista Brasileiro. O livro *Jubiabá* foi escrito nesse período, juntamente com *Mar Morto* (1936) e *Capitães da Areia* (1937). Foi preso em 1936, sendo acusado de participar da Intentona Comunista. Teve seus livros queimados em praça pública da capital baiana.

⁹ Cf. ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *As cores da revolução*. In.; Cadernos Pagu (23) , julho – dezembro de 2004 p- 149- 197. <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n23/n23a06.pdf> Rossi aponta que as raízes do romance proletário “(...) remetem à literatura e ao Partido Comunista soviéticos, que, após a Revolução de 1917 , começou a definir uma série de diretrizes acerca do papel e da função dos escritores na formação do novo homem comunista, bem como na vitória da causa proletária ao redor do mundo. Um romance essencialmente político, utilitário e protagonizado por personagens que expressam coletividades: uma

A publicação do segundo romance de Jorge Amado, *Cacau* (1933), sugere logo no início seu alinhamento político ao Partido Comunista e seu propósito de uma literatura fundada no “Brasil real”. Nas palavras do escritor: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?”¹⁰

Essa perspectiva de mostrar em sua literatura cenários políticos, sociais e culturais com elementos verossímeis está presente em *Jubiabá*. Neste romance há a trajetória do menino Antônio Balduino, que, a partir dos oito anos de idade, já exercia uma espécie de liderança sobre os “outros moleques” do morro. Morou um tempo na rua, vadiou, mendigou, participou de várias lutas de boxe, porque queria ser do “mundo dos livres” e não escravo como os trabalhadores do cais. Na idade adulta percebeu que os trabalhadores unidos, podiam lutar por direitos, podiam parar a cidade se assim decidissem. Os trabalhadores unidos tem poder de ação e, sendo assim, tem um pouco mais de liberdade e não se reduzem a escravos.

Jorge Amado constrói narrativas que remetem à sociabilidade dos malandros, boêmios, capoeiras da cidade de Salvador, bem como da região do Recôncavo. Na trama de *Jubiabá*, a cidade de Cachoeira constitui um dos espaços geográficos pelos quais Antônio Balduino passou.

Entendemos que nas narrativas, os personagens de *Jubiabá* não existiram de fato, mas são marcadamente realistas. É possível notar essa característica nos trechos do romance em questão que se encontram destacados no decorrer desta pesquisa. A opção por trabalhar com a literatura neste trabalho de história se justifica porque tanto história quanto literatura são formas de narrar as experiências humanas, conforme apontou Reis.¹¹ A literatura do tipo realismo me permitiu compreender, me familiarizar com elementos culturais e sociais de uma região não é a minha de origem.

Se, por um lado, os fatos, personagens e a trama desenvolvida por Jorge Amado não tenham acontecido realmente, por outro, foi no cotidiano de Salvador, do Recôncavo que o escritor baiano buscou elementos para construir sua narrativa. Então sua escrita em

espécie de contraponto aos elementos considerados pelos comunistas como típicos da literatura burguesa a exemplo do individualismo (...). Cf. ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *A militância política na obra de Jorge Amado*. http://www.companhiadasletras.com.br/sala_professor/pdfs/CL_OuniversodeJorgeAmado_militanciapolitica.pdf

¹⁰ Cf. AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

¹¹ Cf. REIS, José Carlos. *História da “consciência histórica” ocidental contemporânea. Hegel, Nietzsche e Ricoeur*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

grande medida contem narrativas a respeito das experiências dos/as homens/mulheres num determinado tempo e espaço. A respeito das narrativas histórica e ficcional, Reis afirma que:

“Na leitura, na refiguração efetiva do tempo, as narrativas, histórica e ficcional se encontram como duas retas no infinito: elas se entrecruzam e tornam o tempo mais humano, portanto uma “experiência narrada”. História e ficção são complementares na narração da experiência humana. Elas tem temáticas comuns, dificuldades comuns, trocas comuns. A história se serve da ficção, e a ficção se serve da história. (...) Por um lado, a história é *quase ficção* porque: o passado tal como foi só pode ser abordado com a contribuição da imaginação. Não se trata de confundir o real e o irreal, mas de mostrar como o imaginário faz parte da vida do ter-sido, sem enfraquecer seu realismo (...) Por outro lado, a ficção é *quase história* porque: a narrativa ficcional imita de certa forma a narrativa histórica ao narrar seus mitos, suas lendas, suas fábulas, seus romances, seus poemas “como se tivessem se passado”. O leitor tem de ser persuadido que a aquela estória, de alguma forma, aconteceu, e é só nessa medida que a sua realidade é afetada.(...)”¹²

Tanto no romance *Jubiabá*, quanto no *Bahia de todos os santos: guia de ruas e mistérios da cidade de Salvador*, encontramos narrativas que, metaforicamente, constroem espécies de fotografias/imagens da realidade social e cultural da capital baiana naquela década de 1930 e de 1940.¹³ Por terem sido publicadas pela primeira vez no período histórico sobre o qual essa pesquisa se debruça, tais obras para além de nos

¹² Cf. REIS, José Carlos. *História da “consciência histórica” ocidental contemporânea. Hegel, Nietzsche e Ricoeur*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. O autor acrescenta que “(...) se, por um lado, são heterogêneas e opostas, por outro, as narrativas histórica e ficcional se entrecruzam, sem se confundirem. Pode-se sustentar uma diferença absoluta entre a “realidade do passado” e a “irrealidade da ficção”? Pode-se garantir que a diferença seja: a narrativa histórica tem um referente e a narrativa ficcional não tem? Há diferença, mas não é tão abissal. A realidade do passado pode ser questionada, pois não é observável. E se a noção de *representance* sugere que a narrativa histórica seja uma reconstrução do passado, o fato é que o passado não é mais. A irrealidade da ficção também pode ser questionada, porque ela é reveladora e questionadora da prática cotidiana. Como reveladora e transformadora, a ficção é “apropriação” ou “aplicação” reais. Esses conceitos, que expressam a relação da narrativa ficcional com a realidade, correspondem ao *representance* da narrativa histórica. Cf. REIS, José Carlos. *História da “consciência histórica” ocidental contemporânea. Hegel, Nietzsche e Ricoeur*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p - 212-213.

¹³ O livro *Jubiabá* é, como já dissemos, um romance proletário caracterizado como realista. O *Guia de ruas e mistérios* como o próprio nome sinaliza, é um guia que contem a “essência da cidade da Bahia.” Conforme aponta Jorge Amado, “ ser baiano é um estado de espírito”. Cf. AMADO, Jorge. *Bahia de todos os santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p- 364.

informar a respeito do cenário social, político e cultural da “cidade da Bahia”,¹⁴ também constituem fontes¹⁵ para pesquisa no campo da História.

Concordamos com Ferreira quanto ao fato de que a literatura constitui uma das formas de conhecimento do mundo. A literatura pode contribuir para ampliar a perspectiva de visão dos leitores sobre as experiências vivenciadas em diferentes tempos, espaços geográfico, social e cultural. A este respeito, Ferreira aponta que “toda ficção está enraizada na sociedade”.¹⁶

Os trechos das narrativas de Jorge Amado destacados neste trabalho constituem elementos importantes para o nosso propósito de compor aspectos da atmosfera da “cidade da Bahia” nas décadas de 1930 e 1940.

As recordações de Riachão sobre a realidade do passado narradas a partir de sua própria oralidade, são igualmente importantes para apreendermos o cenário social e cultural no qual se desenvolveu (e se desenvolve) a cena do samba, do malandro e da malandragem na capital baiana. Entendemos que destacar a oralidade de Riachão nesta pesquisa é valorizar algo que faz parte de sua tradição, a saber, a importância do testemunho oral na tradição africana da qual é descendente. Hampaté Bá aponta que o testemunho oral é a tradição viva:

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda

¹⁴ A expressão “cidade da Bahia”, se refere a Salvador. De acordo com Jorge Amado: “ Os filólogos e historiadores perdem tempo discutindo se esta cidade se chama cidade do Salvador ou cidade de São Salvador. Cidade do Salvador da Bahia, dizem alguns. A verdade é que ninguém está ligando a mínima aos filólogos. (...) Para o povo é a cidade da Bahia. (...)” Cf. AMADO, Jorge. *Bahia de todos os santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p- 30 e 31.

¹⁵ Quanto às diferentes acepções da palavra fonte, Ferreira ressalta especialmente dois sentidos, “(...) a) água viva que sai da terra, nascente, princípio, origem; b) a causa primária de um fato, a sua verdadeira origem, autoridade competente. O primeiro remonta a épocas imemoriais e remete tanto à imagem do fluir da água como elemento de origem, fecundidade e renovação da vida, quanto às nebulosas e impalpáveis narrativas mitológicas sobre o princípio do cosmo e dos homens. Embora no decorrer dos séculos tenha se desdobrado em diferentes outras metáforas, esse sentido aberto e fluido da palavra *fonte* ainda hoje guarda alguns de seus atributos originários. O segundo sentido corporificou-se na história das civilizações em íntima relação com as lições da Teologia e do Direito, uma vez que alude às noções de *fato*, *verdade e autoridade*. Portanto, enquanto um se nutre das imagens (e ideias) de *fluidéz e indeterminação*, o outro se apoia nas noções de *determinação e fixidez*. (...) a noção de *fonte literária* aproxima-se, muito mais, do primeiro sentido. (...)” Cf. FERREIRA, Antônio Celso. A fonte fecunda. In.: PINSKY, Carla. (org.) *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009. p- 62.

¹⁶ Cf. FERREIRA, Antônio Celso. *Op. Cit.* p- 67

não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África.¹⁷

Riachão é descendente de populações que vieram do continente africano para o Brasil. É neto de escravos. Os saberes relacionados à sua tradição cultural foram transmitidos pelos avós, por seu pai e sua mãe, por seus tios, tanto pela oralidade como pela prática cotidiana, nas experiências e reuniões festivas. Seu pai José Criolino, era sambador e capoeira, e, com ele, aprendeu sobre o samba de roda. Aprendeu também saberes populares como o sentido da expressão “cada macaco no seu galho”, que deu título a uma de suas canções mais popularmente conhecidas, cuja análise está presente no terceiro capítulo deste trabalho. Saberes e práticas transmitidos pela oralidade fazem desta um espaço de memórias. A este respeito Hampaté Bá ressalta que:

O que se encontra por detrás do testemunho, portanto, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra.

É pois, nas sociedades orais que a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. Lá onde não existe escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido com ela. Ele é a palavra e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra.¹⁸

As entrevistas de Riachão compreendem partes da memória individual do músico. Os períodos de sua vida frequentemente são lembrados a partir de suas próprias composições. As falas do músico são, frequentemente, intercaladas com “palavras cantadas”, ou seja, com partes de suas canções. Neste sentido, podemos dizer que “sua memória é musical.”¹⁹

As canções deste compositor, as entrevistas, o programa *Ensaio* gravado pela TV Cultura - *Sambas da Bahia* (1974), o documentário *Samba Riachão* (2001), bem como suas apresentações performáticas e musicais, trazem também elementos da memória cultural²⁰ da cidade de Salvador. A memória cultural é representada em seus diversos

¹⁷ Cf. HAMPATÉ BÂ, Hamadou. A tradição viva. In.: Ki-Zerbo, Joseph (org.), *História Geral da África*, vol. 1 – Metodologia e Pré-História na África, p- 182. www.casadasafricanas.org.br

¹⁸ Cf. HAMPATÉ BÂ, Hamadou. *Op. Cit.* p- 183.

¹⁹ Esta característica de Riachão pode ser verificada no documentário *Samba Riachão*. Salvador, 2011. Pode ser acessado pelo *site* you tube.

²⁰ Sobre memória cultural, Jan Assmann afirma que (...) Não há apenas a "tradição" consciente, mas há também, na transmissão da cultura de geração a geração, uma dinâmica de entrega e repúdio, de

aspectos por meio – entre outras coisas - de instituições, cinema, teatro, literatura, música, festas e danças.

No que diz respeito aos estudos que envolvem a utilização de elementos que remetem à memória das diferentes sociedades/populações, Andreas Huyssen assinala questões importantes. Na perspectiva do autor, deve-se abandonar/ultrapassar a compreensão de memória entendida como um conjunto de significados que se apresenta de forma mais ou menos estática, estável e acabada. De acordo com Huyssen:

Em vez disso, parto da observação de que todos os fenômenos da memória costumam ser conflituosos e estão em fluxo constante no tempo. Não estou muito interessado, aqui, no tão debatido conflito entre memória coletiva e memória individual. (...) O ponto de partida é outro. A memória é sempre o passado presente, o passado comemorado e produzido no presente, que inclui de forma invariável pontos cegos e evasões. A memória, portanto, nunca é neutra. Tal como a própria historiografia, por mais objetiva que pretenda ser, toda lembrança está sujeita a interesses e usos funcionais e específicos. Nenhum historiador ou memoriador jamais pode fugir de sua própria inserção histórica. Os usos do passado são sempre presentes e tardios. De acordo com Freud, a memória é seletiva, fragmentada e contaminada por processos de esquecimento, deslocamento e condensação, e, devemos insistir, de instrumentalização.²¹

Quando utilizamos as expressões, “era de ouro” para nos referirmos ao período da trajetória do rádio da cidade do Rio de Janeiro, ou “tropicalismo” para falarmos de um determinado momento da canção popular brasileira, ou “contracultura” para discutir a respeito dos desdobramentos do “maio de 1968” em Paris, estamos lidando com noções de memória, cuja ideia diz respeito a “designações atribuídas a determinados períodos”.²² Neste sentido, a “malandragem no samba” constitui uma noção de memória relacionada

sacralização e demonização, de rupturas e reatamentos. Esta só pode ser entendida como uma forma de memória que, com seu jogo de lembrar e esquecer, negar e reprimir, abrange uma dimensão de "transferências" inconscientes. É a *mémoire involontaire* da memória cultural. Freud não enxergava isso: ele localizou essas transferências inconscientes não na cultura, mas em uma memória "filogenética", herdada biologicamente. Disso queremos nos livrar. Há uma dimensão inconsciente de transferências coletivas, mas ela pertence ao campo da cultura e não da natureza ou de um programa genético inato. (...)” Cf. Entrevista de Jan Assmann à DW-WORLD. *Freud, a religião e a memória cultural*. 04/04/2006 disponível em. <http://www.dw.de/freud-a-religiao-e-a-memoria-cultural/a-1947328>.

²¹ Cf. HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Tradução Vera Ribeiro. 1 Ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

²² Esta questão é discutida no texto relacionado à conferência proferida por Michael Pollak em 1989 no CPDOC do Museu Nacional. A conferência foi transcrita e traduzida por Monique Augras. Cf. POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. In.: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

à década de 1930, que foi empreendida especialmente pelos sambistas Ismael Silva e Wilson Batista na cidade do Rio de Janeiro, bem como por estudiosos da história da canção popular que, ao discutirem tal questão nos textos escritos, podem reforçar a associação entre o tema e o período mencionado.²³

Não obstante os sambas constituídos pela temática da malandragem serem caracterizados também pela “apologia à boa vida”, e, conseqüentemente, a uma oposição à vida do trabalhador, entendemos que a essência do malandro, e da malandragem deve ser discutida para além destas questões. Se considerássemos o malandro apenas como vadio, ocioso ou avesso ao trabalho, estaríamos compartilhando da mesma visão inserida nos pressupostos ideológicos das elites políticas e econômicas.

A malandragem se caracteriza também como uma experiência de liberdade no que diz respeito à opção por um determinado modo de vida, configurando-se então como uma experiência do vivido. Metodologicamente, pretendemos compreender tal experiência a partir da perspectiva de que o tempo vivido somente pode ser apreendido pela narrativa. O ato de narrar não expõe as diferentes experiências do vivido tal como “realmente” aconteceu, mas refere-se a ele.

O ato de narrar abrange todas as maneiras/formas de se contar “como foi que algo se passou”, tais como narrativas de historiadores/as, depoimentos, conversas cotidianas, canções, filmes, documentários, teatros, etc. Quanto às narrativas, Reis também assinala a questão da consciência histórica, que pode ser compreendida como a capacidade que o homem tem em representar e atribuir sentido para cada período.

Ao desenvolver uma reflexão a respeito da consciência histórica ocidental, José Carlos Reis faz uma análise dos pensamentos de Hegel, Nietzsche e Ricouer. Hegel representaria a lembrança (tese). Seu método visava uma reflexão total capaz de unir todos os tempos e eventos. Nietzsche representaria o esquecimento (antítese). Neste sentido, a melhor forma de superar criticamente o passado seria a criação/imaginação de outro passado. Deveríamos então superar o “hereditário e a tradição” por meio da criação de uma segunda “natureza/tradição”. Ricouer propõe uma relação equilibrada entre a

²³Cf. ABREU, Martha. “Não me ponha no xadrez com esse malandrão” Conflitos e identidades entre sambistas no Rio de Janeiro do início do século XX. In.: *Afro-Ásia*, 38 (2008), 179-210; SALVADORI, Maria A. B. *Capoeiras e Malandros: pedaços de uma sonora tradição, 1890 – 1950*. São Paulo, Unicamp: 1990. Dissertação de mestrado; MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar. Malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

lembrança e o esquecimento por meio da historiografia.²⁴ Referindo-se a tais questões, Reis acrescenta que a narrativa:

(...) É uma organização do vivido que não descola dele: vem dele e retorna a ele. Existe entre a atividade lógica de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação necessária. O tempo vivido ganha forma na intriga. Depois tanto a intriga orienta o vivido como o vivido transforma a intriga. O vivido torna-se mais humano quando narrado, pois se reconhece; na narrativa, os homens delineiam a sua imagem, constroem a sua identidade. A narração oferece reconhecimento à experiência e passa a orientá-la e a se renarrar à luz dela. (...) A narrativa “imita” a ação, é uma ampliação icônica da pré-compreensão, intensifica a pré-compreensão, ressignifica o mundo e convida a vê-lo “como se fosse assim”. (...) ²⁵

Partimos da ideia de que há uma ligação entre tempo vivido e narração, bem como entre a experiência e a consciência dos acontecimentos. Há a história narrada pelos historiadores e a história efetivamente vivida por uma diversidade de populações.

O primeiro capítulo desta pesquisa intitulado *Canção popular no âmbito das reformas urbanas em Salvador nas primeiras décadas do século XX*, compreende uma análise e contextualização dos problemas enfrentados no processo de urbanização da capital baiana na década de 1930, como alto índice de mortalidade infantil e doenças. As reformas objetivavam tornar Salvador uma cidade moderna.

Nos pressupostos das elites políticas e econômicas, o verificado “atraso” da capital baiana devia à sua herança rural, caracterizada pelas ruas estreitas e desordenadas, pela presença de populações vadiando pelas ruas, pelos mendigos e vendedores ambulantes, pelas manifestações culturais e pelas práticas e costumes africanizados. Por um lado, o cotidiano das populações menos abastadas é marcado pela pobreza, pelo trabalho pesado, e, por outro, pela realização de festas e encontros coletivos nos quais a população busca força para resistir. O processo de modernização da capital baiana é analisado face à instalação do regime autoritário do Estado Novo.

No segundo capítulo *O malandro e a malandragem: um descompasso na implantação da nova ética do trabalho*, serão analisados os sentidos e interpretações do termo malandro face ao estudo de – entre outros - Roberto da Matta, “Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro”, e de Sérgio Buarque de

²⁴ Cf. REIS, José Carlos. *História da “consciência histórica” ocidental contemporânea: Hegel, Nietzsche, Ricoeur*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. Ver especialmente a parte intitulada *Filosofia e história: antagonismos ou afinidade profunda?*

²⁵ Cf. REIS, José Carlos. *Op. Cit.* p- 291.

Holanda, “Raízes do Brasil”. Construiremos uma discussão a respeito do perfil do *malandro* em comparação à personalidade do Caxias, do trabalhador e do renunciador discutidos por Da Matta, bem como com o perfil do trabalhador e do aventureiro analisado por Holanda. Abordaremos a perspectiva da política cultural e social do governo do Estado Novo, em tornar legítima a plena intervenção do Estado em todos os níveis da sociedade. Para tanto, foi necessário um reaparelhamento da polícia.

E, por último, no terceiro capítulo intitulado *Samba e malandragem em Riachão*, serão analisados, especialmente, os aspectos de sua personalidade, compreendendo a questão da valentia, da alegria em seu jeito de ser *malandro*. Verificaremos a sua relação com o samba de roda, vinculando-o a uma das mais importantes manifestações culturais da Bahia, sobretudo nas cidades que compõem a região do recôncavo baiano.

CAPÍTULO 1

Canção popular no âmbito das reformas urbanas em Salvador nas primeiras décadas do século XX

*Ô minha linda morena eu tenho pena de te deixar
Tu és minha companheira, eu não posso desprezar
S'algum dia eu ir pra riba, linda morena vou te levar
Quando nós chegar lá, vou arrumar onde fazer a morada
É uma paioça bonitinha na beira da estrada
Ô que coisa linda nós dois trabaiaando na enxada
Quando nós tiver um fio, nós bota ele pra estudar
Despois que tiver crescido, nós ensina ele a tocar
E quando nós tiver veinho, senta na porta mode apreciar
E quando nós tiver veinho ôôô ...senta na portaa...
mode apreciaar ôoo!!!²⁶*

A Rádio Sociedade da Bahia foi inaugurada oficialmente na cidade de Salvador em 27 de abril do ano de 1924. A partir da década de 1930, e especialmente em decorrência da realização de programas de auditório e da difusão da canção popular, gradativamente a rádio foi se constituindo num elemento importante no cotidiano das populações da capital baiana, tal como ocorreu em outras cidades do país. No início dos anos de 1940, Riachão tinha mais ou menos vinte anos de idade e já possuía uma quantidade significativa de canções sertanejas e de sambas, fato que explica sua ida à rádio para fazer um teste.

Segundo o depoimento de Riachão, no momento do teste ele decidiu não cantar sambas, mas apresentar canções sertanejas incluindo a que transcrevemos na epígrafe. Nas palavras de Riachão “quando eu cantei essa música, sem falar nas outras duas que eu cantei, Mota Neto [diretor da rádio na época] ficou encantado e me pegou na hora...eu entrei no rádio por causa dessas músicas”.²⁷

A opção de cantar música sertaneja em vez de samba pode ser justificada, entre outras questões, pelo fato de que sambas e batucadas eram considerados, naquela década de 1930, práticas musicais mais apropriados para os três dias da festa do carnaval.²⁸ Além desta questão, conforme objetivamos demonstrar neste capítulo, a manifestação cultural

²⁶ Canção sertaneja de Riachão cantada em depoimento concedido pelo músico em 10 de março de 2015.

²⁷ Depoimento concedido por Riachão no dia 10 de março de 2015. Acervo pessoal.

²⁸ Cf. ICKES, Scott. A era das batucadas: o carnaval baiano das décadas de 1930 e 1940. In.: *Afro-Ásia*, Número 47, Salvador 2013.

do samba na capital baiana no referido período, compreendia uma prática que foi objeto de críticas negativas por parte da população soteropolitana.

Consideramos que o interesse do então diretor pela canção sertaneja de Riachão, nos remete, dentre outras questões, aos debates empreendidos por intelectuais e folcloristas das primeiras décadas do século XX. Havia em tais debates a valorização da cultura popular rural, entendida como uma “cultura popular pura” e original, expressão autêntica do folclore brasileiro.²⁹

Riachão recorda que antes de conseguir o trabalho na rádio, ele e seus companheiros de música e de boemia, cantavam em circos, festas da cidade, aniversários ou em qualquer espaço e/ou ocasião que pudesse receber algum “trocado”. Tal como Riachão, os músicos populares da capital baiana nas primeiras décadas do século XX, trabalhavam em atividades diversificadas para obter renda e, quando surgia alguma oportunidade apresentavam suas composições. Vale destacar que neste período, a sobrevivência por meio da música não pode ser comparada com outros momentos do século passado, notadamente a partir dos anos 1950. Neste sentido, no período em que fez o teste na Rádio, Riachão sustentava sua família com o ofício de alfaiate, e não passava pela sua cabeça ser um artista e sobreviver financeiramente por meio da música.

A partir dos dezesseis anos de idade de Riachão, período correspondente a meados da década de 1930, este músico popular compôs grande quantidade de músicas, entre toadas sertanejas, músicas juninas, carnavalescas e sambas. Riachão afirma que chegou a contar cerca de 500 músicas as quais, segundo ele, vinham em sua mente como “água no minador”.³⁰ A canção sertaneja destacada no início deste capítulo remonta ao conjunto de composições criadas pelo músico antes dele chegar ao rádio. Nesta canção,

²⁹ De acordo com Moraes, “(...) No Brasil, nas primeiras décadas do século XX, os debates sobre a relevância da cultura/música rural e seu papel marcante na construção de nossa “cultura nacional” ocuparam a maior parte de nossos intelectuais e artistas, sobretudo os modernistas. Discutidas, trabalhadas e reaproveitadas por inúmeros compositores populares e eruditos de perfil nacionalista, desde o início do século, elas eram encaradas como parte das mais “autênticas tradições folclóricas” e, portanto, expressões das mais puras referências da cultura nacional e do homem brasileiro. Essa interpretação revelava os sentimentos ambíguos de nossos autores, pesquisadores e compositores com relação à música popular, pois, se ao mesmo tempo ela era uma atitude de redescoberta do país, portanto integrada ao projeto modernista, também era a tradição de um passado que queriam combater. (...)” A preocupação com a cultura brasileira/nacional, notadamente com a música, nas primeiras décadas do século XX, pode ser identificadas com nuances diferentes nas perspectivas de Afonso Arinos, Mário de Andrade e Renato de Almeida, dentre outros. Cf. MORAES, José Geraldo da Vinci. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular em São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p- 234-237.

³⁰ Depoimento concedido pelo músico em 10 de março de 2015. Acervo pessoal.

identificamos uma situação social caracterizada por aspectos da vida rural - com a presença da casa de palhoça e do hábito de sentar na porta das casas como forma de fruição do tempo, e o trabalho com a enxada - e ligada à natureza.

Se, por um lado, o universo rural era valorizado nos debates a respeito da cultura popular e nas composições, por outro, determinados elementos pertinentes a este universo foram considerados como obstáculos à instalação dos ideais de modernidade, pretendidos pelas elites governamentais da capital baiana nas décadas de 1930 e 1940. Entendemos que elementos do processo de urbanização da cidade de Salvador sinalizam esta perspectiva, cuja narrativa pretendemos problematizá-la neste capítulo.

Na década de 1920, a cidade de Salvador, compreendia o terceiro maior centro urbano do país, com uma população de aproximadamente duzentos e oitenta mil pessoas. As duas primeiras cidades eram Rio de Janeiro e São Paulo com números de 1.157.873 e 579.033 habitantes respectivamente. O processo de crescimento demográfico de Salvador, entre a segunda metade do século XIX e o ano de 1900, foi marcado por um aumento populacional de 59,41% em termos percentuais. Nesta perspectiva, se no ano de 1872 a população da capital baiana compreendia por volta de 129 mil habitantes, esse número aumentou para cerca de 206 mil no ano de 1900. Entre as décadas de 1920 e 1940 o crescimento foi de apenas 2%, e, posteriormente, nas décadas de 1940 e 1950 verificou-se um crescimento de 44% da população. Dentre as motivações para o crescimento demográfico de Salvador, Santos ressalta que:

“(…) de um lado, os progressos da agricultura encorajaram numerosos lavradores a virem fixar residência na capital; um verdadeiro parasitismo da terra, que eles encaravam como uma fonte de renda e iam visitar uma vez por ano. De outro lado, vários ciclos de seca expulsaram do sertão milhares de pessoas, que, então vieram para o litoral, aproveitando as facilidades de transporte. Esses retirantes dirigiam para Salvador na esperança de encontrar aí trabalho e melhores condições de vida. Mas, afinal, a maioria se empregava como domésticos em casas de famílias abastadas ou de classe média, ou então se entregavam a toda espécie de parasitismo urbano (...)”³¹

O crescimento populacional da capital baiana não foi tão significativo se comparado ao que ocorreu em outras cidades do país como, por exemplo, Rio de Janeiro

³¹ Cf. SANTOS Milton. *O centro da cidade de Salvador: estudo de geografia urbana*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. p- 40.

e São Paulo, que tiveram números bastante expressivos.³² Enquanto nessas cidades, especialmente na capital paulistana, houve um grande impulso na indústria desde a primeira década do século XX, a cidade de Salvador permanecia fundamentalmente com sua perspectiva de cidade portuária e de centro comercial. Poucos investimentos foram acrescentados ao setor da indústria têxtil desde o século anterior.³³

A presença de uma atividade industrial pouco desenvolvida e pouco diversificada, possivelmente retirou Salvador do destino de imigrantes europeus que buscavam novos/outros mercados e atividades de trabalho. Embora na urbe em questão o aumento da população tenha ocorrido de maneira relativamente lenta, tal aumento foi o suficiente (ainda que não somente) para agravar os problemas enfrentados pelos habitantes da cidade.

No que diz respeito aos aspectos da infraestrutura urbana de Salvador, considerando o decorrer do século XIX, foram realizados trabalhos de manutenção e de melhoramento de algumas ruas, instalação de alguns serviços de distribuição de água e luz. No entanto, tais serviços apresentavam estrutura, cujas características se mantinham igualmente precárias nas primeiras décadas do século XX. Até este período não houve modificações significativas que visassem organizar, administrar e intervir efetivamente nos espaços públicos da cidade.³⁴

Os problemas relacionados à infraestrutura urbana de Salvador, bem como de outras cidades das diferentes regiões do país, remontam ao período colonial e apontam para elementos de nossa “herança rural” discutida por Sergio Buarque de Holanda. De acordo com este autor, na América Portuguesa, o meio rural era onde habitualmente estavam localizadas as residências das classes mais abastadas.³⁵ Estas, por sua vez,

³² No período de 1872 a 1920 a população da cidade do Rio de Janeiro foi de 274.972 habitantes para 1.157.83, e a cidade de São Paulo compreendeu um aumento de 31.385 habitantes para 579.033. Cf. MORAES, José Geraldo da Vinci. *Cidade e cultura urbana na Primeira República*. São Paulo: Atual, 1994. P- 37.

³³Cf. SANTOS Milton. *O centro da cidade de Salvador: estudo de geografia urbana*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. Ver a parte intitulada “Amortecimento demográfico e introdução dos transportes mecânicos”.

³⁴ Cf. UZEDA, Jorge Almeida. *O aguaceiro da modernidade na cidade do Salvador (1935-1945)*. Tese de Doutorado em História Social. Salvador: UFBA, 2006.

³⁵Até o ano de 1930 a maior parte da população e a economia brasileira teve como base o espaço rural e era nesse espaço que o mundo social era organizado. Esse cenário começa a se modificar notadamente a partir da década mencionada, com a chegada de Getúlio Vargas ao governo federal, com o aumento da atividade industrial em algumas regiões do país, e da conseqüente diminuição da influência das oligarquias rurais. Conforme assinalou Pinto de Aguiar no Prefácio do livro de Milton Santos: “(...) À medida que a estrutura das sociedades vai se transformando, com a preponderância dos setores secundário e terciário sobre o primário, a distribuição demográfica modifica-se, paralelamente, no sentido do adensamento e das concentrações urbanas. A civilização contemporânea é uma civilização das cidades. (...) Cf. SANTOS Milton. *O centro da cidade de Salvador: estudo de geografia urbana*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. p- 6.

somente se dirigiam aos espaços urbanos “a fim de assistirem aos festejos e solenidades”.

36

Holanda assinala que no Estado da Bahia, onde estava localizado o centro político e administrativo colonial da metrópole no decorrer da maior parte do período colonial, a cidade de Salvador, permanecia com as casas vazias e fechadas por longos períodos durante o ano. Tais moradias somente “se enchiam” com as festividades públicas. Em sua narrativa, Holanda se refere especificamente à cidade de Salvador a partir do relato de Capistrano de Abreu. Destacamos o trecho a seguir:

“A cidade – diz [Capristano de Abreu]- saía da vida sorna muito poucas vezes por ano. [Havia] uma praça em que corriam touros quando convinha. Repetiam-se as festas eclesiásticas com suas procissões e figurações e cantorias ao ar livre; dentro da igreja representavam-se comédias e com pouco alinho. Esvaziavam-se então os engenhos; podia exibir-se o luxo, não se limitava, como hoje, a um sexo único...” Em outro lugar, referindo-se ainda à cidade de Salvador no século XVI, diz o mesmo historiador: “... cidade esquisita, de casas sem moradores, pois os proprietários passavam o mais tempo em suas roças rurais, só acudindo no tempo das festas. A população urbana constava de mecânicos, que exerciam seus ofícios, de mercadores, de oficiais de justiça, de fazenda, de guerra, obrigados à residência.”³⁷

Holanda ressalta que o relato ao qual acabamos de nos referir diz respeito especialmente aos dois primeiros séculos de colonização, e que tal situação se mantinha nas “demais cidades e vilas da colônia”. Somente no terceiro século “a vida urbana em alguns lugares, começa a adquirir mais caráter”, em decorrência do desenvolvimento do comércio nas cidades. Ao final do capítulo intitulado “Herança Rural”, o autor reafirma que “ainda durante a segunda metade do século XVIII persistia bem nítido o estado de coisas que caracteriza nossa vida colonial desde seus primeiros tempos”.³⁸

Nesta perspectiva, a precariedade da estrutura urbana na capital baiana do limiar do século XX, pode ser compreendida entre outros fatores, pela falta de atenção por parte das classes detentoras dos poderes econômicos e políticos no decorrer de todo o período colonial. A respeito do cenário urbano da cidade de Salvador, Santos afirma que:

A cidade de Salvador, capital do Estado da Bahia, é a mais antiga e característica de todas as cidades brasileiras. Construída para ser a capital do país, durante três séculos foi a aglomeração urbana mais importante.

³⁶ Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988. Ver especialmente o capítulo intitulado “Herança Rural”. p- 58.

³⁷ Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque. *Op. Cit.* p- 58-59.

³⁸ Cf. HOLANDA, Sergio Buarque. *Op. Cit.* p- 60.

Seu porto, por onde escoava a produção da agricultura comercial do Recôncavo, era o mais movimentado. Todavia, [durante o século XIX] o eixo da economia nacional se deslocou para o sul, e a capital baiana viveu um período de quase estagnação, de crescimento lento, situação que somente mudou a partir de 1940. (...) As riquezas de que [Salvador] foi depositária durante os primeiros séculos permitiram a construção de belas igrejas e palácios, casarões e sobrados que suportaram as ofensas do tempo e continuam na paisagem como uma nota singular. Por outro lado, uma certa ausência de dinamismo da vida urbana, durante um largo período, não somente impediu um desenvolvimento maior da área central, como contribuiu igualmente para a permanência do seu aspecto secular.³⁹

Com exceção da expansão dos bondes ligando a cidade Baixa e a cidade Alta, os serviços de luz, água, esgoto, telefone não passaram por mudanças expressivas comparativamente a outras grandes cidades do país nas primeiras décadas do século XX, tais como Rio de Janeiro e São Paulo.⁴⁰

Desde a chegada da família real no ano de 1808, a cidade do Rio de Janeiro vinha passando por pequenas transformações com o objetivo de modificar o padrão urbano do período colonial. A condição de centro político e administrativo do Brasil a partir de meados do século XIX influenciou em pequenas reformas na urbe em questão. No limiar do século XX, as obras de reurbanização dos espaços centrais da cidade, empreendida pelo prefeito Pereira Passos, resultou na demolição de algumas áreas - evento que ficou conhecido como “Bota Abaixo” – para a construção do novo centro. As reformas urbanas na cidade do Rio de Janeiro e também na capital paulistana objetivavam a modernização e embelezamento de alguns espaços a partir dos modelos urbanísticos desenvolvidos respectivamente nas cidades de Paris e Londres.⁴¹

Empreendimentos com pressupostos modernizadores podem ser verificados no Brasil desde o século XIX. A instalação de ferrovias como a que ligava o Rio de Janeiro a São Paulo em virtude do mercado de café, significava a possibilidade de transporte mais

³⁹ Cf. SANTOS Milton. *O centro da cidade de Salvador: estudo de geografia urbana*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. p- 16-17.

⁴⁰ Segundo aponta Ferreira Filho “(...) Construída sob bases patriarcais, e, portanto, assentada na família, a sociedade colonial não demonstrou grande preocupação em ordenar as sociabilidades do espaço público. O projeto urbanístico de Salvador, de 1549, era o de cidade-fortaleza. Nada que pudesse sugerir uma maior dedicação e zelo pelo espaço público estava presente no plano arquitetônico da capital do reino-lusitano no Brasil, uma vez que as elites haviam eleito os espaços privados como o lugar central de sua vida comunitária. O desordenado crescimento urbano, até o século 19, era uma consequência de tal concepção. (...)”. Cf. FILHO, Alberto Heráclito Ferreira. Desafrikanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador (1890-1937). In.: *Afro-Ásia*, 21-22 (1998-1999), 239-256. p- 239.

⁴¹ Cf. SEVCENO, Nicolau. *Orfeu estático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

rápido tanto das populações, quanto de matérias-primas e gêneros alimentícios para o abastecimento das cidades.⁴²

No estado da Bahia, a primeira ferrovia data do ano de 1852 e foi denominada *Bahia and San Francisco Railway Company*. Tinha como projeto sair da cidade de Salvador em direção às margens do rio São Francisco chegando até a cidade de Juazeiro. No entanto, a realização da obra foi somente até a cidade de Alagoinhas. A segunda ferrovia baiana foi instalada no ano de 1876 e denominada de Estação de Ferro Central da Bahia que partia dos municípios de Cachoeira e São Félix, em direção à Feira de Santana e à Chapada Diamantina. O objetivo da estação ferroviária foi o de ligar a cidade de Salvador ao interior da província por meio dos portos pluviais do Recôncavo. A atividade desta linha férrea estava fundamentada no transporte de mercadorias e de passageiros.⁴³

Se nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo o projeto de reforma urbana tinha como pressuposto especialmente incluir tais urbes nos padrões de modernidade europeus (o que não significa dizer que as referidas cidades não possuíam problemas nos serviços de infraestrutura urbana), a cidade de Salvador do limiar do século XX, enfrentava graves questões de saúde pública. A manifestação de doenças que resultavam em epidemias e endemias acontecia simultaneamente à ausência de serviços regulares de água e esgoto, constituindo as principais questões a serem enfrentadas pelo poder público municipal e estadual.

As epidemias de febre amarela e do cólera, motivadas pelas condições insalubres da cidade, e acompanhadas da precariedade do abastecimento e do tratamento de água - este último quase inexistente - foram as principais doenças que marcaram em negativo o cenário social de Salvador na segunda metade do século XIX. A varíola esteve em evidência na capital baiana e nas áreas rurais também no decorrer das três primeiras décadas do século XX. A grande manifestação de doenças na capital baiana influenciou na implementação de uma “política de saúde pública” durante o período conhecido como Primeira República.

(...) o primeiro objeto central da saúde pública eram as doenças infecto-contagiosas, notadamente aquelas causadoras de epidemias. Segundo, cabia ao médico, notificar, qualquer doença infecto-contagiosa. Feita a notificação se procedia à desinfecção do ambiente e o doente era

⁴² Cf. MORAES, José Geraldo da Vinci de. *Cidade e cultura urbana na Primeira República*. São Paulo: Atual, 1994. Ver especialmente o capítulo “A formação do universo urbano-industrial”.

⁴³ Cf. CUNHA, Aloísio dos Santos. *Descaminhos da trem: as ferrovias na Bahia e o caso do trem da Grota (1912-1976)*. Dissertação de Mestrado em História: UFBA, 2011. p- 34.

removido, em carros próprios para o isolamento em Monte Serrat. Em terceiro lugar, em caso de morte, por doença infecto-contagiosa, o médico verificador de óbito tomava as devidas providências para se proceder o sepultamento, este era realizado sobre o controle do serviço de higiene. A política de saúde pública além destas normas compreendia uma vigília constante sobre a qualidade do ar, água, solo, aglomerações (...) a este procedimento que chamamos de Medicina Urbana, conceito criado e utilizado por Michel Foucault para classificar um tipo de medicina social. A rigor esta política de saúde pública já vinha sendo gestada desde o Império (1822-1989) (...) ⁴⁴

O processo de implantação de uma política higienista ou de medicina urbana em Salvador foi coordenado por José Joaquim Seabra, quando assume o governo do Estado da Bahia no ano de 1912. A partir desse ano, iniciou-se uma série de reformas objetivando melhorar a atividade do Porto da capital baiana, tais como a construção da Avenida Sete de Setembro nos anos de 1912 a 1916, a reforma do Elevador Lacerda terminada no ano de 1930. ⁴⁵

A reforma urbana de Salvador no limiar dos anos 1930 possui especialmente dois momentos marcantes. O primeiro momento se refere ao ano de 1933 no qual ocorreu a demolição da Igreja da Sé, uma das mais antigas do Brasil. A derrubada da igreja quinhentista foi justificada pelo então governador Americano Costa (1932-1937), pela ausência de prestígio histórico da referida construção. A depreciação do valor histórico e arquitetônico da igreja constituiu uma estratégia ideológica cujo objetivo final era proporcionar mais segurança e fluidez ao tráfego de Bondes. Além disso, as novas exigências urbanas demandavam o aumento dos espaços para circulação de transeuntes, bem como de luz e de ar. A demolição da antiga Catedral da Sé foi realizada, não obstante as manifestações de protesto da população em oposição a tal evento. ⁴⁶

O segundo momento diz respeito à I Semana de Urbanismo realizada no ano de 1935, a qual decorreu da ação de políticos e engenheiros no sentido de propor um plano de transformar a cidade de Salvador em uma cidade moderna. Uma das perspectivas do evento era a de que “a cidade da Bahia”, tal como se referiam à cidade de Salvador, tinha se desenvolvido de maneira “errada”. A palestra do engenheiro Lourenço Costa na

⁴⁴ De acordo com o autor a “(...) tendência de isolar o doente vai ser um procedimento médico sanitário que se aprofundou na República. (...)” UZÊDA, Jorge Almeida. *A morte vigiada: a cidade do Salvador e a prática da medicina urbana (1889-1930)*. Dissertação de Mestrado em História:UFBA, 1992. p-5.

⁴⁵ Cf. UZEDA, Jorge Almeida. *O aguaceiro da modernidade na cidade do Salvador (1935-1945)*. Tese de Doutorado em História Social. Salvador: UFBA, 2006.

⁴⁶ Cf. COSTA, Carlos Alberto Santos. *“Os velhos e os novos patrimônios: acerca dos processos de remodelação da Praça da Sé de Salvador- ba e os patrimônios arqueológico, arquitetônico e social”*. Mneme, nº 18. Caicó: UFRN, 2005, p.363-394.

Semana de Urbanismo, denominada de “A cidade errada e a cidade certa” constitui um exemplo emblemático quanto aos pressupostos do evento no sentido de transformar Salvador na “cidade certa”.⁴⁷

Na perspectiva de alguns conferencistas da I Semana de Urbanismo da cidade de Salvador, as habitações populares estavam entre as principais causas dos problemas de higiene e da insalubridade das ruas de Salvador, e conseqüentemente representavam um problema para o desenvolvimento da cidade. A compreensão de que a “cidade errada” dizia respeito, entre outras questões, às moradias das classes menos favorecidas economicamente podia ser verificada em alguns jornais do período conforme aponta Batista:

Os jornais dos anos 30 estão repletos de artigos produzidos com base na visita de repórteres “onde mora e sofre a pobreza...” (A Tarde; 30/11/1935, p. 2). Em tom sensacionalista, uma espécie de repórter-etnógrafo descreve minuciosamente o cenário de pobreza, hábitos e condições urbanísticas dos “antros onde não entram a luz e o ar...” (A Tarde; 20/11/1934, p. 2). Eram bairros de negros de famílias numerosas apinhados em cortiços e “avenidas de casas”. O repórter escreveu que percorreu “numa peregrinação” os “guetos da cidade” observou “homens, mulheres e crianças em cubículos imundos na mais impressionante promiscuidade”. Eram os bairros do distrito de São Antônio Além do Carmo que se notabilizara pela pobreza exótica da Rua do Japão. Os cortiços eram apresentados como tipologias habitacionais que disseminavam o vício e a imoralidade no corpo social e a infecção bacteriana no corpo do pobre. O Jornal apelara à Prefeitura e à Saúde Pública para que construíssem casas baratas (A Tarde; 30/11/1935, p. 2)

⁴⁸

A inspeção das moradias dos trabalhadores pobres da cidade, empreendida por higienistas e pelas classes detentoras de poderes políticos e econômicos, constituiu uma marca do processo de modernização de diferentes cidades do país nas primeiras décadas do século XX. Tal como ocorreu em Salvador, este fenômeno pode ser verificado nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. O pressuposto de medicalização e higienização das cidades configurou-se numa ação efetiva de setores ligados ao poder público com vistas a controlar hábitos e práticas das/dos populações/trabalhadores e economicamente mais fragilizadas/os.

⁴⁷ CF. BATISTA, Felipe Caldas. *Em busca da cidade civilizada: planos de conjunto para a Bahia dos anos 30 e 40*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. UFBA: Salvador, 2006.

⁴⁸ Cf. BATISTA, Felipe Caldas. *Op. Cit.* p- 66.

A habitação do pobre não escapará ao desejo de disciplinarização do proletariado manifestado pelos dominantes. (...) os higienistas e os poderes públicos visualizam a possibilidade de instaurar uma nova gestão da vida do trabalhador pobre e controlar seus atos, ao reorganizar a fina rede das relações cotidianas dentro de casa que se estabelecem no bairro, na vila, na casa e, dentro desta, em cada compartimento. Destilando o gosto pela intimidade confortável do lar, a invasão da habitação popular pelo olhar vigilante e pelo olfato atento do poder assinala a intensão de instaurar a família nuclear moderna, privativa e higiênica, nos setores sociais oprimidos.⁴⁹

As ações no sentido de higienizar os espaços públicos, a preocupação com o alastramento de doenças que ameaçavam atingir as residências dos mais economicamente fortalecidos, o alinhamento das ruas, a abertura de grandes avenidas, arejar e iluminar os espaços da cidade constituíram medidas disciplinares para se ordenar o espaço urbano. Margareth Rago aponta que tais medidas também tinham como pressuposto demarcar os espaços de circulação dos diferentes grupos sociais, e que tal processo fomentava a distinção entre ricos e pobres “e focaliza nestes a origem dos problemas físicos e morais”.

50

Outro problema abordado na Semana de urbanismo em 1935 foi o alto índice de mortalidade em Salvador naquela década de 1930. Em alguns anos o índice de mortos ultrapassou o número de nascidos. No ano de 1935 nasceram 12.341 indivíduos e o número de óbitos foi de 14.254, e em 1936 a diferença entre esses números foi ainda maior, com 16.496 nascidos e com 21.718 mortos. Os problemas da saúde pública juntamente com o alto índice de mortes foi motivo de preocupação das autoridades baianas reverberando na realização do evento sobre urbanismo em 1935.

Segundo aponta Ferreira Filho,⁵¹ na perspectiva das elites governamentais, nas matérias de jornais, nos discursos proferidos por integrantes do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, estava presente o intento das classes mais abastadas em lutar contra o papel secundário do Estado da Bahia no contexto nacional, verificado especialmente no decorrer da Primeira República.

Nos pressupostos dos cidadãos atentos aos ideais de modernidade, o ostracismo da cidade de Salvador se devia às permanências de aspectos do passado rural, verificado

⁴⁹ Cf. RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar. A utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista. Brasil: 1980-1930*. 4 edição. São Paulo: Paz e Terra, 2014. p- 214.

⁵⁰ Cf. RAGO, Margareth. *Op. Cit.* Ver especialmente a parte intitulada “Do público ao privado: um deslocamento tático”.

⁵¹ Cf. FILHO, Antônio Heráclito Ferreira. Desafrikanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador. (1890-1937). In.: *Afro-Ásia*, 21-22 (1998-1999), 239-256.

na presença de antigos casarões coloniais, nas ruas estreitas, desalinhadas e desordenadas, vendedores ambulantes, mendigos, vagabundos, práticas de costumes africanizados⁵² amplamente difundidos pela população, animais soltos nas ruas da capital baiana. Tais elementos remetiam à nossa “herança rural” e ao mesmo tempo significavam um obstáculo à concretização do ideal de “cidade civilizada”.⁵³

A ação do poder público com o objetivo de alcançar tal ideal se fundamentou no embelezamento de alguns espaços da cidade, como por exemplo, da Praça Cayru. A reforma deste local era considerada de grande importância na perspectiva das autoridades municipais.⁵⁴ Primeiro, pela proximidade com o Mercado Modelo que constituía numa área de intensa atividade comercial. E em segundo, porque compreendia um dos primeiros locais avistados por visitantes que chegavam pelo porto da cidade.

Houve também a retirada de moradores de rua, de vendedores ambulantes, e aplicação de medidas coercitivas para aquelas populações que vagavam pelas vias públicas, praticavam algum jogo, ou procuravam formas alternativas de obter renda fazendo algum “bico”. Nesta perspectiva, o processo de urbanização da cidade de Salvador ocorreu simultaneamente à atuação coercitiva policial, com vistas a incutir hábitos na população que atendiam às perspectivas modernizadoras do poder público.⁵⁵

O horizonte desta tese não poderia prescindir de uma narrativa que possa – ainda que brevemente – verificar a trajetória do processo de urbanização de Salvador quanto a alguns dos eventos circunscritos ao cenário social em que estavam inseridas as classes menos abastadas desta cidade no limiar da década de 1930. Em meio às precariedades/limites/dificuldades da urbanização da capital baiana, as classes populares,

⁵² Ferreira Filho utiliza a expressão “desafricanizar as ruas” para se referir ao processo de controle sobre as práticas das populações negras nas primeiras décadas do século XX. O autor ressalta que “(...) Higienizar o espaço público era tarefa que exigia novos padrões de sociabilidade, com vistas à reorganização radical da família, do trabalho e dos costumes. Nessa perspectiva, o projeto de reforma urbana, para além do sentido manifesto de melhorar a qualidade de vida da população, tinha fortes bases ideológicas e morais. Cf. FILHO, Antônio Heráclito Ferreira. *Op. Cit.* p- 242.

⁵³ De acordo com Batista, “(...) A “cidade civilizada”, desenhada nos anais da Semana, atendia aos ideais estéticos provenientes de cidades norte-americanas e europeias, da segurança e suas condições de vigilância dos bairros, da eficiência do tráfego (pessoas, carros, mercadorias, fluidos...), das condições de higiene e da pedagogia dos pobres urbanos segundo uma ordem urbana desejada por estas elites. Os engenheiros da “cidade civilizada” arrogavam a si mesmo o dever de pôr em marcha uma grande obra social e civilizatória em Salvador. (...)”. Cf. BATISTA, Felipe Caldas. *Em busca da cidade civilizada: planos de conjunto para a Bahia dos anos 30 e 40*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. UFBA: Salvador, 2006. p- 58.

⁵⁴Cf. UZEDA, Jorge Almeida. *O aguaceiro da modernidade na cidade do Salvador (1935-1945)*. Tese de Doutorado em História Social. Salvador: UFBA, 2006. Ver especialmente o capítulo intitulado “A cidade de Salvador e a modernidade da máquina”.

⁵⁵ Cf. Uzêda, Jorge Almeida. *Op. Cit.*

formadas especialmente por negros, buscaram formas de sociabilidade a partir da realização de encontros coletivos, e da criação de espaços próprios para prática de rituais religiosos, bem como de batuques,⁵⁶ cantos e danças. No livro *Bahia de todos os santos*, publicado pela primeira vez em 1944, encontra-se uma representação⁵⁷ do cenário sócio-cultural de Salvador segundo as pistas indicadas por Jorge Amado.

(...) [O povo] Impávido, resiste, às provações, vence as dificuldades. De tão difícil e cruel, a vida parece impossível e no entanto o povo vive, luta, ri, não se entrega. Faz suas festas, dança suas danças, canta suas canções, solta sua livre gargalhada, jamais vencido. Mesmo o trabalho mais árduo, como a pesca de xaréu, vira festa. Em tendo ocasião, o povo canta e dança. Em terra ou no mar, nos saveiros e jangadas, nas canoas. Por isso mesmo a Bahia é rica de festas populares. Festas de rua, de igreja, de candomblé. Guardam todas elas nossa marca original de miscigenação, de nossa civilização mestiça.⁵⁸

Partimos da perspectiva de que o termo representação pode constituir, entre outras questões, as formas pelas quais os indivíduos apreendem as experiências vividas. Neste sentido, o trecho do livro escrito por Jorge Amado, sugere a compreensão de que o cotidiano das populações menos abastadas da capital baiana era marcado pela miséria, pelo “trabalho árduo” e, simultaneamente, pela presença marcante das festas. Mesmo com as dificuldades social e econômica, “o povo vive, luta, ri, não se entrega...faz suas festas”.

Consideramos que a festa constitui o lugar onde tais populações podiam tornar mais leves as tensões do dia a dia, além de constituir lugar para renovar as energias, alimentar o espírito e buscar forças para resistir à difícil realidade em que viviam. Além disso, nas entrevistas e depoimentos dos músicos Riachão e Batatinha, bem como nas narrativas de Jorge Amado, podemos verificar a ideia de que na perspectiva das classes

⁵⁶ A característica essencial dos batuques é a utilização de instrumento de percussão. Esses instrumentos possuem seu *ethos* ligado à cultura de matriz africana e também indígena. CF. WISNIK José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras 1989. Ver a parte intitulada *Som, ruído, silêncio*.

⁵⁷ Segundo Chartier, “(...) Nas definições antigas (por exemplo, a do Dicionário universal de Furetière em sua edição de 1727) as acepções correspondentes à palavra "representação" atestam duas famílias de sentido aparentemente contraditórias: por um lado, a representação faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado; de outro, é a apresentação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa. Na primeira acepção, a representação é o instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente substituindo-lhe uma "imagem" capaz de repô-lo em memória e de "pintá-lo" tal com é.(...) A relação de representação – entendida como relação entre uma imagem presente e um objeto ausente, uma valendo pelo outro porque lhe é homólogo- traça toda a teoria do signo do pensamento clássico (...)”. Nesta perspectiva, consideramos que na narrativa de Jorge Amado, há uma imagem (na forma de texto) de um objeto ausente (elementos do cenário sócio-cultural de Salvador). CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. In.: Estudos Avançados 11(5), 1991. p- 184.

⁵⁸ Cf. AMADO, Jorge. *Bahia de todos os santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p- 22.

menos abastadas, os momentos de festas/reuniões/sambas/danças é tão, ou mais importante, do que o trabalho. Esta questão aponta para uma compreensão quanto a um determinado modo de vida em sociedade.

Foi a partir das festas populares que nas primeiras décadas do século XX no Brasil houve o processo de consolidação da canção popular. Formada por melodia e letra, as canções se tornaram um elemento importante no cotidiano dos indivíduos da cidade. O hábito de ouvir canções no rádio ou nas vitrolas constituiu uma atividade que remonta o período mencionado. Nosso objetivo é buscar também compreender como se deu a trajetória da canção popular na cidade de Salvador entre as décadas de 1930 e 1940.

O processo de “cancionalização” dos batuques de descendentes de africanos já vinha ocorrendo desde meados do século XVIII. A incorporação da viola fazendo o acompanhamento das práticas percussivas das populações negras marcava a influência do branco, e, ao mesmo tempo, sinalizava o início do processo de transformação de rituais negros em música para diversão.⁵⁹ Desta forma, a criação de ritmos, melodias, versos e cantigas serão presença constante nos encontros coletivos das populações negras no período de modernização das cidades. Tais encontros gradativamente sinalizaram a perspectiva das “repúblicas paralelas” à República oficial que Carvalho chamou a atenção.⁶⁰

Carvalho ressaltou este aspecto no processo de urbanização da cidade do Rio de Janeiro, então capital republicana. A perspectiva elitista da reforma urbana nesta cidade aumentou a segregação social entre as classes abastadas e as classes economicamente frágeis. Estas, formadas em sua maioria por negros e brancos pobres, vão construir espaços de sociabilidade e de práticas culturais as quais se identificam.

De acordo com Carvalho, as “repúblicas paralelas” podem ser compreendidas a partir do cotidiano das classes populares que desde o Império “continuaram a viver, a renovar-se, a forjar novas realidades sociais e culturais mais ricas e mais brasileiras que os versos parnasianos e simbolistas.” Nas “repúblicas paralelas” o samba e o futebol se consolidaram como manifestações da cultura popular.⁶¹

⁵⁹ Cf. TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê editorial, 2004. Ver especialmente a parte intitulada “Raízes da canção”.

⁶⁰ Cf. CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Ver o capítulo intitulado “O Rio de Janeiro e a República”.

⁶¹ Carvalho acrescenta que “(...) Todavia, na maioria das vezes elas cresciam em movimentos lentos e subterrâneos. Assim, a Festa portuguesa da Penha foi aos poucos sendo tomada por negros e por toda a população dos subúrbios (...) Na pequena Africa da Saúde, a cultura dos negros muçulmanos vindos da Bahia, sua música e sua religião fertilizaram-se no novo ambiente, criando os ranchos carnavalescos e inventando o samba moderno. Um pouco depois, o futebol, esporte de elite, foi também apropriado pelos

Ainda que esta interpretação tenha sido explorada para a então capital federal, cremos que a análise de Carvalho pode ser estendida para outras capitais do país, dentre elas Salvador. Neste raciocínio, podemos supor que algumas das medidas tomadas pelo governo na capital da República (notadamente aquelas que vislumbraram as reformas urbanas), reverberavam sobremaneira em outras cidades do Brasil.

Nos pressupostos ideológicos da República oficial, especialmente no período denominado Estado Novo, as manifestações culturais deveriam contribuir para construção da legitimidade deste governo. No que diz respeito aos elementos da cultura, no projeto estadonovista, a música ocupou um lugar bastante importante. A respeito desta questão Velloso ressalta:

Apontada como meio mais eficiente de educação, ela seria capaz de atrair para as esferas da civilização os “indivíduos analfabetos, brancos e rudes”. Não é à toa, portanto, a preocupação do regime em interferir na produção da música popular. Esta é vista como retrato fiel do povo na sua poesia e lirismo espontâneos. Estas expressões de cultura, porém, devem ser policiadas na sua espontaneidade, impedindo que as músicas abordem “temas imorais” ou de “cafajestagem”. A linguagem dos sambistas e as gírias populares são vistas com desconfiança graças ao seu instinto satírico, capaz de depreciar os fatos e criticar os acontecimentos. (...) Ritmos como o samba, frevo e maxixe eram considerados selvagens: suas origens, os tornavam pouco recomendáveis. (...)⁶²

Velloso aponta que as revistas *Cultura Política* e *Ciência Política*, direcionadas respectivamente às elites intelectuais e ao público em geral, tinham a função de divulgar os pressupostos ideológicos do governo de Getúlio Vargas. Dentre as temáticas das revistas, havia uma concepção de cultura que legitimava a plena intervenção do governo federal no âmbito da sociedade civil. Neste sentido, as diferentes manifestações sociais, intelectuais, artísticas e políticas deveriam ser referendadas obrigatoriamente pelo Estado. Nas palavras de Velloso “(...) assuntos como educação sexual, eugenia, alcoolismo, lazer

marginalizados e se transformou em esporte de massa. Assim o mundo subterrâneo da cultura popular engoliu aos poucos o mundo sobretterrâneo da cultura das elites. Das repúblicas renegadas pela República foram surgindo os elementos que constituiriam uma primeira identidade coletiva da cidade, materializada nas grandes celebrações do carnaval e do futebol (...) CF. CARVALHO, José Murilo. *Os Bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p- 41.

⁶² Cf. VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. p- 164. In.: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.) *O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

e higiene passam a constituir área de interesse do Estado, que se coloca como instância mais competente para educar o conjunto da sociedade (...).”⁶³

Quanto à forma de propaganda política, a era Vargas foi marcada pela forte inspiração nas experiências alemã e italiana. Nesta perspectiva, os órgãos de difusão da propaganda do governo e o controle sobre os meios de comunicação tiveram forte influência do que estava acontecendo em países da Europa. De acordo com Capelato, em qualquer regime a propaganda política constitui uma estratégia para o exercício do poder, no entanto, nos governos de tendência totalitária tal propaganda possui força muito maior. Isto porque, a partir do monopólio dos meios de comunicação, o Estado “exerce censura rigorosa sobre o conjunto das informações e as manipula.”⁶⁴

O Estado Novo compreendeu um governo marcado pelo autoritarismo das elites, que foi inspirado em experiências de governos totalitários como os de Hitler e Mussolini. No que diz respeito ao comportamento das elites, consideramos que a citação a seguir, pode contribuir para a compreensão do período aqui abordado. De acordo com Chauí,

“(...) o autoritarismo das elites se manifestaria na necessidade de dissimular a divisão [social existente no interior da sociedade] vindo a abater-se contra a cultura do povo para anulá-la, absorvendo-a numa realidade abstrata, sempre necessária à dominação em uma sociedade fundada na luta de classes. Elite significaria precisamente elitismo e segregação, mas, ao mesmo tempo, afirmação de um padrão cultural único e tido como o melhor para todos os membros da sociedade. (...)”⁶⁵

Consideramos importante destacar que o intento do governo estadonovista em criar padrões de comportamento pertinentes às práticas circunscritas ao universo do samba não se efetivou, visto que as manifestações das classes populares continuaram a existir de maneira forte e vibrante, independente as diretrizes ideológicas do governo de Vargas. Na cidade de Salvador, a trajetória de compositores como Riachão, aponta para essa perspectiva.

⁶³ Cf. VELLOSO, Mônica Pimenta. Estado Novo: ideologia e poder. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1982. p- 90.

⁶⁴ Cf. CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In.: PANDOLFI, Dulce (Organizadora). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999. p- 169.

⁶⁵ Chauí acrescenta que “(...) Salta aos olhos, então, o caráter paradoxal do autoritarismo das elites, visto que a ideia de padrão cultural único e melhor implica, por um lado, a imposição da mesma cultura para todos e, por outro lado, simultaneamente, a interdição do acesso a essa cultura “melhor” por parte de pelo menos uma das classes da sociedade. Assim, negando o direito à existência para a cultura do povo (como cultura “menor”, “atrasada” ou “tradicional”) e negando o direito à fruição da cultura “melhor” aos membros do povo, as elites surgem como autoritárias por essência. Em outras palavras, a expressão “autoritarismo das elites” é redundante. Cf. CHAUI, Marilena de Sousa. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo Cortez, 1989. p- 40.

No ano de 1937, a Constituição brasileira tornou oficial a censura prévia aos meios de comunicação. A imprensa de maneira geral tornava-se instrumento de propaganda da ideologia estadonovista. A Constituição tornava nula a liberdade de imprensa e estabelecia a censura dos veículos de comunicação, tais como a imprensa, o cinema, o teatro, o rádio.

A censura em relação à literatura que propagasse ideias que comprometessem a ideologia do governo estadonovista pôde ser verificada na capital baiana. Em 1937 o Jornal do Estado da Bahia noticiou o evento no qual uma série de livros dos autores Jorge Amado e de José Lins do Rego foram incinerados. A reportagem do jornal intitulada “*Incinerados vários livros propagandistas do credo vermelho*”,⁶⁶ sinalizava que o perigo da ameaça comunista constituía uma das preocupações do governo estadonovista.

Criado no ano de 1939, o DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda - constituiu a materialização da perspectiva ideológica⁶⁷ e da prática propagandista do então governo federal em relação às manifestações culturais. De acordo com Veloso, tal como ocorreu no fascismo e no nazismo, toda produção cultural era controlada pelo departamento de propaganda do governo. O samba, por exemplo, poderia continuar existindo, mas deveria ser “educado” já que suas origens eram “pouco confiáveis”.⁶⁸ A *performance* de seus praticantes marcada pelo excesso de sensualismo, constituía um aspecto feio e indecente. Neste sentido, na perspectiva de representantes do governo federal, havia a necessidade de torná-lo mais civilizado.

O professor e político Pedro Calmon, estava entre os intelectuais baianos que ressaltavam as características africanas do samba. Na compreensão de Calmom, as sonoridades dos sambas e das batucadas lembravam “o perfil sombrio das senzalas, vozes d’África, motivos do outro lado do mar”, e por isso não poderia constituir elementos de

⁶⁶ Cf. *Incinerado vários livros propagandistas do credo vermelho*. In.: Jornal o Estado da Bahia. Salvador, p- 3, 17 de dezembro de 1937. In.: *site* Acervo da Fundação Casa de Jorge Amado.

⁶⁷ Sobre a compreensão do termo ideologia utilizado neste trabalho recorremos aos apontamentos de Ricouer. Para este autor “(...) O processo ideológico e opaco por dois motivos. Primeiro permanece dissimulado; diferentemente da utopia, é inconfessável; mascara-se ao se transformar em denúncia contra os adversários no campo da competição entre ideologias: é sempre o outro que atola na ideologia. Por outro lado, esse processo é extremamente complexo (...) em função dos efeitos que exerce sobre a compreensão do mundo humano da ação. Percorridos de alto a baixo, da superfície à profundidade, esses efeitos são sucessivamente de distorção da realidade, de legitimidade do sistema de poder, de integração do mundo comum por meio de sistemas simbólicos imanentes à ação. (...)” . Cf. RICOUER, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. p - 95.

⁶⁸ CF. VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. p- 164. In.: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.) O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

identidade brasileira. Essa questão estava presente no artigo intitulado “Sambas e Batuques”, que foi publicado no jornal carioca *A Noite* em 17 de junho do ano de 1939.⁶⁹

Em resposta ao referido artigo, José Lins do Rego, escritor e jornalista paraibano, publicou no periódico *O Jornal* na cidade do Rio de Janeiro, em 2 de julho do referido ano o artigo “O Sr. Pedro Calmon é contra o samba”. Neste artigo Lins do Rego argumentava que o samba compreendia um ritmo brasileiro, mestiço e de autêntica representatividade nacional.⁷⁰ O escritor, jornalista e professor Edison Carneiro compartilhava da perspectiva de que a prática do samba compreendia elementos que remetiam à identidade brasileira.⁷¹

A passagem da década de 1930 para a década de 1940 foi o período em que o gênero musical do samba obteve maior evidência na cena musical brasileira. Sambas com temas que falavam de amor, da boemia, da malandragem, sambas carnavalescos, entre outros assuntos, faziam parte dos temas cantados pelos compositores populares.⁷² Ao mesmo tempo, o período é marcado pela gravação de canções de artistas profissionais do rádio, cujos temas exaltavam o Brasil, que foram denominadas como sambas-exaltação. A presença dos sambas-exaltação na cena musical do período do Estado Novo sinaliza que alguns artistas estavam atentos às perspectivas ideológicas e nacionalistas do então governo federal.

A presença de melodias longas e de harmonias altamente trabalhadas, temas que enalteciam o país, a utilização de instrumentos de metal, vão constituir uma fase de curta duração dos sambas exaltação, mas que deixou traços da trajetória do samba, e, ao mesmo tempo, na história da canção popular no Brasil. A composição de Ary Barroso⁷³ constitui uma das mais emblemáticas canções de exaltação:

⁶⁹VALE, Nayara Galeno do. “Ele quer acabar com o samba”: tradição, mestiçagem e história do Brasil na perspectiva de Pedro Calmon. In.: *Revista Escrita da História*. Ano II – vol. 2, n. 3, abr./ago. 2015.

⁷⁰Sobre a polêmica em relação ao samba presente nos artigos dos referidos escritores, Vale afirma que “(...) Iniciado nos jornais cariocas o debate foi retomado e prolongado no periódico *O Estado da Bahia*, durou cerca de um mês e mobilizou, entre réplicas e respostas, analistas que se colocavam de um ou de outro lado. Tais comentaristas opinavam sobre a questão que incitara os ânimos daqueles dois intelectuais que faziam das páginas dos jornais sua arena. Cf. VALE, Nayara Galeno do. “Ele quer acabar com o samba”: tradição, mestiçagem e história do Brasil na perspectiva de Pedro Calmon. In.: *Revista Escrita da História*. Ano II – vol. 2, n. 3, abr./ago. 2015 . p- 54.

⁷¹ CRUZ, Alessandra Carvalho. *O samba na roda: samba e cultura popular em Salvador 1937-1954*. Dissertação de Mestrado em História Social. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2006. Ver especialmente a parte intitulada “Édison Carneiro e o samba na chave do Folk-lore”

⁷² Cf. TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. Ver especialmente o capítulo intitulado Alinhavando a canção: o samba-samba.

⁷³ Ary de Resende Barroso (1903-1964). Compositor, pianista, locutor e apresentador. Cf. *site* Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira www.dicionariompb.com.br

Brasil
Meu Brasil brasileiro
Meu mulato inzoneiro
Vou cantar-te nos meus versos
O Brasil, samba que dá
Bamboleio, que faz gingar
O Brasil do meu amor
Terra de Nosso Senhor
Brasil, Brasil
Pra mim, pra mim
Oi! Abre a cortina no passado
Tira a mãe preta do cerrado
Bota o rei congo no congado
Brasil, Brasil
Deixa cantar de novo o trovador
À merencória à luz da lua
Toda a canção do meu amor
Quero ver essa dona caminhando
Pelos salões arrastando
O seu vestido rendado
Brasil, Brasil
Pra mim, pra mim
Brasil
Terra boa e gostosa
Da morena sestrosa
De olhar indiscreto
O Brasil, samba que dá
Bamboleio que faz gingar
O Brasil do meu amor
Terra de Nosso Senhor (...) ⁷⁴

No acervo musical do *site* do Instituto Moreira Sales, esta canção aparece classificada como “cena brasileira”. A canção compreende uma letra extensa para os padrões da época. Possivelmente, apenas Noel Rosa teria criado composições com letras longas tal como a de *Aquarela do Brasil*. Ary Barroso, na busca de criar canções que ultrapassassem o sucesso efêmero das composições de circunstância, como as de carnaval, buscou inspiração nas músicas denominadas como eruditas, no caminho das

⁷⁴ CF. *site* Instituto Moreira Sales do Rio de Janeiro www.ims.com.br Acervo de Música. Título: *Aquarela do Brasil*; Compositor: Ary Barroso; Intérprete: Francisco Alves, Ano de gravação: 1939. Gênero musical: cena brasileira.

apresentações orfeônicas ⁷⁵realizadas por Villa Lobos por meio do incentivo do Estado.⁷⁶ Este aspecto é bastante significativo na melodia de Aquarela.

Possivelmente o intento nacionalista em que estava fundamentada a ideologia do Estado Novo influenciou para que Barroso criasse o samba exaltação. No início da letra de Aquarela, já nota-se o envolvimento patriótico de Barroso, caracterizado nos versos “Brasil, meu Brasil brasileiro”. O caráter exultante da canção se dá após o verso “vou cantar-te nos meus versos” interpretado numa entoação de progressiva ascendência. A partir daí, ao falar das coisas do país, os versos “O Brasil samba que dá” “bamboleio que faz gingar”, “O Brasil do meu amor” “terra de nosso senhor”, é sempre cantado em tom agudo, altivo, para cima. Os versos como “terra boa e gostosa” “terra de samba e pandeiro” compreendem aspectos de *slogans* destinados a fazer uma desejável propaganda do Brasil.⁷⁷

Na esteira desta canção de exaltação do Brasil surgiram outras como o samba *Canta Brasil* composto por Alcir Pires Vermelho ⁷⁸e David Nasser, ⁷⁹em cuja gravação no ano de 1941, encontramos uma letra que louvava as belezas naturais do país.

As selvas te deram nas noites teus ritmos bárbaros
E os negros trouxeram de longe reservas de pranto
Os brancos falaram de amor em suas canções
E dessa mistura de vozes nasceu o teu pranto

Brasil
Minha voz enternecida
Já adorou os teus brasões
Na expressão mais comovida das mais ardentes canções
Também na beleza desse céu
Onde o azul é mais azul

⁷⁵ Segundo Mariz “(...) O canto orfeônico era um elemento educativo destinado a despertar o bom gosto musical, formando elites, concorrendo para o levantamento do nível intelectual do povo e desenvolvimento do interesse pelos feitos artísticos nacionais. Era instrumento de educação cívica, moral e artística. O canto orfeônico nas escolas tinha como principal finalidade colaborar com os educadores para obter-se a disciplina espontânea dos alunos, despertando, ao mesmo tempo, na mocidade um sã interesse pelas artes em geral. Pondo em execução o programa preestabelecido, Villa-Lobos realizou, em apenas cinco meses de trabalho, uma demonstração pública com uma massa coral de 13 mil vozes, constituída de alunos de escolas primárias, secundárias, do Instituto de Educação e Orfeão dos professores. Aliás, o primeiro passo para a realização do plano fora a criação, em princípios de 1932, do curso de Pedagogia de Música e canto Orfeônico, ministrado por Villa Lobos e de onde surgiu o Orfeão dos Professores. (...) Cf. MARIZ, Vasco. *Villa Lobos: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 2005. p- 144 e 145.

⁷⁶ Cf. TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo 2002. Ver a parte intitulada “Dicção de Ary Barroso”.

⁷⁷ Cf. TATIT, Luiz. *Op. Cit.*

⁷⁸ Compositor e pianista (1906/Muriaé-MG – 1994/ Rio de Janeiro-RJ). Na década de 1930 estreou como pianista na Rádio Clube do Brasil, e apresentava-se em clubes e casas noturnas. Ver www.dicionariompb.com.br

⁷⁹ Letrista e jornalista (1917/Jaú-SP – 1980/Rio de Janeiro-RJ). Ver www.dicionariompb.com.br

Na aquarela do Brasil eu cantei de norte a sul
Mas agora o teu cantar
Meu Brasil quero escutar
Nas preces da sertaneja
Nas ondas do rio mar
Ó esse rio turbilhão
Entre selvas de rojão continente a caminhar
No céu, no mar, na terra
Canta Brasil ⁸⁰

O intérprete da letra é Francisco Alves ⁸¹ e a Orquestra da Rádio Nacional faz o acompanhamento do canto. A canção é iniciada com a atuação da orquestra, a partir das performances de violinos e flautas numa melodia marcadamente ascendente. Ao atingir uma elevada altura, vários instrumentos da orquestra entram na execução da melodia e o intérprete insere um canto uníssono da vogal “o”, que é prolongada na forma ascendente acompanhando o desempenho da orquestra. Canto e melodia parecem “dizer” que será anunciado algo muito importante. A partir daí Alves entoou a primeira estrofe da canção, em tom de declamação.

Nesta primeira estrofe, a letra ressalta a presença de “ritmos bárbaros” na cena musical brasileira, provavelmente em alusão às percussões dos indígenas e de descendentes de africanos. O branco foi responsável por colocar “letras de amor nas canções”. Após o término desta estrofe, a orquestra executa uma melodia caracterizada por uma ênfase na marcação rítmica, característica do samba, e logo após a palavra Brasil, é entoada dando um tom ufanista à canção. No Brasil representado na letra, o país é tão glorioso que “o azul do céu é mais azul” do que em outros lugares. Ao final da estrofe a canção sinaliza que “no céu, no mar, na terra” há que se cantar esse Brasil grandioso.

Na perspectiva de ideólogos do Estado Novo o controle sobre o samba estaria resolvido unindo a manifestação popular aos pressupostos nacionalistas. Nesta perspectiva, a música popular deveria exaltar as coisas boas do Brasil varonil, forte, vigoroso.

⁸⁰ Cf. www.ims.com.br Acervo de música. Título: *Canta Brasil*; Intérprete: Francisco Alves; Ano de gravação: 1941. Disco 778rpm

⁸¹ Francisco de Moraes Alves (1898/Rio de Janeiro - 1952/ Pindamonhangaba) era cantor e compositor. Iniciou sua carreira de cantor nas apresentações de circo. Foi o primeiro cantor a gravar no sistema de registro eletrônico da gravadora Odeon, e destaque como intérprete e cantor do rádio a partir da década de 1920. Cf. *site* do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira www.dicionariompb.com.br

A temática ufanista das canções do período mencionado, também pôde ser verificado na marchinha carnavalesca de Lamartine Babo⁸² intitulada *Hino do Carnaval Brasileiro*, gravada em 1939.

Salve a morena!
A cor morena do Brasil fagueiro
Salve o pandeiro!
Que desce o morro pra fazer a marcação...
São, são, são, são
Quinhentas mil morenas!
Louras, cor de laranja cem mil....
Salve! Salve!
Meu carnaval Brasil!
Salve a lourinha!
Dos olhos verdes, cor da nossa mata...
Salve a mulata!
Cor do café, a nossa grande produção!
São, são, são são
Quinhentas mil morenas
Louras, cor de laranja cem mil...
Salve! Salve!
Meu carnaval Brasil!!⁸³

A marchinha carnavalesca compreende um gênero musical que vinha sendo construído e praticado desde o início do século XX, e se consolidou na trajetória de músicos como Sinhô⁸⁴ e Eduardo Souto.⁸⁵ Esse tipo de canção era criado especialmente para consumo imediato nos dias de carnaval no mês de fevereiro.

Lamartine Babo ressaltou a diversidade étnica do Brasil, exaltando as morenas, as mulatas, as louras e as loirinhas, todas saudando em uníssono o Carnaval do Brasil. Assinalou a característica do Brasil “fagueiro”, sugerindo que a população é agradável e cortês. Destacou as belezas naturais, como o café e as matas.

⁸² Lamartine de Azevedo Babo (1904 /Rio de Janeiro -1963/ Rio de Janeiro). Foi compositor, radialista, humorista e produtor. Cf Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, [site www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br)

⁸³ Cf. Acervo de Música do [site](http://www.ims.com.br) do Instituto Moreira Sales do Rio de Janeiro. www.ims.com.br Título: Hino do carnaval Brasileiro; Compositores: Lamartine Babo; Gênero: Marcha; Intérprete: Almirante; Ano de gravação: 1938; Disco 78 rpm.

⁸⁴ João Barbosa da Silva (1888/Rio de Janeiro- 1930/ Rio de Janeiro) Compositor. Pianista. Violonista. Cavaquinhista. Flautista. Cf. [site](http://www.dicionariomob.com.br) do Dicionário cravo Albin da Música Popular Brasileira. www.dicionariomob.com.br

⁸⁵ Compositor, pianista e regente (1882/São Vicente, SP – 1942/ Rio de Janeiro,RJ). Cf. [site](http://www.dicionariompb.com.br) do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira www.dicionariompb.com.br

A divulgação de canções carnavalescas, de compositores da cidade do Rio de Janeiro, na cidade de Salvador constitui um fenômeno presente nas lembranças⁸⁶ de Riachão. Ao narrar como era o período do carnaval “naquele bom tempo”, Riachão ressalta que:

O carnaval naquele tempo era três dias só. Mas era uma coisa linda o carnaval. Tinha aquelas músicas do Rio de Janeiro, que eu não posso me lembrar aqui agora pra você...Mas eram as músicas que eram uma maravilha, as músicas carnavalescas. E tinha uma coisa, existia essa lei: com seis meses não podia se cantar música diferente de músicas carnavalescas. Era uma lei dada pelo governo às organizações musicais do país. Seis meses para o carnaval, tinha que se cantar músicas carnavalescas. Então era por isso que o Rio de Janeiro gravava e compunha músicas carnavalescas para se brincar no carnaval (...) Então seis meses antes do carnaval, nos lugares, no rádio...essa coisa toda, era obrigado a cantar músicas carnavalescas. Então os compositores, que esqueço agora as músicas pra cantar pra vocês, compunham aquelas músicas e quando chegava o carnaval o “couro comia” com as músicas carnavalescas maravilhosas. (...) Eu ia em todo canto da cidade. Mas o ponto principal do carnaval naquele tempo era aqui da Avenida Sete até o Terreiro. Esse era o ponto carnavalesco, mas em todo canto tinha a sua alegria viu?! Mas o ponto principal ordenado pelas autoridades era do Campo Grande até a Praça da Sé, aí é que era os desfiles carnavalescos. (...) no carnaval era uma coisa linda, quando passava na praça o pessoal cantando. O pessoal ficava sentado de um lado e do outro da avenida ... e o grupo passava cantando *O apito zuou/ malandro reuniu/ o batuque zuniu/ a cabrocha chegou/ quero dizer que o samba começou* ...você via aquela turma cantando quando dizia *ôoo, ôoo, ah todo mundo sambou ôo / ôoo, ôoo, ah todo mundo sambou, sambou/ O apito zuou , malandro reuniu* (...) mas era lindo demais, é por isso que eu me emociono com as coisas do passado.⁸⁷

As lembranças sobre os carnavais do passado são marcadas pelo fenômeno das canções carnavalescas gravadas por compositores do Rio de Janeiro. Riachão afirma que não pode se lembrar das letras, mas assinala “que eram uma maravilha as músicas carnavalescas”. Supomos que o fato de Riachão não se lembrar das referidas canções, pode ser devido, entre outras questões, ao fato de que embora fosse uma “maravilha”, não houve uma efetiva identificação do compositor baiano em relação às composições do Rio de Janeiro.

⁸⁶ De acordo com Nora “(...) A lembrança é passado completo na sua reconstituição mais minuciosa. É uma memória registradora (...) Cf. NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Houry. In.: *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*. São Paulo (10), dezembro, 1993. p- 15.

⁸⁷ Depoimento concedido por Riachão no dia 10 de março de 2015. Acervo pessoal.

Em seguida, Riachão enfatiza a presença de uma lei dada “pelo governo às organizações musicais do país” segundo a qual havia a obrigatoriedade de se cantar músicas carnavalescas, e, posteriormente, conclui que “então era por isso que o Rio de Janeiro gravava e compunha músicas carnavalescas para se brincar no carnaval”. Estas afirmativas de Riachão nos leva a considerar que o período relatado pelo músico se refere ao governo estadonovista. Conforme apontamos anteriormente, a criação do DIP significou entre outras questões, a tentativa do então governo federal em exercer um controle sobre as manifestações culturais.

Ao falar sobre os carnavais do passado, Riachão assinala que o carnaval tinha três dias de duração e que o circuito da festa era especialmente da Avenida Sete até o Terreiro (este espaço se refere à parte alta do complexo que atualmente compõe o Centro Histórico do Pelourinho). A delimitação de um ponto carnavalesco oficial, estabelecido pelas autoridades municipais, sinaliza a tentativa de controle das práticas culturais das classes populares na cidade de Salvador.

No entanto, Riachão ressalta que ele “ia em todo canto da cidade”, pois em toda parte de Salvador “tinha sua alegria”. Este aspecto sugere que é preciso relativizar as interpretações que apontam para o efetivo controle do governo do Estado Novo sobre as canções, de modo particular do samba e das canções carnavalescas, bem como das manifestações culturais no decorrer do período em questão.

De acordo com Riachão, as pessoas ficavam sentadas nos dois lados da avenida para assistirem os grupos passarem. Nesse momento da entrevista realizada em sua casa, Riachão recorda e canta uma canção carnavalesca. A letra da canção fala de batuque, de malandros e de samba. Riachão permanece sentado no sofá, se alegra, levanta os braços e bate os pés no chão, fazendo a marcação rítmica. Ele afirma que era uma “coisa linda o pessoal na praça cantando: ôoo ôoo ah todo mundo sambou, sambou”. Consideramos pertinente ressaltar o completo envolvimento e a evidente emoção do músico ao entoar os referidos versos. Quanto aos sambas do Rio de Janeiro, Riachão não conseguiu se lembrar.

A compreensão de que o samba se configurava como uma prática não adequada aos olhos e ouvidos de parte da população, pôde ser verificada em algumas publicações do jornal *O Imparcial* no ano de 1937, na cidade de Salvador. De acordo com Cruz,

A coluna “Queixas e informações” do jornal *O Imparcial* registrava, por exemplo, em 03 de janeiro de 1937 “pessoas residentes no Matatu Grande

pedem providências à polícia contra um barulho infernal que ali se realiza dia e noite. Ainda mais: os convivas do samba, quase sempre embriagados cometem vez em quando tropelias, acompanhadas de pornografias e gestos pouco decentes. Como se vê, é justa a reclamação dos moradores (...) e ainda mais justa seria que a autoridade policial do distrito toma-se a mesma em consideração, proibindo a continuação da endiabrada macumba, ou coisa que o valha.” (...) Três dias depois a mesma coluna trazia outra queixa contra o incômodo sonoro do samba (...) “moradores pedem por nosso intermédio providências à polícia, contra uma batucada infernal existente nas imediações que prejudicam o socêgo público com os sambas do partido alto, com muito batuque e roncões de cuícas além de brigas constantes e pornografias”⁸⁸

As expressões “barulho infernal”, “batucada infernal”, embriaguez, gestos pornográficos, “endiabrada macumba”, eram utilizadas para justificar o pedido para que a polícia tomasse providências, em relação aos participantes dos sambas. A partir das análises construídas neste trabalho, consideramos que o processo de urbanização de Salvador foi marcado também pela tentativa de controlar os hábitos e costumes das classes populares.⁸⁹ Tais expressões atribuídas aos sambas, juntamente com o horizonte ideológico do governo de Vargas de que havia a necessidade de educar o samba, certamente contribuía para que fosse disseminada a compreensão de que sambas e batuques compreendiam algo destituído de valor cultural e moral. Esta questão constitui uma perspectiva que não escapou à percepção dos ambientes circunscritos aos espaços do samba, especialmente quanto aos/às compositores/as e intérpretes destas canções.

O depoimento de Dona Dalva Damiana é um exemplo desta possibilidade de constatação. Nascida na cidade de Cachoeira, na região denominada como Recôncavo Sul, no ano de 1927, Dona Dalva recorda que no passado o samba não era bem visto por parte da população. Nas palavras da compositora e sambadeira “o pessoal gostava, mas dizia que era ponta de rua. É ...de negro. As mulheres que tivessem suas filhas moças era para não deixar sair no samba. Havia preconceito... não queriam ” o samba.⁹⁰

No depoimento de Dona Dalva em relação aos significados atribuídos ao samba no Recôncavo, e nas colunas do jornal O Imparcial de Salvador, encontramos uma desvalorização do samba. Tendo em vista o fato de que o samba nasce dos batuques dos negros, e que tanto a cidade de Salvador quanto a cidade de Cachoeira são constituídas

⁸⁸ CRUZ, Alessandra Carvalho. *O samba na roda. Samba e cultura popular em Salvador 1937- 1954*. Dissertação de Mestrado em História Social. UFBA, 2006. p- 38-39.

⁸⁹FILHO, Alberto Heráclito Ferreira. Desafrikanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador. (1890-1937). In.: *AfroÁsia*, 21-22 (1998-1999), 239-256.

⁹⁰ Cf. Depoimento de Dona Dalva registrado no documentário intitulado “*Dona Dalva, uma doutora do samba.*” Produzido por Ogunjá Produções em vídeos. Publicado em 28 de abril de 2014.

por populações majoritariamente negras, tendemos a considerar que tal desvalorização foi empreendida por meio de um processo ideológico, resultante dos pressupostos do governo de Vargas já ressaltados neste trabalho, mas também da própria narrativa de preconceito étnico pelo qual o Brasil é caracterizado, não apenas a partir da sua ruptura política e administrativa com a coroa portuguesa na primeira metade do século XIX, como também, e, notadamente, no período colonial.

Se os sambas, batucadas e festas das populações de baixa renda da cidade de Salvador naquela década de 1930, constituíam práticas consideradas pouco civilizadas e selvagens na percepção das elites governamentais, para os praticantes do samba os significados eram outros. Para o cancionista popular Riachão, no seu tempo de criança “samba de chula e capoeira era sua vida, era sua alegria”.⁹¹ Dona Dalva Damiana afirma que o samba “é sangue, é vida para o baiano”.⁹² Os sambas e as respectivas festas das classes populares compreendiam uma forma de atenuar a dureza da vida das populações pobres, tanto da cidade de Salvador, quanto nas demais cidades que compõem o Recôncavo baiano.

Os depoimentos de artistas populares como Riachão, bem como de compositores contemporâneos a ele, e suas respectivas canções, nos remetem a aspectos do cotidiano dos convivas dos sambas. Nesta perspectiva, consideramos que tanto os depoimentos quanto as canções podem compreender a ideia de lugar de memória dos artistas populares. A expressão “lugar de memória” foi discutida por Pierre Nora. Primeiramente Nora aponta questões pertinentes aos termos memória e história. Nas palavras deste autor:

“(…) Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulneráveis a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente, a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam, ela se alimenta de lembranças vagas telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. (...) A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva,

⁹¹ Depoimento do músico concedido em 10 de março de 2015. Acervo pessoal.

⁹²Cf. Depoimento de Dona Dalva registrado no documentário intitulado “*Dona Dalva, uma doutora do samba.*” Produzido por Ogunjá Produções em vídeos. Publicado em 28 de abril de 2014.

plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. (...) ⁹³

Na perspectiva de Nora, é em lugares que a memória se cristaliza, como nas práticas, nas tradições, nas narrativas, nas inscrições, nas festividades, nas comemorações, etc No entanto, trata-se de uma memória despedaçada, dilacerada, e cuja presença nos lugares é apenas residual. Neste sentido, Nora assinala que “os lugares de memória são antes de tudo restos”. ⁹⁴

A canção popular, e, de modo especial o samba, compreende um lugar de memória referente às experiências compartilhadas entre os grupos de cancionistas populares. As palavras do sambista Oscar da Penha, mais conhecido como Batatinha, que transcrevemos a seguir, reforçam essa perspectiva interpretativa:

Eu lembro que eu fiz o samba *Imitação*, porque o sofrimento não está só no compositor né, tá nas coisas que ele vê também, tá nos outros também né. Talvez a gente vive um pouco dessas realidades, dessas agonias e quem tem formas de se expressar é discursando, é escrevendo, é cantando, é compondo... a maneira da gente discursar, da gente se expressar. ⁹⁵

É a partir da ideia de que as canções e depoimentos de artistas populares estão intimamente ligados às experiências individuais e coletivas, que buscamos compreender

⁹³ Cf. NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Houry. In.: *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*. São Paulo (10), dezembro, 1993. p- 9.

⁹⁴ Nora acrescenta que “(...) os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos que é preciso manter aniversários organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. São bastiões sobre os quais se ancora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria tampouco a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e pretificá-los eles não se tornariam lugares de memória (...). Cf. NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Houry. In.: *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*. São Paulo (10), dezembro, 1993. p- 13

⁹⁵ Depoimento concedido ao Programa Ensaio gravado no ano de 1995. O samba ao qual Batatinha se refere possui como tema o sofrimento: Ninguém sabe quem sou eu/Também já não sei quem sou/Eu sei bem que o sofrimento/ de mim até se cansou/ na imitação da vida ninguém vai me superar/ pois sorrio na tristeza/ se não acerto chorar/ mesmo assim eu vou passando/ vou sofrendo, vou sonhando/ até quando despertar/ Dona solução/reveja meu caso com atenção/ a esperança que é forte/ mora no meu coração. Este samba foi gravado em 1970.

o cotidiano destas populações na capital baiana nas décadas de 1930 e 1940. No que diz respeito aos temas presentes nas letras das canções, de modo particular nos sambas, consideramos as temáticas como fragmentos ou signos da vida real e/ou cotidiana. Sabemos que os parâmetros poéticos (letra) das canções possivelmente compreendem particularidades quanto à forma de análise, se comparados aos textos literários. No entanto, acreditamos que os critérios pertinentes às abordagens literárias também podem ser aplicados aos estudos que tem a letra das canções como fonte de estudo. Nesta perspectiva, consideramos relevante o que assinalou Antônio Cândido:

Um trabalho ideal sobre a literatura dos grupos iletrados (...) deveria partir da observação concreta dos fatos, passar às análises estruturais e comparativas, para chegar a sua função na sociedade, sem sacrificar o aspecto estético nem o sociológico. (...) O que interessa de fato é a combinação da análise estrutural com a da função social, pois a literatura dos grupos iletrados liga-se diretamente à vida coletiva, sendo as suas manifestações mais comuns do que pessoais, no sentido de que ao contrário do que pode ocorrer nas literaturas eruditas, nunca o artista ou poeta deixa de exprimir aspectos que interessam a todos.⁹⁶

Embora Antônio Cândido utilize a expressão “literatura de grupos iletrados”, consideramos mais apropriado nos referirmos à literatura popular, para nos dirigirmos aos trabalhos de pessoas cuja formação não está fundamentada em uma ampla cultura literária e acadêmica. No campo da música, quando falamos em cancionista ou compositor popular, estamos nos referindo a artistas que não tiveram uma formação acadêmica em música instrumental, cujas composições são fixadas em partituras, como é o caso dos sambistas mencionados neste trabalho.

Riachão vivenciou de perto as dificuldades impostas pela pobreza, dentre elas, a mortalidade infantil verificada na cidade de Salvador no período mencionado. Clementino Rodrigues – como foi batizado - nasceu em quatorze de novembro de 1921 no bairro do Garcia, localizado na cidade de Salvador. Seu pai, José Euzébio Rodrigues, também conhecido como José Criolino, trabalhava como carroceiro, e sua mãe, Maria Estefânia Rodrigues trabalhava como lavadeira. Dos quinze filhos do casal, apenas seis (incluindo Riachão) sobreviveram à mortalidade infantil, e aos limites impostos pela pobreza. Originária de Santo Amaro da Purificação, cidade que fica a setenta quilômetros

⁹⁶ CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*: São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. p- 42-43.

de Salvador, a família de Riachão vivia com poucos recursos financeiros. A respeito de suas lembranças de quando era criança Riachão afirma que:

(...) naquele tempo tinha as lavadeiras que lavavam roupas pra pessoas ricas e etc. Os filhinhos iam buscar a roupa, como eu ia buscar a trouxinha de roupa na casa do branco. Levava a lavada e trazia a suja pra minha mãe lavar. Era assim a vida da pobreza... é por isso que quem sabe o que foi a pobreza do passado, diz o que estou dizendo, o pobre hoje é rico. Por que a única riqueza que tinha, na pobreza daquele tempo, era o coração. Era um era bom para o outro, só você vendo. (...)⁹⁷

As palavras de Riachão remontam ao período em que era criança e já andava sozinho pelas ruas de Salvador, especialmente na região denominada como Fazenda do Garcia, e que, posteriormente, constituiu o bairro no qual o músico continua residindo neste ano de 2017. A região dos bairros Baixa do Sapateiro e Pelourinho também compreendem locais pelos quais Riachão habituou-se a frequentar. O tempo ao qual Riachão se refere certamente diz respeito ao limiar da década de 1930.

Consideramos que o depoimento do músico aponta para aspectos relacionados à permanência das contradições sociais, naquela década de 1930, resultantes do longo período de escravidão no Brasil. Riachão fala sobre as “lavadeiras (nas quais inclui sua mãe) que lavavam roupas para as pessoas ricas”, e dos filhinhos (provavelmente negros como ele) que iam buscar e levar a trouxa de roupa na “casa do branco”.

É bastante revelador o fato de Riachão utilizar a expressão “casa do branco”, sinalizando uma referência ao período escravocrata, especialmente pelo fato do músico ser descendente de escravos. Este aspecto pode sugerir que tal expressão constitui um elemento da cultura⁹⁸ pertinente às relações de sociabilidade entre negros e brancos, que foi passando de geração em geração, até fazer parte da vivência de Riachão naquela década de 1930, período no qual a mão de obra escrava já havia sido oficialmente abolida.

⁹⁷ Depoimento concedido pelo músico em 10 de março de 2015. Acervo pessoal.

⁹⁸ Importante assinalar que “(...) a cultura pode ser talvez definida como o mundo das ideias, interpretações, valores, regras, comportamentos, linguagens, representações, sentidos, projetos, lembranças, desejos e sonhos de uma sociedade. (...) O mundo da cultura é interior. Ele aparece no interior de todas as outras esferas: a economia é uma forma histórica e particular de representar a produção da riqueza; a política é uma forma histórica e particular de representar o poder etc. Não existe o poder, o trabalho, a riqueza, a ideia, o prazer, a educação, o gênero enquanto tais, em si, mas formas de construí-los e representá-los (...)” REIS, José Carlos. *História e teoria: historicismo, modernismo, temporalidade e verdade*. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p- 58-59.

Nas recordações que compõem a *memória*⁹⁹ de Riachão, a única riqueza que existia naquele tempo era o “bom coração”, “era um bom para o outro”. Considerando a perspectiva de Ricouer, segundo a qual há uma tríplice atribuição da memória, que pode ser observada em relação “a si, aos próximos, aos outros”,¹⁰⁰ tendemos a supor que a percepção do músico de que naquele tempo “um era bom para o outro”, diz respeito a uma sociabilidade que implicava numa relação solidária entre os integrantes da comunidade e/ou classe social a qual ele pertence.

Os relatos da antropóloga estadunidense Ruth Lands quanto a sua visita ao Brasil nos anos 1937 e 1938, contribuem para nossa apreensão de questões pertinentes a situações cotidianas verificadas na capital soteropolitana daquele período. No que diz respeito aos aspectos sociais, Lands ressalta que as pessoas que ela encontrava pertencentes às classes abastadas exerciam as profissões liberais, enquanto que as pessoas que ela “via nas ruas”, “gente trabalhadora e mal remunerada,” que podiam ser distinguidas pelas roupas e pelas suas músicas, recebiam a denominação de “negros”.¹⁰¹

Aspectos pertinentes ao cotidiano da cidade de Salvador nas primeiras décadas do século XX, verificados na fala de Riachão e relatados por Lands também podem ser observados no romance de Jorge Amado publicado pela primeira vez no ano de 1935. No livro intitulado *Jubiabá*, o autor narra a trajetória de Antônio Balduino, menino habitante do morro do “Capa Negro”, desde quando ele tinha oito anos até a idade adulta. Na parte intitulada “Infância Remota”, encontramos a seguinte narrativa:

A vida do Morro do Capa-Negro era difícil e dura. Aqueles homens todos trabalhavam muito, alguns no cais, carregando e descarregando navios,

⁹⁹ De acordo com Reis “(...) a memória está voltada para a realidade anterior. A “anterioridade” é a marca da memória, onde há “distância temporal” determinável, “profundidade temporal”. A memória é do passado, é o fenômeno da presença de uma coisa ausente (...) Há a memória quando o tempo passa e nos lembramos das impressões deixadas durante a sua passagem(...)” Cf. REIS, José Carlos. *O desafio historiográfico*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010. p- 33.

¹⁰⁰ De acordo com Ricouer os próximos são as “(...) pessoas que contam para nós e para as quais contamos, estão situados numa faixa de variação das distâncias na relação entre si e os outros (...) A ligação com os próximos corta transversal e eletivamente tanto as relações de filiação e de conjugabilidade quanto as relações sociais dispersas segundo as formas múltiplas de pertencimento (...)” Neste sentido, Ricouer ressalta o caráter grupal e social da memória. Cf. RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007. p- 141.

Cf. RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007. p- 142.

¹⁰¹ LANDS, Ruth. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967. p- 15. Interessante notar que o trabalho de Lands fundamenta-se em sua pesquisa antropológica sobre as relações inter-raciais no Brasil, especialmente nas cidades do Rio de Janeiro e de Salvador. Nesta última a antropóloga permaneceu por mais tempo, morando por dois anos. Durante sua estadia na capital baiana dividia suas impressões com Edson Carneiro, reconhecido intelectual integrante do jornal *O Estado da Bahia*. Os relatos são escritos em primeira pessoa e a autora coloca no texto suas impressões e sensações durante sua pesquisa de campo em Salvador.

ou conduzindo malas de viajantes, outros em fábricas distantes e em ofícios pobres: sapateiro, alfaiate, barbeiro. Negras vendiam arroz doce, munguzá, sarapatel, acarajé, nas ruas tortuosas da cidade, negras lavavam roupas, negras eram cozinheiras em casas ricas dos bairros chiques. Muitos garotos trabalhavam também. Eram engraxates, levavam recados, vendiam jornais. Alguns iam para as casas bonitas e eram crias de famílias de dinheiro. Os mais, se estendiam pelas ladeiras do morro em brigas, correrias, brincadeiras. Esses eram os mais novinhos. Já sabiam do seu destino desde cedo: cresceriam e iriam para o cais onde ficariam curvos sob o peso dos sacos de cacau, ou ganhariam a vida nas fábricas enormes. E não se revoltavam porque desde há muitos anos vinha sendo assim: os meninos das ruas bonitas e arborizadas iam ser médicos, advogados, engenheiros, comerciantes, homens ricos. E eles iam ser criados destes homens. Para isso é que existia o morro e os moradores do morro.¹⁰²

Notamos que o trecho do romance de Jorge Amado aponta a “vida difícil e dura dos habitantes do morro”, cujo destino seria trabalhar no cais do porto, carregando e descarregando os navios, ou carregando as malas dos viajantes. Com o passar do tempo tais trabalhadores teriam seus corpos curvos de tanto pegar peso. As crianças já compreendiam desde cedo qual era o seu destino (o cais do porto, ou os ofícios pobres) e não se revoltavam “porque há muitos anos vinha sendo assim”. Os habitantes das “ruas bonitas e arborizadas” iam ser médicos, engenheiros, e os habitantes dos morros iam ser criados destes.

Consideramos que o trecho destacado remete a uma representação da “realidade” das populações desfavorecidas econômica e socialmente, que é ao mesmo tempo ficção, pois trata-se de um romance, mas que é possível ser verificada nos aspectos apontados por Riachão e pela antropóloga Ruth Lands. A respeito das relações entre a ficção e a realidade concordamos com a afirmativa de Ferreira quanto à compreensão de que “(...) toda ficção está sempre enraizada na sociedade, pois é em determinadas condições de espaço, tempo, cultura e relações sociais que o escritor cria seus mundos de sonhos, utopias e desejos (...)”.¹⁰³

O cenário marcado pelas perspectivas de tornar Salvador uma cidade mais moderna e civilizada – conforme brevemente apontado neste trabalho - tornava evidente que as ruas e os espaços públicos da capital baiana somente foram objeto de efetiva atenção das esferas públicas no limiar da década de 1930, ainda que considerada

¹⁰² Cf. AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1977. p- 39.

¹⁰³ Cf. CELSO, Antônio. *A fonte fecunda*. In.: PINSKY, Carla Bassanesi; LUCA, Tânia Regina de. (Orgs.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009. p- 67.

eventualmente efêmera e em alguns espaços isolados. Neste sentido, as classes mais abastadas destinaram os locais privados como espaço principal de sua sociabilidade.¹⁰⁴

A rua, por outro lado, se configurava como lugar no qual era habitualmente frequentado pelas classes menos privilegiadas economicamente. Neste ano de 2017, portanto limiar do século XXI, quando caminhamos pelas ruas dos bairros periféricos da capital baiana – bem como de qualquer cidade de médio e/ou grande porte – encontraremos um grande número de pessoas, entre essas adolescentes, jovens e adultos, andando pelas ruas, pessoas nas portas das suas casas conversando com o vizinho, pessoas em bares, nas praças, etc.

O inverso acontece nos bairros cujos moradores possuem um maior poder econômico, os quais, em sua maioria, não possuem o hábito de andar pelas ruas públicas, porque em condomínios fechados, não vivenciam o ambiente da rua, entre outras questões, porque adentram aos seus respectivos veículos e condomínios, e só saem/chegam dele/nele quando chegam/saem ao local de destino/origem.

No que diz respeito ao mundo das ruas, tendemos a pesquisar o passado buscando tratá-lo de modo análogo ao que observamos sobre ele (passado) no tempo presente. Nesta perspectiva, entendemos que no momento presente podemos verificar/observar o reconhecimento de algo que aconteceu no passado, ou que vem acontecendo desde o passado, guardadas as devidas especificidades do tempo que já *foi* e do tempo que hoje *é*. Sobre esse modo de olhar o passado, tratando-o como análogo, considero pertinente me referir às palavras de Reis:

Talvez, a realidade do passado não seja nem a do Mesmo nem a do Outro, mas a do Análogo, que associa o Mesmo ao Outro: nem familiaridade, nem estranhamento, mas “reconhecimento”. Com o Análogo, o passado é abordado como uma experiência humana ao mesmo tempo ex-ótica e reconhecível. A narrativa histórica não visa reproduzir de forma idêntica ou reconstruir objetivamente o curso dos eventos, mas, utilizando o discurso tropológico, mostra que as coisas devem ter se passado “como se fosse assim”. Contudo, ao abordar o passado como Análogo, a narrativa histórica apagara sua fronteira com a narrativa ficcional e, embora o imaginável auxilie o conhecimento do efetivo, não se pode perder de vista a exterioridade do tempo calendário e dos vestígios.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Cf. FILHO, Alberto Heráclito Ferreira. Desafrikanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador (1890-1937). In.: *Afro-Ásia*, 21-22 (1998-1999), 239-256. p- 239.

¹⁰⁵ Cf. REIS, José Carlos. *História da “consciência histórica” ocidental contemporânea: Hegel, Nietzsche, Ricoeur*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p- 309-310. Neste trabalho, Reis aborda outras formas de analisar o passado assinalando que o historiador pode trata-lo como o Mesmo e pode trata-lo como o Outro.

Naquela Salvador do limiar da década de 1930, Riachão começou a vivenciar o ambiente das ruas,¹⁰⁶ a conviver com artistas populares, com sambadores, com malandros e com capoeiras desde os nove anos de idade. Aos doze anos foi levado por seu pai para uma alfaiataria para aprender o ofício. Em suas recordações/lembranças do tempo de criança observa-se a presença de um cenário rural, além de uma referência às festas realizadas na capital baiana nas primeiras décadas do século XX. No depoimento transcrito a seguir, Riachão explica o porquê da denominação Língua da Vaca, local circunscrito ao Bairro Fazenda do Garcia no qual nasceu.

A Língua de Vaca sabe por que é? É que lá nesse bairro naquele bom tempo, tinha muitas pessoas lá do nosso querido Sergipe viu... meus amigos que tinham muitas hortas e plantava muita língua de vaca. Meus amigos, até hoje eu me lembro de Ana, Dona Maria, fazia aqueles forrozinho de sanfona... Oh meu deus! Quanta saudade! De maneiras, que lá se plantava muita língua de vaca... E eu era um meninozinho que gostava muito de língua de vaca, aquele forrozinho gostoso que no candomblé faz, camarão, azeite, aquela transa. (...) Mas em toda parte da Bahia ia buscar língua de vaca nesse lugar e por isso ficou com o nome de Língua de Vaca.¹⁰⁷

No depoimento gravado pela TV Cultura de São Paulo no ano de 1974, Riachão estava com 53 anos de idade. Acessórios como boina e uma corrente pendurada no pescoço com vários pingentes compõem seu vestuário, inclusive ainda hoje. Ao falar do lugar, das hortas, Riachão faz imediatamente uma referência às festas nas quais eram realizados forrozinhos e candomblé, além de destacar a presença de pessoas do estado de Sergipe (cuja capital Aracaju fica aproximadamente a 300 km de Salvador), que influenciaram no cultivo da língua de vaca na localidade em que Riachão nasceu. Mais adiante, em seu depoimento Riachão volta a se referir às festas do período:

Eu quando era pequeno, idade mais ou menos de 12 anos, sem falar na idade mínima, que já brincava, já cantava, tocando uma latinha *taco, taco*,

¹⁰⁶ Nossa compreensão sobre a categoria *rua* remete ao estudo desenvolvido por Da Matta, no qual os domínios da *casa* e da *rua* constituem um dos elementos para a compreensão e análise do mundo social brasileiro. Neste sentido o autor aponta que “De fato, a categoria rua indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que casa remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares. (...) O traço distintivo da casa parece ser o maior controle das relações sociais, o que certamente implica maior intimidade e menor distância social. Minha casa é o local da minha família, da “minha gente” ou “dos meus”, conforme falamos coloquialmente no Brasil. (...) Em suma, a rua – enquanto categoria genérica em oposição à casa – é o local público, controlada pelo “Governo” ou pelo “destino”, essas forças impessoais sobre as quais o nosso controle é mínimo. Cf. DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980. p- 70 e 72.

¹⁰⁷ Cf. Programa *Sambas da Bahia* gravado pela TV Cultura no ano de 1974.

taco, laco, taco, laco, laco, cantava aqueles sambinhas do Rio de Janeiro...eu posso cantar agora aquele samba folclórico...[Riachão cantarola o samba] *Olha a saia dele inderê, como o vento leva no ar/ Menino o que você esta espiando/menino não se pare de espiar/ a saia dela logo vai subindo/ por isso o vento leva no ar ôoo* e aí aquele sambazinho gostoso, a coisa ia morrendo e a madrugada ia chegando, e a gente cantando *olha a saia dela inderê ... meu deus... sempre naquela base, aquele folclore gostoso aí a coisa ia chegando...*¹⁰⁸

As improvisações rítmicas com latinhas e festas com sambas que iam até o nascer do dia compõem suas lembranças. O samba folclórico cantado por Riachão possui uma melodia de caráter circular. Quando realizamos a apreciação da canção, observando o caminho melódico das combinações de sons e ritmos, temos a impressão de que a melodia é recorrente, ou seja, sentimos que há uma repetição, é como se a melodia não saísse do lugar. A melodia faz um caminho circular, sempre retornando ao ponto inicial.¹⁰⁹

O caráter circular do samba cantado por Riachão é ressaltado pelo próprio músico quando ele diz “sempre naquela base”, sinalizando que a melodia tinha um ponto fixo ao qual a canção sempre retornava. Essa característica circular de algumas músicas “faz a música parecer monótona, se estamos fora dela, ou intensamente sedutora e envolvente se entramos em sua sintonia.”¹¹⁰

A letra é cantada por Riachão e outros dois músicos (um deles Ederaldo Gentil¹¹¹) fazem o acompanhamento com um instrumento de percussão e de um violão. Riachão canta o samba com uma performance que indica que o músico está bastante envolvido

¹⁰⁸ Cf. Programa *Sambas da Bahia* gravado pela TV Cultura no ano de 1974.

¹⁰⁹ Em seu estudo sobre a utilização dos sons e ritmos nas diferentes sociedades Wisnik faz uma divisão da história da música a partir dos campos modal, tonal e serial. O campo modal compreende as experiências musicais pré-modernas: musicais dos povos africanos, indígenas das américas, indianos, árabes, dentre outros, nas quais a percussão e a ligação da música com rituais religiosos constituem suas características essenciais. O caráter circular das melodias é característico do campo modal. A respeito desse tipo de melodia Wisnik aponta que “(...) é difícil descrever o modo como se produz a circularidade temporal das músicas modais: isso se faz através do envolvimento coletivo e interno do canto, do instrumental e da dança, através da superposição de figuras rítmicas assimétricas no interior de um pulso fortemente definido, e através da subordinação das notas da escala a uma tônica fixa, que permanece como um fundo imóvel explícito ou implícito, sob a dança das melodias.” O campo tonal compreende as músicas de concerto denominadas como “música clássica” e/ou música erudita desenvolvida em países da Europa, que teve seu auge nas composições de Johan Sebastian Bach. O campo serial abrange as músicas de vanguarda do século XX, e seus desdobramentos que levaram à música eletrônica. Cf. WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p- 78

¹¹⁰ Cf. WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p- 80

¹¹¹ Ederaldo Gentil (07/09/1947 – 30/03/2012). Compositor e cantor. Trabalhou como relojheiro. Aos 11 anos já participava da bateria da Escola de Samba Filhos do Tororó. Ao lado Batatinha, Riachão, Panela, Nélsom Rufino, Edil Pacheco, Walter Queirós, Tião Motorista, Chocolate, Roque Ferreira, Nélsom Balalô, Paulinho Boca de Cantor e Walmir Lima, é considerado a representação do samba mais tradicional da Bahia. Cf. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Site www.dicionariompb.com.br

pela melodia circular da canção. Nesta perspectiva, os sons da percussão e o “gesto da voz”¹¹² do intérprete entoando os versos demonstram tal envolvimento.

A melodia circular e a presença marcante dos instrumentos percussivos constituem aspectos da experiência musical de rituais religiosos das populações negras, tais como pode ser verificado no candomblé. O potencial envolvente das práticas musicais inseridas nestes rituais constituiu uma das questões abordadas por Jorge Amado no livro *Jubiabá*. Este era o nome dado ao Pai de Santo, personagem que possuía grande respeito da população do Morro do Capa Negro, e que era amigo e protetor de Antônio Balduino, personagem principal da trama. Na parte intitulada *Macumba* os rituais religiosos e toda sua simbologia constituem a temática central:

A noite caía pelos fundos das casas e era aquela noite calma e religiosa da Bahia de Todos os Santos. Da casa do Pai de Santo Jubiabá vinham sons de atabaque agogô, chocalho, cabaça sons misteriosos da macumba que se perdiam no pisca-pisca das estrelas, na noite silenciosa da cidade. Na porta, negras vendiam acarajé e abará. (...)
Num canto, ao fundo da sala de barro batido, a orquestra tocava. Os sons dos instrumentos ressoavam monótonos dentro das cabeças dos assistentes. Música enervante, saudosa, música velha como a raça, que saía dos atabaques, agogôs, chocalhos, cabaças. (...)
Sons de atabaque, agogô, cabaça, chocalho. Música que não mudava, que se repetia sempre, mas, que excitava doidamente. (...)¹¹³

O trecho do livro sinaliza que a utilização de instrumentos como atabaque, agogô, cabaça e chocalho davam o tom das celebrações da casa do Pai de Santo Jubiabá. A música era monótona, “não mudava”, “repetia sempre”, aponta para o caráter circular ao qual nos referimos anteriormente. A expressão “Música velha como a raça”, sugere uma experiência sonora que está intimamente ligada à história das populações negras. Música que “se repetia sempre”, mas “que excitava doidamente”. Nestas expressões há a perspectiva de que mesmo monótona a música tinha o poder de incitar a participação/ação do corpo, ressaltando a característica altamente envolvente dos instrumentos percussivos.

114

¹¹² Cf. TATIT Luiz. *O cancionista : composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

¹¹³ Cf. AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1978. p- 102 e 105.

¹¹⁴ Wisnik assinala o caráter envolvente das práticas musicais fundamentadas na percussão. Segundo o autor as músicas voltadas para a pulsação rítmica “(...) apresentam esse caráter recorrente que nos parece estático, mas é bem mais extático, hipnótico, experiência de um tempo circular do qual é difícil sair, depois que se entra nela, por que é sem fim (...)” Cf. WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p- 40.

Riachão participava e apreciava o candomblé no seu tempo de criança. Outra diversão sua era ouvir músicas dos rádios e das vitrolas tocadas nas casas das famílias que possuíam boas condições econômicas. O gosto pela música veio desde o povo antigo, “que era muito sambador”. Seu pai, José Criolino, era sambador e cantava muito samba de roda e samba de chula. Em depoimento concedido no mês de março de 2015 Riachão recorda e canta um samba de chula transcrito a seguir:

Um é meu, dois é teu, três é teu, quatro é teu
Cinco é teu, seis é teu, sete é teu, oito é teu
Amigo segura o verso, se não segura perdeu
Aêee meu Ceará, inda vou no ceaêe...êee ¹¹⁵

Com versos simples, o samba de chula é cantado por Riachão ao mesmo tempo em que o músico realiza uma sequência de marcações rítmicas, batendo um dos pés no chão e uma das mãos na perna. Essa *performance* corporal de Riachão compreende um aspecto que me chamou a atenção em todos os nossos encontros. Ao cantar as diferentes canções pertinentes à sua memória musical, é marcante o envolvimento corporal do compositor tanto na gestualidade oral, ¹¹⁶ quanto nas improvisações rítmicas.

O trecho “*amigo segura o verso, se não segura perdeu*” remete a uma forma de fazer canção, característica dos artistas populares no Brasil no período do limiar do século XX, fundamentada na improvisação de versos também denominada como desafio. Ao final da canção Riachão imita o som da viola com sua voz. A *performance* do músico imprime uma “dicção negra” ¹¹⁷ à canção, caracterizada pela incorporação dos elementos chão, corpo e voz. A cena de Riachão cantando, nos remete a um tipo de samba característico do cenário rural, isto é, uma prática do samba anterior ao processo de urbanização e modernização da cidade de Salvador.

No depoimento de Batatinha, compositor e amigo de Riachão, a questão das festas realizadas na cidade de Salvador também constitui característica marcante:

A Bahia do meu tempo, digamos assim quando eu comecei a entender as coisas como criança, na Bahia era o seguinte: ruas estreitas, ladeiras de calçadas, neça de asfalto né...[risos] Tínhamos então carroça tínhamos marinete, bonde, o Elevador Lacerda que era o velho novo (...) outra coisa mais importante naquela época, as festas de largo da Bahia né. Era marcante a Festa da Conceição, Festa do Largo do Santana, Festa do

¹¹⁵ Entrevista concedida por Riachão em março de 2015.

¹¹⁶ Cf. TATIT Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. Ver a parte intitulada “Dicção do cancionista”

¹¹⁷ A expressão dicção-negra foi utilizada por Tatit, em seu estudo sobre as formas de canção no Brasil desde meados do século XVIII. TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. p- 21.

Largo da Saúde, Festa do Largo da Palma, tudo isso deixou de existir né. (...) Hoje tem a da Conceição tradicional, a Lavagem do Bomfim, a de Boa Viagem, Festa do Rio Vermelho. Tinha o bando anunciador do Rio Vermelho que era 15 dias antes do carnaval, quando se dava o primeiro grito de carnaval daquela época na rua, no Rio Vermelho. E o que mais, digamos, as serestas, a boemia, eu não participava mais ouvia falar...ficava na minha né [risos]¹¹⁸

Conforme verificamos nas palavras de Riachão, o depoimento de Batatinha também sinaliza a identificação destes compositores com as festas realizadas em Salvador no período em que eram crianças. Enquanto Riachão fala de sambas que duravam até o amanhecer, Batatinha ressalta as “festas dos largos da Bahia”, além de serestas, da boemia, que ele não participava, talvez por ser criança, mas ouvia falar.

Batatinha nasceu em Salvador no ano de 1924. Quando criança aprendeu o ofício de marceneiro, depois trabalhou como gráfico – profissão que exerceu por muitos anos – e por fim trabalhou como office-boy do Jornal Diário de Notícias. Sua mãe era empregada doméstica e seu pai era estivador.¹¹⁹ Riachão e Batatinha tiveram uma infância e juventude semelhantes, com modestas condições financeiras, começando a trabalhar desde criança, frequentando o ambiente das ruas e convivendo, na maioria das vezes, com as incertezas e surpresas do cotidiano.

Riachão começou a cantar em aniversários, festas e apresentações de circo desde criança. Seus primeiros contatos com a música se deram nas celebrações do candomblé, nas quais acompanhava sua mãe Maria Estefânia que era filha de santo. Trabalhou com o ofício de alfaiate dos doze anos até a década de 1940. A partir deste período, foi empregado da Rádio Sociedade da Bahia durante vinte anos. A maior parte de suas composições foi criada no período em que trabalhou na rádio.

Suas canções são criadas a partir das situações cotidianas, cujas letras, conforme ele próprio afirma “é Jesus quem manda”. Este aspecto é ressaltado por Riachão quando ele se refere ao momento em que percebeu que podia criar canções. De acordo com o músico no período em que trabalhava de alfaiate, em suas andanças para comprar material de alfaiataria, num determinado dia foi que aconteceu o seguinte relato feito pelo músico.

Há uma passagensinha na minha vida sobre essa lembrança de ser compositor. Quando eu vinha do terreiro pra Misericórdia que eu vi no chão um pedacinho de revista. Nesse pedaço de revista tinha escrito: “Se o Rio não escrever a Bahia não canta”. Resultado, no outro dia de manhã, Jesus mandou a primeira composição da minha vida. *Eu sei que sou malandro sei conheço o meu proceder*” [cantarola Riachão] Eu fiquei

¹¹⁸ Programa Sambas da Bahia – MPB Especial gravado pela TV Cultura em 1974.

¹¹⁹ Cf. Programa sambas da Bahia gravado no ano de 1974 pela TV Cultura.

numa alegria que não tinha tamanho e continuei cantando o dia inteirinho. Assim meus amigos, nasceu a primeira composição de Riachão. Daí em diante o couro comeu.¹²⁰

Após ler a mensagem na revista, Riachão teve um sentimento de tristeza. Ele percebeu que valorizava tanto os sambas de compositores cariocas, mas que na cidade do Rio de Janeiro, então capital Republicana, não era reconhecido o valor do samba da Bahia.¹²¹ Ao mesmo tempo, Riachão se sentiu desafiado. O futuro sambista sabia que existia samba na Bahia, então porque aquela tal notícia da revista? Levantou no dia seguinte, compôs um samba e não parou mais.

Riachão atribui à sua inspiração/habilidade de criar músicas a uma questão espiritual dizendo que “Jesus mandou minha primeira composição”. Entendemos que o fato de o músico ligar a música a questões religiosas pode se referir, entre outras questões, à sua experiência no período da infância com os rituais do candomblé. Dentro da prática sócio-religiosa do candomblé, o atabaque não é apenas um instrumento musical, ele congrega significados ancestrais da população negra. Neste sentido os atabaques são tocados especialmente por pessoas importantes das comunidades, ou líderes dos rituais. A ligação entre música, dança e religião corresponde a valores da cultura tradicional africana¹²², à qual Riachão sempre esteve ligado.

No que diz respeito à narrativa do músico que acabamos de citar, notamos que ele teve um sentimento de tristeza ao ler a notícia escrita no pedaço de revista que dizia “Se o Rio não escrever, a Bahia não canta”. Tal tristeza se justificava pelo fato Riachão constatar que ele valorizava tanto os sambas da cidade do Rio de Janeiro, mas que lá na então capital republicana, não era reconhecido o valor do samba da Bahia. Ao mesmo tempo Riachão se sentiu desafiado. O futuro sambista sabia que existia samba na Bahia, então porque aquela tal notícia na revista? Levantou-se no dia seguinte compôs um samba e não parou mais.

¹²⁰ Cf. Vídeo. *Conte sua história – Riachão*. Gravado pela Band Bahia em 29/03/2011.

¹²¹ Este fato pode ser verificado no depoimento do músico logo no início do documentário *Samba Riachão*, que pode ser acessado pelo *site* you tube. Riachão tinha o hábito de ouvir vitrola na casa de um vizinho, praticamente todos os dias. Dentre as músicas ouvidas, tinha preferência pelos sambas que estavam em evidência na cidade do Rio de Janeiro. Tais sambas eram criados em parcerias. Neste sentido, um sambista criava a primeira parte e seu respectivo parceiro criava a segunda. A respeito desta questão ver SILVA, Janaína Wanderley. *Riachão: o cronista do samba baiano*. Salvador: Assembléia Legislativa, Coleção gente da Bahia, 2008. p- 23-24.

¹²² Cf. SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

A forma de compor de Riachão se aproxima das práticas de improviso, das canções criadas “no calor da hora”. O músico não usa nem papel nem caneta para compor, e não possuía a prática (nem condições financeiras) de gravar suas composições. Muitas delas permanecem registradas em sua memória. De acordo com o sambista, a letra, o ritmo, e a melodia “vem tudo junto no pensamento e aí faço força pra ficar na mente”. As canções que Riachão ouvia no rádio e nas radiolas eram gravadas na cidade do Rio de Janeiro. Riachão destaca a questão do improviso presente nestas canções:

Eu ouvia as músicas que eram apresentadas no Rio de Janeiro que era improviso a segunda parte. Por isso que no meu primeiro samba Jesus mandou no improviso. E a primeira [parte] é: *eu sei que sou malandro sei/conheço o meu proceder/ eu sei que sou malandro sei/ conheço o meu proceder ôo..deixa o dia raiar ô/ deica o dia raiar/ a nossa turma é boa, ela é boa/ somente para batucar*. Essa é a primeira parte certa que fica na composição. Agora a segunda parte o malandro fazia o improviso. “*veja lá meu grande amigo/ tô gostando de te olhar/ estou cantando esse samba para você escutar ôooo falou bonito malandro/ e eu gostei do seu falar/ pode continuar cantando que eu vou lhe escutar*”. Então a gente improvisava, aquelas coisas...¹²³

Este cancionista não possui a cultura da escrita, tão pouco uma formação acadêmica em música. Algumas de suas canções possuem marcas de improviso. Esta forma de criação constitui um recurso popular cuja essência vai de encontro às composições fundamentadas nas partituras escritas. Se, por um lado, nestas últimas há um rigor e um controle quanto à forma de execução da composição, por outro, o improviso possui como característica a intuição e espontaneidade do artista, e requer a predominância de mecanismos *não diferenciadores*.¹²⁴ O improviso, tal como a canção popular compreendem um caráter lúdico. Neste sentido, concordamos com Tatit quanto ao fato de que:

O cancionista parece mais um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia,

¹²³ Depoimento concedido por Riachão em 08/06/2015. Acervo pessoal.

¹²⁴ Há a perspectiva de que existem duas formas, maneiras e/ou modos de percepção humana. “(...) O primeiro mecanismo perceptivo seria ‘diferenciador’ e é aquele que busca perceber a realidade como formada por elementos diferenciados, objetivos, monológicos, delimitados, autônomos, unívocos, recortados com nitidez, articulados e aparentemente lógicos, de tal forma a poder identificar com segurança, por exemplo, fundo e figura, conteúdo e forma ou a parte do todo. O segundo mecanismo seria o ‘*não diferenciador*’ e é o que busca perceber a realidade a partir de materiais e elementos ‘*não diferenciados*’, subjetivos, dialógicos, não delimitados, relacionais, ambíguos, contraditórios, plásticos, integrados, totalizados ou sintetizados, de maneira a confundir ou tornar indistinguíveis fundo e figura, conteúdo e forma ou a parte e o todo.” Cf. AZEVEDO, Ricardo. Samba, Improviso e Oralidade. In.: *Trânsitos da voz: estudos de oralidade e literatura*. Eudes Fernando Leite e Frederico Fernandes (organizadores). Londrina: EDUEL, 2012.p- 91.

distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo. (...) O dom inato, o talento anti-acadêmico, a habilidade pragmática descompromissada com qualquer atividade regular são valores tipicamente atribuídos ao cancionista. Afinal, nunca se sabe exatamente como ele aprendeu a tocar, a compor, a cantar, parece que sempre soube fazer tudo isso. (...) Raramente um cancionista treina para se aprimorar. [O cancionista] treina como decorrência de suas produções. (...) ¹²⁵

Do improviso de versos à composição de letras e melodias compatíveis entre si, entendemos que tais aspectos ressaltados por Tatit podem ser atribuídos a Riachão, conforme estamos tentando demonstrar. A seguir, destacamos duas composições deste músico nas quais podemos verificar elementos que remetem particularmente aos sambas de improviso. Eles são também denominados como sambas de Partido Alto. Esta expressão é utilizada frequentemente nos estudos relacionados ao gênero musical do samba, e diz respeito especialmente ao considerado samba tradicional praticado nas rodas de samba, cujos participantes improvisam versos. ¹²⁶ A primeira composição é cantada por Riachão no início do filme-documentário gravado em 2001. ¹²⁷

Refrão: Chegou a hora
 Chegou a hora
 Acabe a conversa
 Vamos sem demora
 Chegou a hora
 Chegou a hora
 Vou repetindo
 Fale comigo agora!
 Meu deus!

 Minha vida é alegria
 À tristeza não dou bola
 Se surgir algum problema
 Com um samba resolvo na hora

Um dos recursos do improviso é o *modelo responsorial*, ¹²⁸ que compreende a presença de versos fixos e de versos que se abrem para improvisação. Na primeira estrofe do samba, verificamos que o refrão remete a tal modelo. Após os versos “chegou a hora, chegou a hora”, há possibilidades para improvisos como, “começou o samba, vamos sem

¹²⁵ Cf. TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p- 9 e 17.

¹²⁶ Cf. SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro: 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: UFRJ, 2001. Ver especialmente o capítulo intitulado “Do lundu ao samba”.

¹²⁷ Cf. Documentário *Samba Riachão*. Salvador: 2001. Direção: Jorge Alfredo.

¹²⁸ Cf. AZEVEDO, Ricardo. *Op. Cit.* p- 97.

demora”, “pra roda de samba, vamos sem demora” ou ainda “toque o pandeiro, e sambe comigo agora”, etc. Nesta perspectiva, o refrão (e também a segunda estrofe) permite ao intérprete uma liberdade para reelaborar/reconstruir os versos incessantemente. Ressaltamos que tal reelaboração dependerá da habilidade/criatividade do intérprete.

Na segunda estrofe do samba, encontramos versos que apontam para a compreensão de que as dificuldades vivenciadas no dia a dia podiam ser atenuadas por meio das canções de samba. As práticas culturais configuradas especialmente nos sambas, nas festas, na boemia, nas reuniões coletivas das populações negras da capital baiana, constituíram espaços importantes para sociabilidade desses habitantes, bem como meios para renovar suas forças para encarar a condição socioeconômica precária na qual estavam inseridas as classes populares.

A experiência musical presente nas ruas e bairros populares da cidade de Salvador, especialmente no que diz respeito à realização de sambas, batuques, capoeiras e manifestações religiosas, se manteve intensa, conforme podemos observar nos relatos de Riachão e Batatinha. No que diz respeito às canções das décadas de 1930 e 1940, seu legado é especialmente oral, presente nas memórias dos músicos, ou foram gravados nas décadas posteriores.

Riachão ressalta que no período em que iniciou sua atividade de compor canções, a prática de gravar as composições não constituía um hábito efetivo entre os artistas populares de seu tempo. No caso de Riachão, quando ele não se lembra da ocasião e do período em que criou algum samba, ou ainda quando o músico prefere omitir as prováveis circunstâncias em que estes foram criados, Riachão diz que “é samba imaginário”.

Frequentando o ambiente das ruas desde os tempos de criança, os cancionistas populares da capital baiana, tal como Riachão e Batatinha, conviveram com malandros, sambadores, boêmios e capoeiras. Procuraremos, a seguir, construir uma representação dessa convivência por meio dos depoimentos e das canções relacionados/as às décadas de 1930 a 1950, assinalando as possíveis relações entre o universo do samba e da malandragem na capital baiana, e problematizando o universo do malandro e o fenômeno da malandragem.

CAPÍTULO 2

O malandro e a malandragem: um descompasso na implantação da nova ética do trabalho

*Os molecotes atrevidos, o olhar vivo, o gesto rápido, a gíria de malandro, os rostos chapados de fome, vos pedirão esmola. Praticam também pequenos furtos. Há quarenta anos escrevi um romance sobre eles. Os que conheci na época hoje são homens maduros, malandros do cais, com cachaça e violão, operários de fábrica, ladrões fichados na polícia, mas os Capitães de Areia continuam a existir, enchendo as ruas, dormindo ao léu. Não são um bando surgido ao acaso, coisa passageira na vida da cidade. É um fenômeno permanente, nascido da fome que se abate sobre as classes pobres. Os jornais noticiam constantes malfeitos desses meninos que tem como único corretivo as surras da polícia, os maus-tratos sucessivos. Parecem pequenos ratos agressivos, sem medo de coisa alguma, de choro fácil e falso, de inteligência ativíssima, soltos de língua, conhecendo todas as misérias do mundo. (...)*¹²⁹

*Riachão me parece um sujeito mais solto e mais perdido na vida (...) assim, parece uma maré desordeira. É um tipo de malandro desse circuito, de lugares que na época não eram tão bem visto pelas boas famílias.*¹³⁰

*“A malandragem é uma coisa, a vagabundagem é outra”.
“Malandro trabalha, vive cantando pra levar alegria, só coisa boa. O vagabundo, como se sabe, é traiçoeiro e aí por diante.”*¹³¹

A utilização da temática da malandragem na literatura remonta a meados do século XIX. Publicado em 1854, o romance *Memórias de um sargento de milícias*¹³² nos remete a uma representação do malandro no cotidiano da cidade do Rio de Janeiro no final do período colonial. O personagem principal Leonardo, desde criança era um menino travesso e desobedecia tudo que lhe era ordenado. Na escola, nem mesmo o professor

¹²⁹ Cf. AMADO, Jorge. *Bahia de todos os santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p- 344.

¹³⁰ Depoimento do escritor baiano Antônio Risério para o documentário *Samba Riachão*. Salvador, 2001. Este documentário pode ser acessado pelo *site* do you tube.

¹³¹ Cf. Entrevista concedida à Revista Carta Capital, publicada em 04/12/2013. www.cartacapital.com.br/ocronista-da-bahia. Acesso em 05/05/2015.

¹³² Cf. ALMEIDA, Manoel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Edição 25. São Paulo: Ática, 1996.

cuja fama era de ser bastante “cruel e injusto” escapava das peraltices do menino. Leonardo tinha a “bossa da desenvoltura” e conseguia, na maior parte das vezes, escapar dos castigos do rígido professor.

Durante a infância Leonardo fazia tudo que lhe passava pela cabeça, de tal modo que não era muito querido na vizinhança. No entanto, seu padrinho e cuidador não se dava conta disso. Continuava a querer-lhe muito bem e passava horas pensando e fazendo planos a respeito do destino que Leonardo poderia seguir quando se tornasse adulto. O padrinho queria que ele fosse padre. Cada amigo ou conhecido sugeria um destino diferente a Leonardo que, entretanto, não optou por nenhuma das opções propostas. Nas palavras do narrador/observador da trama, Leonardo “constituiu-se um completo vadio, vadio-mestre, vadio-tipo.”¹³³

Antônio Cândido assinala que o referido romance destacou “o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira”, e que foi caracterizado como “romance de costumes”, “realismo antecipado” e “romance tipo marginal”. De acordo com Cândido, o personagem Leonardo compreende características pertinentes aos malandros, visto que “vive ao sabor da sorte, sem plano e nem reflexão”, e nada aprende com as experiências vividas, pois falta-lhe uma característica essencial do malandro, a saber, “o choque áspero com a realidade”.¹³⁴

Essa característica não escapou da essência do malandro retratado na narrativa de Jorge Amado destacada na epígrafe deste capítulo. Para este autor, os malandros dizem respeito a um fenômeno que “nasce da fome que se abate sobre as classes pobres”. Cometem “mal feitos”, em decorrência da dura realidade em que estão inseridos desde o momento em que nascem, e recebem como único corretivo as “surras da polícia e ao maus tratos sucessivos.”¹³⁵

A capacidade de transitar por diferentes lugares, e de interagir com grupos diversos de pessoas das diferentes classes sociais e étnicas também constitui uma

¹³³Cf. ALMEIDA, Manoel Antônio de. *Op. Cit.* p- 43.

¹³⁴ Cf. CÂNDIDO, Antônio. Dialética da Malandragem caracterização das Memórias de um sargento de milícias. In: *Revista do Instituto de estudos brasileiros, nº 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.*p-68.

¹³⁵ Estas questões também estão presentes na trajetória do personagem Antônio Balduino, personagem principal do romance *Jubiabá* publicado pela primeira vez no ano de 1935. Cf. AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

característica do malandro.¹³⁶ Este foi um dos aspectos ressaltados pelo escritor baiano Antônio Risério ao se referir a Riachão, o qual é descrito como “um sujeito mais solto e mais perdido na vida, parece uma maré desordeira”. Conforme sugerem as palavras de Risério, a personalidade livre e que não se encaixava nos padrões de conduta conservadores “das boas famílias”, constitui um aspecto atribuído a Riachão. Para Risério, a liberdade em Riachão era tanta que este lhe parecia perdido.

Na perspectiva de Riachão (que se identifica como malandro), a malandragem está ligada à alegria, às coisas boas da vida. Este aspecto está presente tanto em suas canções quanto em seus depoimentos, e constitui um elemento que diferencia o malandro do vagabundo, visto que este traz tristeza para as pessoas, pois é traiçoeiro. O espírito de aventureiro, no sentido de Holanda constitui algo que Riachão destaca em sua experiência de vida. Ao falar sobre sua trajetória este compositor diz: “Eu sempre levei minha vida assim, como uma água que está seguindo, descendo, não sabe onde vai esbarrar. Assim foi eu com a minha vida.”¹³⁷

Consideramos que o espírito de aventura compreende uma característica comum nas discussões a respeito do personagem do malandro representado nos textos literários, conforme podemos verificar nos apontamentos de Antônio Cândido, nas narrativas de Jorge Amado, bem como na fala de Riachão. Há que se ressaltar que tanto na literatura, quanto na vida cotidiana, a personalidade do aventureiro contrapõe/coexiste com a personalidade do trabalhador. De acordo com Holanda, o aventureiro e o trabalhador constituem dois tipos de personalidades que encarnam os princípios que orientam as experiências de vida coletiva. Sobre os aspectos que diferenciam o aventureiro do trabalhador Holanda aponta que:

[Quanto ao aventureiro], esse tipo humano ignora as fronteiras. No mundo tudo se apresenta a ele em generosa amplitude e onde quer que se erija um obstáculo a seus propósitos ambiciosos, sabe transformar esse obstáculo em trampolim. Vive dos espaços ilimitados, dos projetos vastos, dos horizontes distantes.

O trabalhador, ao contrário, é aquele que enxerga primeiro a dificuldade a vencer, não o triunfo a alcançar. O esforço lento, pouco compensador e persistente, que, no entanto, mede todas as possibilidades de desperdício e sabe tirar o máximo proveito do insignificante, tem sentido bem nítido para ele. Seu campo visual é naturalmente restrito.¹³⁸

¹³⁶ De acordo com Cândido tais aspectos constituem elementos marcantes dos romances pícaros. Cf. Cândido, Antônio. *Op. Cit.*

¹³⁷ Cf. Vídeo “*Conte sua História- Riachão*” gravado pela Band Bahia 29/03/2011.

¹³⁸ Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976. p- 13.

De acordo com Holanda, assim como haveria a ética do trabalhador existe a ética do aventureiro. Neste sentido, o indivíduo do tipo do trabalhador atribuirá valor positivo às ações fundamentadas na precaução/previdência, atitudes consideradas positivas/corretas para alcançar seus objetivos. O caminho a percorrer para atingir o objetivo tem grande importância, e não há problema se porventura a recompensa demorar a acontecer. Por outro lado, o trabalhador compreenderá como incorretas/imorais/desprezíveis as práticas/características pertinentes ao indivíduo aventureiro tais como “audácia, imprevidência, irresponsabilidade, instabilidade, vagabundagem – tudo, enfim, quanto se relacione com a concepção “espaçosa do mundo” aspectos próprio desse tipo.¹³⁹

Quanto ao aventureiro, essa personalidade valorizará as atitudes que proporcionam a recompensa imediata, sem grandes esforços para alcançá-la. As ações que buscam especialmente estabilidade financeira e os empreendimentos que não proporcionam satisfação pessoal/emocional ou ganho financeiro mais imediato, são características pouco valorizadas pelo aventureiro. Quanto a este, nada lhe parece mais insignificante do que o ideal do trabalhador.

O aventureiro está sempre em busca de “novas experiências, acomoda-se no provisório e prefere descobrir a consolidar” enquanto o trabalhador, “estima a segurança e o esforço, aceitando as compensações a longo prazo”. Holanda aponta que no processo de colonização da América, entre os espanhóis portugueses e ingleses, o tipo relacionado ao aventureiro teve papel de destaque, enquanto o trabalhador obteve participação quase inexistente. Nesta perspectiva, a referida colonização constituiu uma época que predispunha:

“(…) aos gestos e façanhas audaciosos, galardoando bem os homens de grandes vôos. E não foi fortuita as circunstâncias de se terem encontrado neste continente, empenhadas nessa obra, principalmente as nações onde o tipo do trabalhador, tal como acaba de ser discriminado, encontrou ambiente menos propício. Se isso é verdade tanto de Portugal como da Espanha, não é menos da Inglaterra. O surto industrial poderoso que atingiu a nação britânica no decurso do século passado, criou uma ideia que está longe de corresponder à realidade, com relação ao povo inglês, e uma ideia de que os antigos não compartilhavam. A verdade é que o inglês típico não é industrial, nem possui em grau extremo o senso da economia, característico de seus vizinhos continentais mais próximos. Tende muito ao contrário, para a indolência e para a prodigalidade, e estima acima de tudo à “boa vida”. (...) Como explicar sem isso, que os

¹³⁹Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976. p- 13

povos ibéricos mostrassem tanta aptidão para a caça aos bens materiais em outros continentes? “Um português - comentava certo viajante em fins do século XVIII- pode fretar um navio para o Brasil com menos dificuldade do que lhe é preciso para ir a cavalo de Lisboa ao Porto” (...).¹⁴⁰

De acordo com Holanda, o perfil do aventureiro está relacionado preponderantemente ao “desejo de novas sensações” e de “consideração pública,” enquanto o perfil do trabalhador encontra-se representado especialmente “o desejo de segurança e de correspondência”. Os elementos que caracterizam tanto o aventureiro quanto o trabalhador, podem se apresentar a partir de diferentes combinações nos indivíduos da sociedade, entre homens e mulheres.

Conforme ressalta o autor “em estado puro, nem o aventureiro, nem o trabalhador, possuem existência real fora do mundo das ideias.” No entanto, não resta dúvida quanto ao fato de que tais conceitos podem contribuir para situar e orientar nossa compreensão a respeito dos/as homens/mulheres e dos respectivos grupos sociais a que pertencem.¹⁴¹

Em seu estudo a respeito do universo social brasileiro, Roberto da Matta desenvolve uma reflexão a respeito do *malandro* a partir também da comparação com as características da personalidade do *Caxias* e do *renunciador*. O *malandro* é compreendido como um personagem que está deslocado das regras formais/tradicionais da estrutura social.

Neste sentido, no universo social marcadamente individualizado, o *malandro* se destaca por ser alguém mais criativo, livre e aventureiro, pois recusa as posições fixas, demonstrando que nem todos precisam necessariamente entrar na ordem como empregados/as formais aceitando, na maioria das vezes, condições de trabalho pouco satisfatórias.

Entre outras questões ressaltadas por Da Matta, a liberdade e a improvisação compõem a essência do *malandro*. O espaço social sobre o qual o *malandro* atua é bastante complexo, pois podemos observar/encontrar:

(...) desde o simples gesto de sagacidade que, afinal pode ser realizado por qualquer pessoa, até o profissional dos pequenos golpes. O campo do *malandro*, assim, vai numa gradação da *malandragem* socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto. É quando o *malandro* corre o

¹⁴⁰ Segundo o autor, a compreensão de que o povo inglês prezava acima de tudo a boa vida, constituía uma perspectiva que fazia parte do senso comum, uma opinião quase unânime entre os estrangeiros que visitavam a Grã Betanha na época anterior à chamada “era vitoriana”, em meados do século XIX. Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque. *Op. Cit.* p- 14-15.

¹⁴¹ Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque. *Op. Cit.* p- 14.

risco de deixar de viver do jeito e do expediente para viver de golpes, virando um autêntico marginal ou bandido.¹⁴²

O *malandro* tem a perspectiva de que a lei não é aplicada de forma igualitária a todos. Conforme aponta Da Matta, o ritual do “*você sabe com quem está falando?*” constitui um exemplo da desigualdade de aplicação das leis e regras sociais. O “*você sabe com quem está falando?*” é uma expressão que possibilita instituir a “pessoa” onde antes só havia um “indivíduo”. Nesta perspectiva, pode-se sair do anonimato para uma posição bem determinada e reconhecida socialmente, o que também pode influenciar na forma de cumprimento das leis e regras sociais.¹⁴³

O *Caxias* é compreendido especialmente por acreditar e seguir plenamente as leis. É um indivíduo que “está totalmente dentro da ordem e se preocupa com a defesa e a implementação de regras sociais mais explícitas”. A este respeito Da Matta ressalta que na personalidade do *caxias* também podem haver complexidades e gradações:

Um *Caxias* muito convencido de sua posição de amigo e fazedor de leis pode facilmente vir a ser não mais o seu comandante, mas o seu fiel e cego servidor, isto é, o cidadão que acaba por tornar-se ingênuo e quadrado. Daí a transformar-se num otário completo, isto é, homem comum e crédulo, sempre pronto a obedecer e nunca a comandar, e por isso se constituindo na eterna e predileta vítima dos *malandros*, é um passo. (...) O *Caxias* então não é um tipo social simples, mas antes encarna aquela complexa combinação de seguidor de leis, competência burocrática, lealdade absoluta, patriotismo honesto e crédulo (...) pretendem realizar uma revolução por meio de requerimentos e leis.¹⁴⁴

¹⁴² Cf. DA MATTA, Roberto. *Carnavais malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, p- 208-209.

¹⁴³Esta ideia está bem articulada no capítulo intitulado “*Você sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil*”. Da Matta discute, entre outras questões, que a expressão *Você sabe com quem está falando?* tem por objetivo uma identificação social a partir da diferenciação entre *indivíduo* e *pessoa*. De acordo com o autor “(...) A *pessoa* merece solidariedade e um tratamento diferencial. O *indivíduo*, ao contrário, é o sujeito da lei, foco abstrato para quem as regras e a repressão foram feitos(...)” A categoria “*pessoa*” diz respeito aos cidadãos que usufruem de poder político, social e/ou econômico. Já o “*indivíduo*” é o cidadão comum, desprivilegiado social e economicamente, que não tem reconhecimento no meio social em que vive. As leis são aplicadas especialmente aos indivíduos. Cf. DA MATTA, Roberto. *Carnavais malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1977. p- 158-159.

¹⁴⁴Da Matta ressalta que o risco do *caxias* é se inserir totalmente na ordem e, perder a noção de que as leis foram feitas em determinado tempo histórico e por determinados setores da sociedade, e portanto, que em alguns casos podem e devem ser modificadas. De acordo com Da Matta na medida em que ultrapassamos a condição de ser apenas seguidor de leis, isto é, a “posição na qual somos definidos pelo exterior, por meio de regras gerais e plenamente visíveis”, começamos a virar *malandros*. E, se a partir daí, “caminhamos um pouco mais, e dependendo dos motivos que nos conduzem pra fora, viramos bandidos ou renunciadores”. Cf. DA MATTA, Roberto. *Carnavais malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1977. p- 209.

A figura do *renunciador*, o terceiro tipo que compõe o quadro social segundo Da Matta, constitui uma personalidade que está intimamente ligada ao romeiro e ao fiel religioso. O aspecto essencial do renunciador é que ele entende sua vida como obra do destino. Desta forma, por sua própria vontade ou por acreditar fielmente que sua condição social e financeira constitui algo que “é natural do seu destino”, o renunciador – como o próprio termo diz – renuncia à sociedade e foge dela, focalizando suas energias para “um outro mundo” que se concretizará no futuro. A crença de que “Jesus vai voltar”, frequentemente divulgada pelos renunciadores, sinaliza a confiança de que no futuro, as coisas mudarão para melhor.

Da Matta destaca que os três tipos sociais aqui representados, não devem ser compreendidos como categorias estáticas, fixas e fechadas. As características do *caxias*, do *renunciador* e do *malandro* podem se apresentar de formas diversificadas e alternadas de um indivíduo para outro.¹⁴⁵

As concepções temporais como o passado, o presente e o futuro são valorizadas de forma diferenciada pelos tipos sociais analisados por Da Matta. O *Caxias* tem como fundamento para suas ações o foco no passado, “classe de tempo pela qual ele pauta sua irrepreensível conduta”. Já o *renunciador*, focaliza especialmente o futuro, pois é somente lá que se concretizará um mundo melhor para todos.

O *malandro* é o único personagem social que vive e aproveita o momento/tempo presente. Essa questão vai ao encontro da ideia bastante compartilhada em nossa sociedade neste limiar do século XXI, de que ser *malandro*, entre outros aspectos, constitui uma personalidade social, que está intimamente ligados/as à boemia, às festas, aos romances, isto é, valoriza o que considera ser as coisas boas da vida. Nesta perspectiva, o *malandro* é também compreendido como um *bom vivant*.

Entendemos que, por um lado, as personalidades do *malandro* (analisado por Da Matta) e do *aventureiro* (analisado por Holanda) possuem estreitas ligações, visto que valorizam as atitudes que permitem compensação pessoal e/ou financeira mais ampla e imediata, e para isso, estão dispostos a arriscarem-se mais, sendo pouco precavidos. Por

¹⁴⁵ Como exemplo assinalamos uma situação. Um indivíduo, cuja personalidade aparentemente remete à figura do *caxias*, se auto descrevendo como conhecedor e respeitador incontestável das leis e regimentos da constituição, pode contudo, utilizar das brechas existentes nas leis para colocar em prática ações não republicanas e que não contribuem para o bem estar de todos/as da sociedade. Neste sentido, o indivíduo em questão, em vez de ser um *caxias* convicto, é na essência um enganador.

outro lado, o *Caxias* também se aproxima do *trabalhador*, visto que preferem a estabilidade, a segurança, e por isso são mais previdentes. Não contestam o fato de, por exemplo, estarem desempenhando atividades de trabalho árduo e pouco compensador para garantir a sobrevivência, mesmo quando proporcionam uma frágil satisfação pessoal/emocional.

No âmbito da modernização das cidades no Brasil nas primeiras décadas do século XX, ideias pertinentes às personalidades tanto do *malandro* quanto do *trabalhador* estiveram em evidência. Nesta perspectiva, o intento de construção do homem novo, compreendido como um indivíduo forte, saudável e que reconhece o valor social do trabalho como principal elemento da civilização e do progresso, constituiu uma importante questão (tese) a ser defendida por ideólogos e representantes do governo federal. Por outro lado, aspectos relacionados aos hábitos e modos de vida das classes populares, do *malandro*, bem como o fenômeno da *malandragem*, compreenderam perspectivas opostas (antítese) aos pressupostos de ideólogos estadonovistas.

As décadas de 1930 e 1940 foram especialmente importantes quanto a condução da questão do trabalhador no Brasil. Nesse período foram elaboradas as leis que regulamentam o mercado de trabalho e, simultaneamente, foi construída uma ideologia política de valorização tanto do trabalho como do trabalhador brasileiro. Dentre as mudanças que vinham ocorrendo no campo das ideias políticas pertinentes à questão do trabalho, duas constituíam significativa importância, a saber, “as relações que se estabelecem entre trabalho e riqueza e entre trabalho e cidadania”.¹⁴⁶ De acordo com Gomes, é a partir do período mencionado que:

“(...) podemos identificar toda uma política de ordenação do mercado de trabalho, materializada na legislação trabalhista, previdenciária, sindical e também na instituição da Justiça do Trabalho. Podemos detectar também toda uma estratégia político-ideológica de combate à pobreza, que estaria centrada justamente na promoção do valor do trabalho. O meio por excelência de superação dos graves problemas econômicos do país – cujas causas mais profundas radicavam-se no abandono da população – seria justamente o de assegurar a esta população uma forma digna de vida, o que significava, em última instância, conduzi-la ao trabalho. Promover o homem brasileiro e defender o progresso e a paz do país eram objetivos que se unificavam em uma mesma e grande meta: transformar o homem em cidadão/trabalhador, responsável por sua riqueza individual e também pela riqueza do conjunto da nação. (...) O trabalho passaria a ser um direito e um dever do homem; uma tarefa moral

¹⁴⁶ Cf. GOMES, Ângela de Castro. A construção do Homem Novo: o Trabalhador Brasileiro. In.: *Estado Novo: Ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982. p- 151.

e ao mesmo tempo um ato de realização; uma obrigação para com a sociedade e o Estado (...)¹⁴⁷

Na perspectiva de ideólogos do governo federal, a pobreza era compreendida como algo que sintetizava o grande problema nacional e deveria ser combatida por meio da valorização do trabalho. Ele constituiria o único meio para o indivíduo sair da situação de pobreza, deveria significar o objetivo ideal do/a cidadão/ã para alcançar a riqueza e a cidadania. No que tange a essa questão, é importante compreender as circunstâncias sociais as quais os habitantes das cidades enfrentavam, no período em que tal política de valorização do trabalho é empreendida.

Algumas recordações de Riachão a respeito de sua infância na cidade de Salvador permitem uma visão do cenário social vivido pelas populações negras e desfavorecidas economicamente daquele limiar da década de 1930. Em uma conversa com o compositor em sua residência no bairro do Garcia, Riachão comenta sobre o evento “Mudança do Garcia” que é realizado na segunda feira de carnaval, e cujo nome remete a questões de moradia dos habitantes do bairro no qual o músico reside desde a década de 1920:

A mudança do Garcia aqui é baseada na história do passado quando a pobreza... é por isso que eu digo, que a pobreza não era brincadeira naquele tempo. O pobre coitadinho, o muito que ele levava numa casa de aluguel coitado, era um mês. Muitos só levavam um mês, porque alugava, mas não tinha condições de pagar no fim do mês. Aí coitado, ele só morava um mês...mas sempre a pobreza foi decente e não queria prejudicar o seu semelhante coitadinho, então ele arranjava outra casa para poder sair...morava um mês na sua casa, morava um mês na casa do outro, e tinha muita casa de aluguel (...) e quando o sujeito não tinha o dinheiro para pagar então arranjava outro lugar...porque casa tinha demais. Aí ia para outra casa, por isso que saiu essa historia da mudança do Garcia... essa história é do meu tempo de criança, da mudança do povo por não ter como pagar o aluguel onde morar e aí coitado saía...aqui mesmo passava milhões de carroça, com as coisinhas, as caminhas velhas tudo...saindo de uma casa pra outra¹⁴⁸

Ao falar do período da infância, Riachão invariavelmente ressalta a questão da pobreza e, ao mesmo tempo, da solidariedade entre as pessoas que conviviam com as mesmas precariedades econômicas. Se por um lado, havia muitas pessoas que não tinham condições de pagar o aluguel, o que as levava a se mudar, por outro, havia muita casa

¹⁴⁷ Cf. GOMES, Ângela de Castro. A construção do Homem Novo: o Trabalhador Brasileiro. In.: *Estado Novo: Ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982. p- 152.

¹⁴⁸ Depoimento concedido por Riachão em março de 2015. Acervo pessoal.

para ser alugada. Em resumo, era muita gente sem casa não obstante a existência de grande quantidade de casa para ser alugada. No final de sua fala, ele ressalta que ali mesmo onde ele mora desde que nasceu, “passava milhões de carroças, saindo de uma casa para outra”.

A precariedade social e econômica presente no cenário de Salvador convivía com problemas ainda mais graves como a mortalidade infantil, conforme apontamos no capítulo anterior. A situação de miséria em que viviam as populações de alguns bairros foi tema para as representações literárias de Jorge Amado. No trecho transcrito a seguir, o escritor se refere à miséria, às doenças e mortes que assolavam especialmente as populações mais pobres e moradores das regiões periféricas:

O impudismo campeia nos subúrbios. É dono destes terrenos onde habitam os pobres. Também ele mata fartamente, e com força, sem piedade. Nas ruas desses bairros, encontrareis pelas manhãs os feitiços, despachos contra os inimigos. Pelas noites gemem violões porque o povo resiste, batem candomblés nas festas que se prolongam pela madrugada porque o povo resiste, saem homens para o trabalho e não são vencidos porque o povo resiste. (...) nada é impossível ao homem quando ele não está sozinho, quando junto aos demais homens ele é povo.

Se o turista tiver coragem de ver a miséria, poderá ir a esses bairros. Será instrutiva a viagem. Assistirá com certeza pelo menos a três ou quatro enterros de crianças que morrem antes mesmo de perceber o que é a vida. De longe, os que sobraram olharão com justa desconfiança. São os Capitães da Areia, as crianças abandonadas, ratos agressivos do esgoto da cidade rica. Passam os pais que levam os pequenos caixões de defuntos. Não tem tempo nem para a dor nem para a saudade. O pranto compete às mães, macilentas, figuras de tragédias esculpidas em fome.¹⁴⁹

Em meio à narrativa sobre a dura realidade vivida pelas classes sociais menos abastadas, o escritor se refere à resistência do povo por meio dos candomblés e das festas. Os meninos que “sobraram” nos subúrbios, por vezes abandonados, vivenciando o ambiente das ruas e escapando da morte (que podia chegar antes mesmo da criança saber o que é a vida), tem olhar de desconfiança para o turista que tiver a atitude firme de encarar a miséria. Entendemos que a desconfiança dos meninos dos bairros pobres em relação ao turista, possivelmente constitui uma atitude em relação a quase tudo na vida, devido à áspera realidade em que estão inseridos.

Importante notar que o escritor baiano aponta para a perspectiva de que os trabalhadores unidos se tornam mais fortes. Essa ideia pode ser apreendida no trecho em

¹⁴⁹ Cf. AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 40 edição. São Paulo: Companhia das Letras 2012. p- 87.

que o escritor diz “nada é impossível ao homem quando ele não está sozinho, quando junto aos demais homens ele é povo”. Tal ideia também está presente no romance *Jubiabá*. O personagem principal Antônio Balduino quando adquire uma consciência política na fase adulta, descobre que a classe trabalhadora unida pode “parar a cidade” e dessa maneira lutar por mais direitos. Nesse sentido, os trabalhadores saem da condição de escravos e adquirem alguma liberdade, visto que, unidos, os trabalhadores adquirem poder para reivindicar melhores condições de trabalho.¹⁵⁰

Nas primeiras décadas do século XX as populações de negros e de brancos pobres de Salvador, bem como dos centros urbanos em crescimento nas diferentes regiões do país, enfrentavam problemas como a falta de moradias, a presença de doenças, a mortalidade, bem como no mercado de trabalho. Isto porque o cotidiano do trabalhador urbano no período mencionado era difícil e tenso.¹⁵¹ Uma das motivações para tal realidade foi a presença de um grande contingente populacional - formado principalmente por negros e mestiços e, em segundo, por imigrantes, sobretudo portugueses. Neste sentido, a crescente população de trabalhadores convivía com uma muita dificuldade em conseguir emprego (especialmente o formal), além de conviverem com baixos salários, o que deteriorava ainda mais as suas condições de sobrevivência.¹⁵²

Nas narrativas de Jorge Amado,¹⁵³ as condições desfavoráveis dos trabalhadores e operários das fábricas refletiam em suas respectivas fisionomias. Na representação do

¹⁵⁰ Cf. AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

¹⁵¹ Cf. MORAES, José Geraldo Da Vinci. *Metrópole em sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

¹⁵² O fato de a grande massa de trabalhadores serem constituídos por negros (estes em maior número) e imigrantes portugueses, numa sociedade em que a abolição da mão de obra escrava era recente, compreendia um agravante no que diz respeito ao imaginário das populações de negros e pobres. A este respeito Chalhoub assinala que: “(...) duas das principais clivagens da sociedade colonial e depois imperial continuavam a ser parte integrante da experiência de vida popular: refiro-me às contradições senhor-patrão branco versus escravo-empregado negro, e colonizador-explorador português versus colonizado-explorado brasileiro. No nível das mentalidades e atitudes populares, isto significava que muitas vezes a igualdade de situação de classe entre portugueses e brasileiros pobres ficava obscurecida pelo ressentimento mútuo: o imigrante trazia de sua terra natal — e reforçava ainda em terras tropicais — sua concepção de ser racial e culturalmente superior aos brasileiros pobres de cor; e estes, por outro lado, para quem a escravidão era ainda um passado bastante recente, ressentiam-se dos brancos em geral e, mais ainda, dos imigrantes, que vinham chegando (...) em grandes levas desde os últimos anos da Monarquia, abocanhando boa parte da fatia de empregos disponíveis (...)” Cf. CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle Époque*. 24 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.p- 60.

¹⁵³ A utilização de trechos de Jorge Amado constituem importantes fontes para nossa pesquisa. Muitas das obras deste autor foram escritas no período ao qual esta pesquisa se dedica. Concordamos com Reis quanto ao fato de que o cruzamento entre ficção e história não diminui o projeto da história de construir representações sobre os eventos, e ao contrário, fortalece a história. Isto porque tanto a história quanto a ficção tem temas comuns. Como podemos notar nesta pesquisa e nos textos de Jorge Amado aqui destacados e analisados. A ficção das obras literárias constituem uma “ilusão controlada”. Isto é, narra

autor em relação ao cotidiano dos trabalhadores, as fábricas tiravam a vida de homens e mulheres, e, neste sentido, tais estabelecimentos pareciam “cemitérios”:

Vizinhos dos operários da fábrica de tecidos e da estrada de ferro, residem em Plataforma, pescadores que estendem ao lado de suas casas, em frente ao mar, as redes enormes e negras dando à localidade um novo colorido a romper a dramática tristeza que nasce da fábrica de envelhecidas operárias subalimentadas. Quem passa na hora da saída dos operários vê o triste quadro de uma população magra e amarela, do impaludismo ali endêmico, que se dirige morro acima para as casas sem conforto. Só mesmo a visão das redes secando ao sol pode romper com o peso que fica sobre cada coração ao ver a fábrica como um cemitério.¹⁵⁴

A reduzida demanda de empregos, ocupações mal remuneradas, péssimas condições de sobrevivência para uma grande parcela da população (composta especialmente de negros e mestiços) e a alta competitividade, compreendem características marcantes do novo mundo do trabalho que foi sendo instalado como alternativa ao fim da sociedade outrora fundamentada na mão de obra escrava. Chalhoub aponta que tais aspectos, não obstante serem inquestionáveis, constituem percepções generalizadas do período mencionado, visto que a própria expressão “mercado de trabalho” possui um sentido intrincado quando nos referimos às primeiras décadas do século XX no Brasil.

(...) neste momento seria ilusório pensar que toda a situação se resume ao velho esquema do trabalhador despossuído, dono apenas de sua capacidade de trabalho, que se encontra então no tal “mercado” com um capitalista ativo e carrancudo que, detentor dos meios de produção, acena-lhe com a possibilidade de um emprego. Esse esquema não dá conta de milhares de indivíduos que, não conseguindo ou não desejando se tornar trabalhadores assalariados, sobreviviam sem se integrarem ao tal “mercado”, mantendo-se como ambulantes, vendedores de jogo de bicho, jogadores profissionais, mendigos, biscateiros etc. (...) ¹⁵⁵

Após longo período de escravidão, não se poderia esperar que o trabalho fosse considerado, pela maioria da população, uma atividade digna. O trabalho não constituía atividade com valor moral e, ao mesmo tempo, na maioria das vezes, não compensava material e financeiramente. Além disso, uma parcela mínima da população conseguia

temas que são perfeitamente prováveis, verossímeis como é o caso do escritor baiano. Sobre as relações entre ficção e história ver REIS, José Carlos. *História da “consciência histórica” ocidental contemporânea. Hegel, Nietzsche, Ricouer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p- 312.

¹⁵⁴CF. AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 40 edição. São Paulo: Companhia das Letras 2012.p- 96.

¹⁵⁵ Cf. Cf. CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle Epoque*. 24 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. p- 62.

adquirir trabalho formal. Nesse ínterim surge a figura do *malandro*, escapando pelas brechas do sistema instituído.

Na medida em que as condições de trabalho eram difíceis mesmo para aqueles que tinham trabalho regular/fixo no setor industrial ou de serviços, muitos optavam por se manterem afastados do trabalho formal, por viver de empregos temporários como engraxates, carroceiros, marceneiros, sapateiros, vendedores, bicheiros, domésticas, prostitutas, jogos, carteados, “pequenos golpes”, etc. Essas populações, formadas por homens e mulheres livres, inventaram alternativas para sobreviverem, equilibrando-se entre “as fronteiras da legalidade e ilegalidade, às vezes participando simultaneamente de ambas”.¹⁵⁶

Ao analisar a prática da cidadania nos primeiros anos da Proclamação da República na cidade do Rio de Janeiro, então, Carvalho faz uma diferenciação entre *bestializados* e *bilontras*. De acordo com o autor, por um lado, o *bilontra* “(...) sabia que o formal não era sério. Não havia caminhos de participação, a República não era pra valer.(...)” Por outro, o *bestializado* era aquele que levasse a legalidade/formalidade a sério. Nessa perspectiva, o *bilontra* compreende como a República de fato funciona, e então fica transitando entre a ordem e a desordem, entre a legalidade e a ilegalidade.¹⁵⁷

Jorge Amado também construiu narrativas literárias nas quais encontramos o cenário social da capital baiana representado com uma diversidade de detalhes. Andar por algumas ruas e ladeiras de Salvador, e realizar a leitura dos textos do referido escritor, influencia certamente para uma maior empatia com a cidade e com as populações que viveram (e/ou que permanecem vivas como é o caso de Riachão) naquele tempo (que já não existe mais). A seguir destacamos o trecho em que o autor descreve o cenário da Ladeira do Taboão naquele limiar da década de 1930.

São casas altas, cinco e seis andares, sobrados antigos, de fachadas desbotadas, algumas delas quase desmoronando. Escadas escuras de onde chega um bafo de bolor, de coisas velhas e sujas, de urina, de falta de limpeza. Em meio a um formigueiro de gente que sobe e desce, vive um comércio pobre, que não cabe nas ruas mais importantes, artesãos, remendões de sapato, reformadores de chapéus, santeiros que fabricam indiferentemente imagens católicas, Nossa Senhora e Jesus Cristo e orixás negros, Iansã e Ogum, Euá e Oxumarê. Os andares superiores abrigam uma variada população de pequenos empregados do comércio,

¹⁵⁶ Cf. CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p- 17.

¹⁵⁷Esta questão está muito bem articulada em CARVALHO, José Murilo. *Op. Cit.* Ver especialmente o capítulo intitulado “*Bestializados ou bilontras?*”. Entendemos que os significados dos termos *bestializado* e *bilontra*, se relacionam respectivamente com o personagem do *caxias* e do *malandro* (Da Matta).

operários, marítimos, pobres de todas as espécies, as prostitutas mais acabadas também. Mulheres de rosto marcado pela sífilis parecem velhas de cem anos, que esgotam o tempo de vida e perderam a presença humana. Visão trágica para o viandante descuidado que por ali passar à noite.¹⁵⁸

Nas narrativas do escritor baiano verificamos as formas diversificadas por meio das quais as populações pobres tiravam seu sustento, entre artesãos, reformadores de chapéus e calçados, vendedores de santos, bem como a prostituição. Esta atividade constituía crime desde a consolidação das leis penais de 1932,¹⁵⁹ cuja pena compreendia prisão de um a três anos além de multa. O artigo 278 especifica que a pena era aplicada ainda que a mulher justificasse a prostituição por motivo de pagamento de dívidas.

O cotidiano do trabalhador da cidade de Salvador no período enfocado nesta pesquisa, é representado na canção sertaneja de Riachão intitulada *Dia da Semana*. A letra transcrita a seguir, nos remete ao cotidiano de um cidadão circunscrito às classes populares, em que é possível notar uma relação mais descompromissada com o trabalho.

Segunda feira eu brinco
Terça-feira eu descanso
Quarta-feira vou à missa beijar o pezinho do santo
Quinta e sexta vou trabaiá
No sábado vender tamanco
Oii cumpadi, domingo é dia de branco

Casamento é muito bom
É na casa do jurado
Bem melhor vive quem tem cem anos de namorado
Eu se não fosse casado
Eu não me casava mais
Ooi cumpadi, eu virava seca gás¹⁶⁰

Notamos que a primeira estrofe transmite a ideia de que o compositor está narrando a rotina de um homem, cuja atividade de trabalho não constituía uma prática diária. De segunda até quarta-feira as atividades são brincar, descansar e ir à igreja. Os

¹⁵⁸CF. AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 40 edição. São Paulo: Companhia das Letras 2012.p- 75.

¹⁵⁹Cf. site www.stf.jus.br/bibliotecadigital/DominioPublico.PIRAGIBE Vicente. *Consolidação das Leis Penais. 1932*. Pdf. p-89.

¹⁶⁰ Riachão afirma que a referida canção diz respeito ao início de sua carreira como cantor na rádio. Tendemos a considerar que a canção Dia da semana diz respeito à década de 1940, pelo fato de que foi neste período que Riachão ingressou na Rádio Sociedade da Bahia cantando especialmente músicas sertanejas. No ano de 2001 a canção foi registrada no CD intitulado *Humanenochum*.

dias de quinta e sexta feira é que são destinados ao trabalho. No sábado, o compositor assinala a atividade de vender tamanco, que pode ser compreendida como atividade não formal, isto é, a prática das classes menos favorecidas economicamente, de realizar “bicos” para complementar a renda. Esta estrofe também sinaliza que não trabalhava todos os dias da semana, mas apenas os dias que eram suficientes para conseguir uma renda para viver de maneira satisfatória, reservando tempo para brincar, para descansar, e para exercer sua prática religiosa.

Na segunda estrofe, a letra diz objetivamente que o casamento é bom para o juiz que oficializa a união. O verso “Bem melhor vive quem tem cem anos de namorado” sugere uma crítica ao modelo de família segundo a moral burguesa.¹⁶¹ No três últimos versos esta questão é reafirmada quando a letra diz que, se ele (quem canta) não fosse casado, não se casava mais e se transformaria em “seca gás”.¹⁶²

Chalhoub aponta que o trabalhador livre, se tornara um problema para as classes detentoras dos setores políticos e econômicos desde meados do século XIX. Nesta perspectiva, há a tentativa de inculcar no recente trabalhador-urbano-livre, uma série de valores que o obrigassem ao trabalho.

(...) era preciso também um esforço de revisão de conceitos, de construção de valores que iriam constituir uma nova ética do trabalho. Por um lado, esse problema tinha seu aspecto prático que se traduzia na tentativa de propor medidas que obrigassem o indivíduo ao trabalho. (...) Por outro lado, era preciso também um esforço de revisão de conceitos, de construção de valores que iriam constituir uma nova ética do trabalho. O conceito de trabalho precisava se despir de seu caráter aviltante e degradador característico de uma sociedade escravista, assumindo uma roupagem nova que lhe desse um valor positivo, tornando-se então o elemento fundamental para a implantação de uma ordem burguesa no Brasil.¹⁶³

¹⁶¹ De acordo com Rago, nas primeiras décadas do século XX havia o empreendimento das classes que usufruíam de poder econômico e político em interferir na vida dos/as trabalhadores/as com o objetivo de implementar determinados valores. Nas palavras da autora: “(...) Aprisionado numa representação imaginária que o infantilizava, o trabalhador urbano se viu perseguido para além dos muros das fábricas. (...) a domesticação do novo operariado implicou a imposição do modelo imaginário de família criado pela sociedade burguesa. Instituir hábitos moralizados, costumes regrados, em contraposição às práticas populares promíscuas e anti-higiênicas observadas no interior da habitação operária, na lógica do poder significava revelar ao pobre o modo de organização familiar a seguir(...)”. Cf. RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar. Brasil: 1890-1930*. São Paulo: Paz e Terra, 2014. p- 86.

¹⁶² Expressão utilizada naquele período para se referir ao namorado que arrastava a relação com alguma moça por muito tempo. Quando isto acontecia, o pai da moça gastava muito gás para acender o candeeiro/lâmpião para iluminar o namoro no sofá. O resultado era tempo e despesas com o namoro que por fim não resultava em casamento. Em razão disto o namorado ficava com fama de “seca gás”. Cf. SILVA, Janaína Wanderley da. *Riachão: o cronista do samba baiano*. Salvador: Assembléia Legislativa, 2008. p- 31.

¹⁶³ Cf. CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle Epoque*. 24 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. p- 65.

A questão central a ser resolvida é transformar as pessoas livres (ex-escravas) em trabalhadores/as. Neste sentido, a preocupação de reprimir a ociosidade, considerada como um perigo à manutenção da ordem, diz respeito a uma ideia que remonta ao século XIX, permanecendo presente nas primeiras décadas do século XX. No entanto, Chalhoub ressalta que havia uma diferença entre a boa e a má ociosidade. Se o indivíduo era ocioso, mas conseguia comprovar de onde retirava recursos para garantir sua sobrevivência, tal condição dizia respeito à boa ociosidade.

Se o indivíduo estava na vadiagem e não conseguia comprovar de onde tirava seu sustento, então nesse caso constituía uma má ociosidade. Essa vadiagem e/ou ociosidade ligada à pobreza deveria ser definitivamente reprimida, pois constituíam características pertinentes às “classes perigosas”. Segundo Chalhoub, os legisladores brasileiros, no limiar do século XX, utilizam a expressão “classes perigosas” para se referirem à população pobre. Neste sentido, “o fato de ser pobre tornava o indivíduo automaticamente perigoso para sociedade”. As palavras de Chalhoub a seguir dizem respeito à compreensão de representantes políticos quanto aos perigos da ociosidade:

“(…) A ociosidade deve ser combatida não só porque negando-se ao trabalho o indivíduo deixa de pagar sua dívida para com a sociedade, mas também porque o ocioso é um perverso, um viciado que representa uma ameaça a moral e aos bons costumes. Um indivíduo ocioso é um indivíduo sem educação moral, pois não tem noção de responsabilidade, não tem interesse em produzir o bem comum nem possui respeito pela propriedade. Sendo assim, a ociosidade é um estado de depravação de costumes que acaba levando o indivíduo a cometer verdadeiros crimes contra a propriedade e segurança individual. Em outras palavras a vadiagem é um ato preparatório para o crime. Daí a necessidade de sua repressão. (...)”¹⁶⁴

Das leis penais que vigoravam a partir do ano de 1932, o capítulo XII “*Dos mendigos e ébrios*”, artigo 391, aponta que o indivíduo que tivesse saúde e condições físicas que o tornavam apto para o trabalho e que fosse pego mendigando, podia ser conduzido à prisão e permanecer por lá pelo período de 15 a trinta dias.¹⁶⁵ Para sair da prisão após esse período, o indivíduo teria que assinar um termo se comprometendo a conseguir um trabalho em até 15 dias. Não conseguindo trabalho e se o indivíduo fosse pego novamente, a pena poderia variar de 1 a 3 anos de prisão. A pena somente poderia

¹⁶⁴ Cf. CHALHOUB, Sidney. *Op. Cit.* p- 74-75.

¹⁶⁵Cf. site www.stf.jus.br/bibliotecadigital/DominioPublico. PIRAGIBE Vicente. *Consolidação das Leis Penais. 1932*. Pdf. p- 133

ser retirada se o mendigo comprovasse a renda suficiente para se sustentar. A respeito disso, é oportuna uma questão: aqueles/as que obtinham recursos financeiros a partir de empregos temporários ou de bicos, como fariam para comprovar sua renda?

O artigo 395 do capítulo mencionado aponta que em caso do indivíduo “apresentar-se publicamente em estado de embriaguez que cause escândalo, desordem, ou ponha em risco a segurança própria ou alheia”,¹⁶⁶ as penalidades poderiam ser desde o pagamento de multas, até a “internação em estabelecimento adequado” pelo período de três meses a um ano.

A institucionalização dessas leis ocorria simultaneamente à preocupação de representantes do governo federal em promover uma nova ética do trabalho concebido como direito e dever do cidadão. As partes do artigo “estado de embriaguez que cause desordem”, por exemplo, constitui algo bastante subjetivo de tal modo que, num período em que havia a preocupação de construção de um modelo ideal de trabalhador disciplinado, tais artigos e as possíveis penalidades poderiam incidir especialmente nas populações mais pobres e que não tinham como comprovar renda.

O artigo 399 do capítulo intitulado “*Dos vadios e capoeiras*” indicava que “Os indivíduos maiores, de qualquer sexo que, sem meios de subsistência por fortuna própria ou profissão, arte, ofício, ocupação legal e honesta em que ganhem a vida, vagarem pela cidade na ociosidade”,¹⁶⁷ poderia ser preso por um período de seis a dois anos. Este artigo constituía mais uma regra destinada principalmente às classes populares, descendentes de escravos, visto que a capoeira constituía uma prática cuja gênese está circunscrita cultural e socialmente de modo particular ao cotidiano dos cidadãos negros.

Conforme aponta o artigo 399, o indivíduo que comprovasse que sobrevivia por meio de fortuna, poderia vagar e andar ocioso pela cidade, pois estaria livre das penalidades. O vadio que comprovava renda originária de fortuna estava liberado. Em outras palavras, ao contrário do pobre, o rico estava livre para vadiagem.

Nos pressupostos ideológicos das chamadas elites políticas e econômicas, a sociedade da então capital republicana estava dividida em dois mundos: de um lado o mundo do trabalho, da moral e da ordem, e, de outro, o mundo da ociosidade, da vadiagem e do crime. De acordo com Chalhoub, não há uma dualidade de mundos, mas apenas um

¹⁶⁶Cf. site www.stf.jus.br/bibliotecadigital/DominioPublico.PIRAGIBE Vicente. *Consolidação das Leis Penais. 1932*. Pdf.p- 133.

¹⁶⁷Cf. site www.stf.jus.br/bibliotecadigital/DominioPublico.PIRAGIBE Vicente. *Consolidação das Leis Penais. 1932*. Pdf.p- 135.

mundo que engloba os elementos: trabalho, ordem, ociosidade, criminalidade. Neste sentido, o autor aponta que a questão da ociosidade e do crime “(...) tem uma utilidade óbvia quando interpretada do ponto de vista da racionalidade do sistema: ela justifica os mecanismos de controle e sujeição dos grupos sociais mais pobres. (...)”¹⁶⁸

No curso da chamada Primeira República até o período denominado como Estado Novo, verifica-se que há uma preocupação de representantes das elites intelectuais e políticas, em promover uma consciência nacional, cuja característica fundamental fosse de uma conduta disciplinar, a partir de uma vida regrada do trabalhador longe da boemia, da malandragem e vadiagem. Neste sentido, o cidadão com dificuldades econômicas deveria estar ocupado com “coisas úteis”, para não comprometer a ordem ou corromper-se. Devia-se, então, evitar as “diversões nocivas”, tais como a boemia e o jogo.

A tentativa de ordenar e disciplinar os espaços públicos, focalizando preferencialmente os hábitos e comportamentos das classes populares constitui uma questão a ser resolvida desde o século XIX. De acordo com Chalhoub, a utilidade do Projeto de Repressão à Ociosidade de 1888, obteve a adesão de toda a Câmara dos Deputados. Após a abolição havia a percepção de que a ordem pública estaria ameaçada.

169

O crescimento das populações urbanas desde os anos iniciais do século XX chamou a atenção de intelectuais e de representantes das elites políticas com relação às multidões e ao comportamento das massas. Especialmente a partir do ano de 1930, havia a perspectiva de que a organização de um Estado forte e autoritário constituía uma alternativa à democracia liberal, e a solução para os problemas sociais no país. O processo de construção de uma política voltada para as massas teve início em 1930 com a chegada de Getúlio Vargas ao poder, e se consolidou no ano de 1937 com a instalação do Estado Novo.¹⁷⁰ De acordo com Capelato:

O varguismo e o peronismo caracterizam-se pela introdução de uma política de massas que resultou na configuração de uma nova cultura política. A crise do liberalismo no final da Primeira Guerra fez rever, em

¹⁶⁸ Cf. *Op. Cit.* p- 80.

¹⁶⁹ Cf. CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle Époque*. 24 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. Ver parte intitulada “Trabalhadores e vadios; imigrantes e libertos: a construção dos mitos e a patologia social”.

¹⁷⁰ Cf. VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In.: *O Brasil Republicano Vol. 2 O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Organização Jorge Ferreira e Lucília de Almeida Neves Delgado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

muitos países, o papel do Estado na sua relação com a sociedade e provocou a busca de soluções alternativas para a questão social. No Brasil, e posteriormente na Argentina, a resposta aos problemas da época se deu através da configuração de um Estado intervencionista, tendo à frente um líder carismático que se dirigiu às massas e introduziu uma política social com vistas a evitar as “revoluções populares”.¹⁷¹

No período mencionado, o Estado defendeu a necessidade de unificar as esferas políticas e sociais por meio da organização de uma nova “cultura política”. O governo do Estado Novo desenvolveu estratégias para construir essa nova cultura política e então difundiu-la para o conjunto da população. Neste processo, as revistas *Cultura Política* e *Ciência Política* desempenharam um papel fundamental.

“(…) [Na revista *Cultura Política*] O mito Vargas constrói-se à base de um jogo múltiplo de imagens que o mostram ora como homem comum, identificado com o povo, ora como político eficiente, realizador de inúmeras reformas na ordem social, ora como líder investido de dotes especiais. (…). [Na *Ciência Política*] a construção do mito se revestirá de traços mais fortes, mais enfáticos e que poderíamos chamar de mais “doutrinários”. O INCP coloca-se como entidade cujo objetivo maior é o de estudar a vida e obra de Vargas. A própria apresentação da revista denota este propósito: em cada contracapa são reproduzidos trechos dos discursos de Vargas, assim como cada pé de página encerra um de seus pensamentos. (…)”¹⁷²

Nesta perspectiva, a atuação do Estado passa a ser compreendida “como força disciplinadora, coordenadora e organizadora das forças sociais.” A plena intervenção do governo estadonovista em todos os níveis da sociedade constituiria – segundo seus ideólogos - algo legítimo. Nesse ínterim, o governo em questão ressalta a necessidade de reformular e ampliar os poderes da polícia.

Garantir a segurança do indivíduo e do Estado constituiu a motivação para que fosse realizada uma modernização da polícia. De acordo com Velloso, havia “uma preocupação em dignificar a função do policial dissociando a imagem polícia/violenta”. Além disso, argumentava-se que era necessário aliar os princípios saudáveis de disciplina com a ação forte contra os criminosos. Enfim, os indivíduos que demonstrassem

¹⁷¹ Cf. CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena: Propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papirus, 1998. p- 141.

¹⁷²Cf. VELLOSO, Mônica Pimenta. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982. p- 95-96.

desobediência à nova ordem política precisavam ser reprimidos. A respeito da atuação da polícia, Velloso acrescenta que:

Dada a organicidade do Estado Novo, a harmonia dos seus poderes, à polícia como o seu “cinturão defensivo” caberia extrapolar as meras funções de vigilância e manutenção da ordem, A polícia deveria preencher os papéis de auxiliar da administração (polícia administrativa), da justiça (polícia judiciária), auxiliar da nova ordem (polícia político-social) e auxiliar da ordem internacional (polícia de espionagem). Neste sentido, é normal que ocorra o choque entre a polícia e a justiça. (...) ¹⁷³

No ano de 1938 é criado o Departamento Nacional de Segurança Pública. Há uma mudança no processo de seleção de funcionários da polícia que, a partir daquele ano começam a ser recrutados nas escolas de Polícia e não mais nas Universidades. O Departamento fica responsável por organizar um sistema de vigilância a respeito de comportamentos, de propagandas e de ideias anti-nacionais. ¹⁷⁴

A repressão às diversões consideradas perniciosas, relacionadas ao campo da ociosidade, malandragem e vadiagem compreende um elemento situado na esfera das ideias discutidas entre as elites políticas do Brasil, mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro, então capital da República. Às autoridades policiais caberia a tarefa de colocar em prática tais ideias, isto é, agir.

Na capital baiana, havia a perspectiva de que a segurança pública era frágil, e que para manutenção da ordem no sentido de conter as atividades consideradas nocivas e as revoltas populares, era necessário um reforço policial do governo federal. De acordo com Uzêda, a conferência de Nelson Almeida Pinto na I Semana de urbanismo realizada em 1935, apontava que:

“(...) Havia já na I Semana de Urbanismo, uma clara preocupação dos intelectuais urbanistas e do poder público com os meios de garantir o rápido deslocamento das forças repressivas, em caso de desordem na cidade.

É possível que o ocorrido em outubro de 1930, com o quebra-bondes, estivesse vivo na memória do conferencista quando a cidade de Salvador assistiu, nos diversos pontos da cidade Alta e Baixa destruírem quase completamente os serviços de bondes e, também a massa enfurecida

¹⁷³ Cf. VELLOSO, Mônica Pimenta. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1982. p- 99.

¹⁷⁴ Cf. VELLOSO, Mônica Pimenta. *Op. Cit.* Ver especialmente o capítulo intitulado *Cultura e Poder Político*.

atacar a sede do jornal A Tarde, e nessa quadra de cólera, o poder público pouco pôde fazer.¹⁷⁵

A ociosidade/vadiagem que constituía uma das características do cotidiano das classes populares - formada por negros e mestiços, bem como de brancos pobres – compreendia à justificativa para classificar tais pessoas como cidadãos/cidadãs sem moral, sem estímulos para o bem, sem sentimentos nobres, e cheios/as de vícios, estes herdados especialmente da população descendente de escravos e/ou ex-escravos.¹⁷⁶

As discussões relacionadas a uma preocupação em manter a “ordem pública” na então capital republicana, seguramente ecoavam para outras cidades do país, tal como ocorreu em Salvador. A Secretaria de Segurança Pública desta cidade, sob a direção de Urbano Pedral, deveria atuar no sentido de aumentar as possibilidades de vigilância com o objetivo de reprimir a proliferação de “desajustados sociais”. A prática do jogo era considerada um “cancro” social, ou seja, uma doença que deveria ser tratada com repressão policial.¹⁷⁷ A malandragem e a ociosidade (nesse caso, a “má ociosidade”) eram compreendidas como elementos de desordem e subversões.

No ano de 1937, início do governo do Estado Novo, o presidente Getúlio Vargas nomeia o interventor Landulpho Alves para governar o estado da Bahia. A Secretaria de Segurança Pública deveria seguir as diretrizes e práticas de segurança propostas pela esfera federal com o objetivo de garantir a “ordem pública”.

De acordo com Souza, alguns setores da imprensa baiana atuavam como denunciadores das práticas consideradas nocivas e que era “(...) possível identificar essa imprensa tecendo fortes elogios ao trabalho desenvolvido pelas autoridades, seja na administração da Bahia, de um modo geral, seja no setor de segurança pública em particular (...)”. Souza destaca uma parte do *Diário de Notícias*, na qual pode-se observar que a prática de jogos era permitida somente em lugares específicos:

“(...) É proibido jogar. O sujeito, hoje, não pode jogar, a não ser no “Tabaris” e no “Palace” [...] Mas jogo, jogatina, não. É louvável a ação da polícia. O jogo é um cancro social. Pena é que ainda haja algumas

¹⁷⁵ Cf. UZÊDA, Jorge Almeida. *O aguaceiro da modernidade na cidade do Salvador 1935-1945*. Tese de Doutorado. Salvador: UFBA, 2006. p- 161.

¹⁷⁶ Cf. CHALHOUN, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle Epoque*. 24 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

¹⁷⁷Cf. SOUZA, Wanderson B. Segurança pública, transgressões, violência e conflitos na atuação cotidiana dos policiais em Salvador (1937-1945). In.: *História e Perspectivas*, Uberlândia (49): 69-101, jul./dez. 2013.

exceções. Mas onde a nossa polícia pôde agir, disso não se tenha dúvida, age. Daí porque se persegue os “bicheiros” e outros jogadores. A Delegacia de Costumes não dá tréguas ao jogo, seja ele qual for [...].¹⁷⁸

O reaparelhamento da polícia desenvolvido no decorrer do governo de Vargas, influenciou na ampliação do aparato de segurança e de repressão da cidade de Salvador. Nesta perspectiva, a capital baiana contava com as seguintes instituições: Guarda Civil, Guarda Noturna, Polícia Militar e Polícia Judiciária que atuavam de forma articulada à Secretaria de Segurança Pública do Estado da Bahia. As referidas instituições trabalhavam no sentido de controlar os hábitos e costumes indesejáveis na perspectiva do Estado e/ou dos pressupostos do projeto de urbanização e modernização da cidade.¹⁷⁹

No que diz respeito às atitudes repressivas em relação a determinados hábitos da população, a Guarda Civil atuava no sentido de fiscalizar o comportamento dos habitantes da capital baiana nos mais diferentes espaços da cidade, tais como praças, ruas, cinemas, teatros, casas noturnas, feiras, dentre outros. Dentre as práticas as quais a Guarda Civil estava atenta, destacavam-se o jogo do bicho e demais jogos chamados de azar, que anteriormente eram permitidos e começaram a significar ato de delito a partir das leis penais de 1932. No artigo 371, relacionado especificamente ao ato de jogar, estabelecia que “Consideram-se jogos de azar aqueles em que o ganho e a perda dependem exclusivamente da sorte.”¹⁸⁰

Conforme estamos apontando, as leis penais de 1932 reprimiam e intervinham em diferentes hábitos das classes menos abastadas, tais como a prática de jogos, o ato de embriagar-se, a vadiagem, a ociosidade, a prostituição, o curandeirismo, o ato de mendigar, bem como atitudes que porventura comprometessem a moral pública e os “bons costumes”, incitações a greves, dentre outros.¹⁸¹ Na cidade de Salvador:

Com relação às forças policiais e repressivas, a Guarda Civil vigiava o comportamento dos habitantes da cidade, constituindo-se numa polícia

¹⁷⁸Cf. SOUZA, Wanderson B. Segurança pública, transgressões, violência e conflitos na atuação cotidiana dos policiais em Salvador (1937-1945). In.: *História e Perspectivas*, Uberlândia (49): 69-101, jul./dez. 2013 p-80.

¹⁷⁹Cf. UZÊDA, Jorge Almeida. *O aguaceiro da modernidade na cidade do Salvador 1935-1945*. Tese de Doutorado. Salvador: UFBA, 2006. Ver especialmente o capítulo intitulado “A racionalidade da lei penal na cidade do Salvador 1935-1945.”

¹⁸⁰Cf. site www.stf.jus.br/bibliotecadigital/DominioPublico. PIRAGIBE Vicente. *Consolidação das Leis Penais. 1932*. Pdf.p- 126

¹⁸¹Cf. site www.stf.jus.br/bibliotecadigital/DominioPublico. PIRAGIBE Vicente. *Consolidação das Leis Penais. 1932*. Pdf. P- 48, 89, 126,133,134, 135, 136, 255 e 303.

dos costumes. Os pressupostos da guarda civil estavam em pontos que garantissem a fiscalização cotidiana. As feiras livres de Salvador eram constantemente vigiadas pela Guarda Civil. Essa vigilância era especial em relação à Feira do Sete ou das Docas que, mais tarde, cedeu lugar à base militar norte americana, conhecida como Base Baker. (...) Os jogos de carta a dinheiro eram frequentes na cidade e a Guarda Civil procurava meios de reprimir. (...) O cinema era outro local público, que tinha postos de observação da Guarda Civil e, entre outras preocupações estava o comportamento dos frequentadores do cinema, para evitar os namoros escandalosos, e os debates acalorados entre os frequentadores do cinema. Uma outra preocupação era com a censura dos filmes. Os filmes e os cinemas representavam agentes modificadores dos comportamentos sociais, por isso era fonte de controle por meio do DIP e do censor do Estado.¹⁸²

Especialmente a partir da década de 1930 no Brasil, - de modo especial na cidade de Salvador que constitui espaço geográfico desta pesquisa - o projeto de consolidar uma nova ética do trabalho e de construir um perfil ideal de trabalhador, foi fundamentado a partir de uma concepção autoritária da sociedade e um dos mecanismos de implantação de tal projeto foi a lei, mais precisamente a lei penal.

Este recurso deveria servir para reprimir os indivíduos considerados como “desajustados sociais”, os adeptos dos jogos de cartas e demais jogos de azar, aqueles/as que estavam na vadiagem, na prostituição, bem como os indivíduos que tinham por hábito se embriagar e ter atitudes que comprometiam a moral pública e os “bons costumes”, e os/as que praticavam feitiçarias, etc. No caso da capital baiana, as feiras livres e tudo que envolvia as atividades comerciais das classes desprivilegiadas social e economicamente eram fiscalizadas para verificar se constituíam “atividades legais”, isto é, dentro da lei.

Para Foucault, a institucionalização do processo jurídico e penal constituiu uma forma de poder fundamentada no complexo sistema justiça-polícia-prisão que primeiramente buscava reprimir os movimentos populares que “perturbavam a ordem pública”, posteriormente significou, entre outras questões, uma estratégia que obrigasse a proletarização dos indivíduos. De acordo com este autor, por volta do século XVIII o complexo sistema justiça-polícia-prisão tinha como um dos objetivos forçar as populações desfavorecidas economicamente a aceitar sua condição de

¹⁸²Cf. UZÊDA, Jorge Almeida. *O aguaceiro da modernidade na cidade do Salvador 1935-1945*. Tese de Doutorado. Salvador: UFBA, 2006. p-165. Sobre segurança pública em Salvador ver também SOUZA, Wanderson B. Segurança pública, transgressões, violência e conflitos na atuação cotidiana dos policiais em Salvador (1937-1945).In.: *História e Perspectivas*, Uberlândia (49): 69-101, jul./dez. 2013

proletariado/trabalhador bem como as situações de trabalho impostas pelos que detém a maior parte dos recursos econômicos e dos poderes políticos. Nas palavras de Foucault:

E perfeitamente claro que, desde o fim da Idade Média até o século XVIII, todas as leis contra os mendigos, os ociosos e os vagabundos, todos os órgãos de polícia destinados a expulsá-los os coagiam – e era esse o seu papel – a aceitar no próprio lugar onde viviam as condições extremamente más que lhes eram impostas. Se as recusavam, tinham que partir, se mendigavam ou "não faziam nada", seu destino era o aprisionamento e freqüentemente o trabalho forçado. Por outro lado, esse sistema penal dirigia-se especialmente aos elementos mais móveis, mais agitados, os "violentos" da plebe; os que estavam mais prontos a passar à ação imediata e armada; entre o proprietário endividado coagido a abandonar a sua terra, o camponês que fugia do fisco, o operário banido por roubo, o vagabundo ou mendigo que recusava limpar os fossos da cidade (...) Eram estas pessoas "perigosas" que era preciso isolar (na prisão, no Hospital Geral, nas galés, nas colônias) para que não pudessem servir de ponta de lança aos movimentos de resistência popular.¹⁸³

O autor aponta, ainda, que o grande temor em relação aos indivíduos considerados mais propensos às revoltas populares, tais como os aventureiros, os malandros, mendigos, os que vagabundeavam, os ociosos, os biscateiros - que, entre outras questões, recusavam as posições fixas do proletário/trabalhador -, ganhou ainda mais força a partir do século XIX. Possivelmente o processo de urbanização e metropolização dos espaços urbanos nas primeiras décadas do século XX, com a presença das multidões, aumentou o temor das elites econômicas e políticas em relação aos indivíduos considerados perigosos.

Nesta perspectiva, o sistema justiça-polícia-prisão obteve mais uma função: construir uma moral na sociedade influenciando a divisão/separação entre os indivíduos trabalhadores/proletarizados e os indivíduos não trabalhadores/não proletarizados. A respeito desta questão, Foucault aponta que o sistema penal tinha o papel de:

(...) fazer com que a plebe não proletarizada aparecesse aos olhos do proletariado como marginal, perigosa, imoral, ameaçadora para a sociedade inteira, a escória do povo, o rebotalho, a "gatunagem"; trata-se para a burguesia de impor ao proletariado, pela via da legislação penal, da prisão, mas também dos jornais, da "literatura", certas categorias da moral dita "universal" que servirão de barreira ideológica entre ela e a plebe não proletarizada; toda a figuração literária, jornalística, médica, sociológica, antropológica do criminoso (de que tivemos exemplos na segunda metade do século XIX e começo do XX) desempenha este papel. Enfim, a separação que o sistema penal opera e mantém entre o proletariado e a plebe não proletarizada, todo o jogo das pressões que ele exerce sobre esta, permite à burguesia servir-se de alguns desses

¹⁸³Cf. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984. p- 29.

elementos plebeus contra o proletariado; ela os usa como soldados, policiais, traficantes, pistoleiros e utiliza-os na vigilância e na repressão do proletariado (e não somente os fascismos deram exemplos disso).¹⁸⁴

Interessante nos remeter a Foucault quando ele aponta que os indivíduos que não estavam adequados/enquadrados à ordem, como um tipo de homem/mulher trabalhador/a pretendido pelas elites governamentais, eram reprimidos/as e vigiados/as não somente pelo sistema justiça-polícia-prisão. Na própria sociedade encontraremos indivíduos que agiram/agem como polícia, condenando a personalidade do malandro, do ocioso, do vadio. Nesta perspectiva, podemos considerar que o sistema penal analisado pelo autor, influenciou para que se colocassem de lados pretensamente opostos indivíduos de personalidade do *trabalhador* e do *Caxias*, de um lado, e, de outro, o *aventureiro* e o *malandro*, para retomarmos os termos utilizados pelos autores Holanda e Da Matta, evocados no início deste capítulo.

As elites governamentais detentoras dos poderes políticos e econômicos promovem/fomentam o controle do espaço público com o objetivo de fazer com que as classes menos assistidas economicamente, se mantenham ocupadas para não atrapalharem a ordem social. Conforme apontado por Foucault, essa perspectiva de interpretação remonta ao século XVIII especialmente. No entanto, percorrendo as ruas, ladeiras, praças, bares, feiras da capital baiana, bem como das demais cidades do país, continuamos a verificar a presença de malandros, mendigos, vendedores ambulantes, boêmios, biscateiros, jogadores de baralho, dentre outros. Em razão disso, compreendemos que esses indivíduos, de certa maneira, constituem um fenômeno de resistência à imposição de um determinado modo de vida disciplinado, longe do jogo e da boemia, todos idealizados pelas elites no decorrer dos tempos.

Procuraremos, a partir do exposto, compreender elementos ligados ao universo da malandragem e do malandro. Estes termos constituíram temas presentes na trajetória da canção popular no Brasil desde os anos iniciais do século XX, com uma maior evidência na década de 1930. Neste período, a partir das contradições entre teses e práticas republicanas,¹⁸⁵ esteve em curso um projeto de construção de um tipo ideal de trabalhador

¹⁸⁴ Cf. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984. p- 29.

¹⁸⁵ Carvalho faz uma importante reflexão a respeito dos primeiros anos de república no Brasil, nos quais há um entrosamento entre a ordem e a desordem. Um exemplo desta perspectiva, é o fato de capoeiras e capangas serem utilizados tradicionalmente “por políticos e poderosos em geral como instrumentos de justiça privada”. De acordo com o autor, havia uma consciência da população de que os pressupostos da

brasileiro. Nesse ínterim surge a figura do *malandro*, escapando pelas brechas do sistema instituído. Na história da canção popular, o cenário do gênero musical do samba foi um importante divulgador da representação da malandragem e do malandro.

A consolidação do samba como gênero da canção popular na década de 1930,¹⁸⁶ a expansão do rádio, o crescimento da indústria de discos, especialmente na cidade do Rio de Janeiro, bem como o aparecimento de novas formas de diversão e entretenimento característicos do espaço urbano, como bares e teatros, resultaram em eventos que fizeram emergir no cenário cultural e musical de algumas cidades do país, a figura do músico e artista popular.

Compor canções com melodias e letras compatíveis entre si, se tornou um ofício dos cancionistas, visto que a música começou a constituir um papel de significativa importância nas novas formas de sociabilidade e de lazer das cidades. Especialmente a partir de meados da década de 1920, a canção popular (letra e música) nas suas diferentes variações, entrou fortemente no cotidiano dos brasileiros permanecendo até os dias atuais.

Podemos dizer que entre as diversas formas musicais, a canção é a que mais acompanha as diferentes experiências humanas, uma vez que esta forma artística compreendida de letra, sons e ritmos, permite que realizemos as mais diferentes atividades do dia a dia sem que seja necessária uma atenção centrada do ouvinte/receptor. Sendo assim, podemos ouvir/apreciar os diferentes estilos de canção e, ao mesmo tempo caminhar, dirigir, praticar atividades físicas, cozinhar, trabalhar, conversar, etc.¹⁸⁷

O músico popular no cenário sócio cultural das cidades, que gradativamente conseguiu sobreviver da atividade de compor canções, e, às vezes, alternava tal atividade com empregos temporários, foi também denominado como *malandro*. Cláudia Matos utilizou a expressão “tendência malandra do samba”¹⁸⁸ enquanto Carlos Sandroni destaca

República recém instaurada não eram aplicados de fato. Aqueles que acreditavam nas aparências da república estavam enganados, eram os bestializados, ingênuos, e por vezes se tornavam objeto de piada. A respeito desta reflexão ver CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras 1987. Ver especialmente o capítulo “Bestializados ou bilontras?”.

¹⁸⁶No trabalho de mestrado realizei um estudo sobre a transformação do samba em forma de canção para ser gravada em discos, especialmente na cidade do Rio de Janeiro, então capital republicana. Ver SILVA, Julieta Soares Alemão. *A polifonia do samba: transformação da festa em canção popular 1917-1932*. Dissertação de Mestrado em História. UFGD, 2011. Livro digital pela Editora da UFGD.

¹⁸⁷ Cf. MORAES, José Geraldo da Vinci. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. Rev. Bras. Hist. vol.20 n.39 São Paulo, 2000.

¹⁸⁸Cf. MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar. Malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. Ver especialmente o capítulo intitulado: *O samba e seu lugar*.

em seu estudo a associação entre “samba e malandros”, cuja ideia estava presente no senso comum e na imprensa do Rio de Janeiro nas décadas de 1920 e 1930, bem como nas letras das canções.¹⁸⁹

No caso de Riachão, podemos notar nas entrevistas em rádios e documentários, que este compositor também se auto-descreve/denomina como *malandro*. Seu primeiro samba diz “eu sei que sou malandro sei”. A seguir a letra na íntegra:

Eu sei que sou malandro sei
Conheço o meu proceder (bis)
Deixa o dia raiar, deixa o dia raiar
A nossa turma é boa, ela é boa
Somente pra batucar

Veja lá meu bom malandro
Veja lá o que eu vou dizer
Mas o samba é tão gostoso
Vai até o amanhecer
Oh eu digo isso
Mas eu tô com a razão
Esses malandros quando estão juntos
È só alegria no coração

Riachão, ao fazer um resumo de sua história,¹⁹⁰ conta que sua primeira canção foi justamente este samba no qual o compositor se identifica como *malandro*. Nesta canção a vida de malandro é associada à boemia, samba, batucada e alegria. Neste sentido, podemos dizer que, na perspectiva deste compositor, o *malandro* é um *bonvivant* – isto é, uma pessoa que subjetivamente valoriza e sabe aproveitar os prazeres da vida.

O primeiro verso *eu sei que sou malandro sei* é cantado na forma ascendente, como se o compositor estivesse se vangloriando em ser malandro. A entonação ascendente indica que a ideia cantada será complementada no verso seguinte. Então o segundo verso, *conheço o meu proceder*, vem completar a ideia iniciada no primeiro verso. A palavra *proceder* possui uma inflexão para um canto mais grave, que indica o término de alguma ideia/conteúdo. Neste sentido, ele reconhece que seu modo de agir é

¹⁸⁹Cf. SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro: 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: UFRJ, 2001.

¹⁹⁰ Cf. Vídeo intitulado *Conte sua História Riachão* gravado e produzido pela Band Bahia no ano de 2011 e está acessível pelo *site* you tube.

o mesmo de um *malandro* e ponto final. Ele conhece o proceder do *malandro* e se identifica.

O verso *deixa o dia raiar* é cantado também na forma ascendente, como se estivesse expressando um pedido, um desejo do cantor. Quando esse mesmo verso é cantado novamente, a palavra *deixa* é cantada com marcação forte, como se estivesse imprimindo mais força ao pedido de que a festa rompa o nascer do dia. Essa ideia é complementada nos versos seguintes quando a letra diz *Mas o samba é tão gostoso / Vai até o amanhecer / Quando os malandros estão juntos/ É só alegria no coração*. Atravessar a noite até o amanhecer com samba, batucada e com os *malandros* reunidos constitui algo valorizado pelo compositor. Aproveitar o momento presente com alegria é um prazer para o *malandro*.

O momento em que começou a criar sambas - narrado pelo próprio Riachão - aconteceu quando ele tinha mais ou menos quinze anos, isto é, meados da década de 1930, período em que a temática da malandragem está em evidência.

Quando analisamos os depoimentos¹⁹¹ de Riachão juntamente com a apreciação da canção *Sei que sou malandro, sei*, verificamos a associação entre sambista e *malandro*, entre boemia e *malandragem*. Riachão afirma que quando começou a compor, as canções gravadas no Rio de Janeiro tiveram significativa influência em suas composições, bem como no cenário musical da capital soteropolitana. É bastante significativo notar que no primeiro samba de Riachão há o termo *malandro*, que obteve repercussão evidente entre os sambistas da então capital republicana.

Alguns cancionistas do samba receberam a denominação de *malandro* e/ou se autodescreveram assim. Os sambistas *malandros* Ismael Silva¹⁹² e Wilson Batista¹⁹³ levaram esse tema para as letras dos seus sambas, fato que resultou na chamada “temática

¹⁹¹ Cf. Vídeo. *Conte sua história – Riachão*. Gravado pela Band Bahia em 29/03/2011.

¹⁹²Ismael Silva (1905-1978) era compositor e cantor. Trabalhou como vendedor. Nasceu em Jurujuba, comunidade de pescadores na Baía de Guanabara. Filho de Benjamin da Silva (cozinheiro) de Emília Correia Chaves. Mudou para o Rio de Janeiro, onde havia maiores possibilidades de conseguir um emprego, indo morar no Bairro do Estácio de Sá. Cf. Depoimento concedido pelo músico ao MISem 29/09/1966 e 16/07/1969.

¹⁹³Wilson Batista (1913- 1968). Compositor e cantor. Filho do pintor de paredes e funcionário da guarda municipal de Campos/RJ João Batista, e de Isaurinha Alves de Oliveira. O gosto pela música veio por influência do seu tio Ovídio Batista, maestro da banda Lira de Apolo em Campos e que tocava vários instrumentos. Sua primeira apresentação como músico foi na banda do tio, tocando triângulo. Wilson batista tentou habilitar-se no ofício de marceneiro. Não sabia ler e assinava o nome com dificuldade, porém fazia letras/poemas facilmente. Cf. www.dicionariompb.com.br.

da malandragem”. O samba *O que será de mim?* de Ismael Silva é formado pelos seguintes versos:

Se eu precisar algum dia
De ir pro batente
Não sei o que será
Pois vivo da malandragem
E vida melhor não há

Minha malandragem é fina
Não desfazendo ninguém
Deus é quem nos dá a sina
E o valor dá-se a quem tem
Também dou a minha bola
Golpe errado ainda não dei
Eu vou chamar Chico Viola
Que no samba ele é rei
Dá licença seu Mário

Oi, não há vida melhor/Que vida melhor não há
Deixa falar quem quiser/ deixa quem quiser falar (...) ¹⁹⁴

Na letra do samba, a malandragem está relacionada a um estilo de vida que não corresponderia ao trabalho, sobretudo formal. Silva ainda diz que sua “malandragem é fina”, e que isso é uma questão de sorte, ou coisa do destino, pois é provisão de Deus e não é para qualquer um, mas sim para quem tem valor.

Podemos identificar nos dois últimos versos, que a letra sinaliza a existência de pessoas que reprovavam a malandragem, “deixa falar quem quiser.” Por coincidência, *Deixa falar* foi o nome dado por Ismael Silva, Nilton Bastos ¹⁹⁵ e Alcebíades Barcelos ¹⁹⁶ à primeira escola de samba do Rio de Janeiro no ano de 1929. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som-MIS do Rio de Janeiro, Silva explica que o nome da escola foi justamente como resposta às pessoas que criticavam o procedimento dos malandros. ¹⁹⁷

¹⁹⁴ Cf. www.ims.com.br Acervo de música; Composição de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves; Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis; Ano de gravação: 1931; Disco 78 rpm.

¹⁹⁵ Compositor (1899-1931). Seu pai era comerciante e sua mãe costureira. Foi criado no bairro São Cristóvão, na cidade do Rio de Janeiro. Não terminou o curso primário e nunca estudou música. Tocava piano de ouvido. Trabalhou como torneiro mecânico. Cf. www.dicionariompb.com.br.

¹⁹⁶ Alcebíades Barcelos (1902-1975). Compositor. Morou no bairro do Estácio de Sá onde, na juventude, trabalhou como sapateiro em uma fábrica. Na década de 1920, acompanhado pelo irmão, Rubem Barcelos, começou a frequentar as rodas de samba do Estácio. Cf. Depoimento concedido pelo músico em 21/03/1968.

¹⁹⁷ Cf. Depoimento concedido por Ismael Silva ao MIS- Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 29/09/1966 e 16/07/1969.

A gravação do samba de Wilson Batista intitulado *Lenço no pescoço*¹⁹⁸ foi no ano de 1933. Ao ouvir a canção, podemos verificar que há uma imponência na entonação de voz utilizada pelo intérprete. Então a “voz que fala” dentro da “voz que canta”¹⁹⁹ é de uma pessoa ativa e consciente da sua dignidade, de suas virtudes, do seu talento.

Meu chapéu de lado
Tamanco arrastando
Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando
Provoco e desafio
Eu tenho orgulho em ser tão vadio

Sei que eles falam deste meu proceder
Eu vejo quem trabalha andar no miserê
Eu sou vadio porque tive inclinação
Eu me lembro, era criança
Tirava samba-canção
Comigo não
Eu quero ver quem tem razão (...)²⁰⁰

Os aspectos do vestuário do malandro como “chapéu, lenço no pescoço e navalha no bolso” precedem o sentimento de orgulho que o compositor tem pela vadiagem. A existência de pessoas que “falam” do proceder daqueles que levam vida de “vadio” é ressaltada no quinto verso. O compositor justifica sua “vadiagem” pelo fato de que as pessoas que trabalham viverem no “miserê”, e também porque simplesmente “teve inclinação”. A canção pode influenciar na ideia de que nesta letra a vadiagem, tal como a malandragem no samba de Silva, é algo do destino, vem desde criança, quando o compositor já “tirava samba-canção”. Nesse caso, verificamos a associação entre sambista e vadio. Após um breque,²⁰¹ o intérprete diz “comigo não, eu quero ver quem tem razão”.

Em diferentes letras de canções gravadas desde o limiar do século XX no Brasil, podemos verificar a presença das palavras *malandro* e *malandragem*. Como é o caso das canções *O sonho dourado do malandro* (Intérprete: Eduardo das neves, Ano de gravação 1915-1921), *O malandro* (Intérprete: Eduardo das Neves; Data da gravação: 1907-1912);

¹⁹⁸ Cf. www.ims.com.br Acervo de música; Composição de Wilson Batista interpretada por Silvio Caldas, Disco 78 rpm.

¹⁹⁹ A respeito destes elementos presentes na arte dos cancionistas ver. TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

²⁰⁰ Cf. Acervo de música do IMS - Instituto Moreira Sales do Rio de Janeiro pelo site www.ims.com.br

²⁰¹ Na música, o breque é caracterizado por uma parada repentina da melodia da canção e, nesse momento, a letra é cantada com entoação mais próxima da palavra falada.

Palacete de Malandro (Intérprete: João Petra de Barros; Ano de gravação:1933).

Vejam os a letra desta última composição. O gênero musical é samba canção.

Barracão é palacete do malandro
Barracão pra ser de fato
Mora nele um mulato
E tem nele um violão
Tenho um São Jorge pendurado na parede
Cachaça pra matar a sede
E aliviar o coração
É noite de luar
A sua luz bonita vem beijar
A porta do meu barracão
Meu barracão é um palácio
Na minha imaginação
E eu sou bem feliz
Por ter o meu palácio pra morar
Eu faço um juramento profundo
Nem por todo dinheiro do mundo
Vou morar em outro lugar.²⁰²

A composição é de João Petra de Barros (1915-1948). Dentre tantas interpretações, a letra pode sugerir a nobreza do *malandro* pela presença da palavra palacete, que se refere a uma casa suntuosa. O barracão é um palácio na imaginação do compositor e tem tudo o que ele precisa. O São Jorge para garantir a proteção, o luar iluminando a porta do barracão, o violão e a cachaça, esta bebida que além de matar a sede alivia o coração do *malandro*. O compositor ressalta que é “bem feliz” e que nem por muito dinheiro sairia do seu barracão.

Entendemos que este samba-canção é emblemático quanto ao que Roberto da Matta chamou a atenção. De acordo com este autor, nas sociedades capitalistas e individualistas, o cotidiano parece ser regido especialmente por eixos econômicos e políticos. A ideia de que “tempo é dinheiro”²⁰³ emergiu nas primeiras décadas do século XX e constitui um exemplo desta perspectiva.

Mas, na contramão dessa compreensão, o proceder do *malandro* sugere que sua vida é regida por outras dimensões e outros eixos.²⁰⁴ Neste sentido, o *malandro* pode até passar por dificuldades financeiras, tristezas e outros contratemplos que fazem parte da

²⁰² Cf. Acervo de músicas no *site* do Instituto Moreira Sales do Rio de Janeiro. www.ims.com.br.

²⁰³ Cf. MATOS, Olgária. *A cidade e o tempo: algumas reflexões sobre a função social das lembranças*. In. História Viajante: Notações Filosóficas de Olgária Matos. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

²⁰⁴ Os sambas nos quais a palavra malandro é utilizada no sentido de uma “apologia à boa vida”, bem como à malandragem e à vadiagem, possuem nuances mais expressivas nos sambas de Wilson Batista, Ismael Silva, Alcebíades Barcelos, dentre os compositores especialmente circunscritos à década de 1930.

vida, mas esta é também marcada pela boemia, pela música, pela cachaça etc. Conforme aponta Da Matta, é como se o malandro dissesse “Sou pobre, mas tenho a cabrocha, o luar e o violão”.²⁰⁵

Na década de 1930, algumas composições de sambas constituíram vozes dissonantes no que diz respeito aos pressupostos ideológicos das elites políticas e intelectuais. Os sambas de Wilson Batista, Ismael Silva e Riachão, enunciam a boemia, a malandragem e a batucada como instigantes maneiras de fruição do tempo. Tais composições evidenciam o exercício de liberdade do cidadão integrante das classes sociais e economicamente frágeis, quanto ao modo de vida que pretendem ter, com as opções de lazer que pudessem satisfazer seus respectivos anseios. Esse modo de vida não é totalmente contrário ao trabalho como forma de obter rendimentos para se sustentarem. O depoimento de Silva é elucidativo quanto a esta questão:

“(…) a rapaziada era da boemia, não é como pensam. Eu sei que muita gente pensa coisas que não eram. Era gente da boemia. Era gente que todas as noites tava na boemia. Toda essa gente trabalhava, era empregado. Todos tinham seus empregos. Exato. Nada disso. Não era não senhor. Tinha essa fama só.”²⁰⁶

Nos pressupostos ideológicos das elites políticas existia a ideia de que o trabalho era o principal valor para o ser humano viver em sociedade. Por outro lado, verificamos em algumas composições circunscritas à década de 1930, que na interpretação das classes populares havia a perspectiva de que a condição de trabalhador não significava a garantia uma boa qualidade de vida. Esta questão reverbera no samba de Ciro de Souza transcrito a seguir:

Ai, ai, meu Deus
Tenha pena de mim
Todos vivem muito bem
Só eu que vivo assim
Trabalho e não tenho nada
Não saio do miserê
Ai, ai, meu Deus
Isso é pra lá de sofrer
Sem nunca ver nem conhecer felicidade
Sem um afeto um carinho ou amizade
Eu vivo tão tristonho
Fingindo-me contente

²⁰⁵ Cf. DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Terceira edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980. p- 133.

²⁰⁶Cf. Depoimento concedido por Ismael Silva ao MIS em 29/09/1966 e 16/07/1969.

Tenho feito força
Pra viver honestamente ²⁰⁷

A letra diz respeito à vida de um cidadão que trabalha, mas não consegue sair da miséria. Reclamando da sua condição sócio-econômica, os versos “*todos vivem muito bem/ só eu que vivo assim/ trabalho e não tenho nada*”, apontam que existem pessoas que não trabalham e estão em condição melhor do que a do sambista. Os três últimos versos ressaltam a atitude de um cidadão trabalhador face à situação difícil e contraditória em que ele se encontra. O sambista vive triste, mas finge que está contente, e faz um esforço para viver honestamente.

O samba de Alcebíades Barcelos, intitulado *Nasci no samba*, apresenta de maneira categórica que o trabalho não constitui condição para conseguir melhorar de vida, ou ficar rico.

Vivo na malandragem
Não quero saber do batedor
Pode escrever o que vou dizer
Ando melhor do que o trabalhador
Não faço força
Nunca fiz
E jamais ei de fazer
Nasci no samba
E nele ei de morrer
Não há riqueza que me enfrentar o batedor
Pois quem é rico nunca foi trabalhador²⁰⁸

A canção intitulada *Pobre do pobre* de Riachão, também faz referência à vida difícil do trabalhador circunscrito às classes sociais desprivilegiadas economicamente.

Pobre do pobre
Carregado de filho
Eu posso afirmar
Ele se não trabalhar é um louco
Mas o salário é tão pouco
Não pode se alimentar
Por causa da carestia
Sente a barriga vazia
É só o que se vê
Pega o trabalho às 6 horas larga às 18 horas

²⁰⁷ Cf. www.ims.com.br Acervo de música. Título: *Tenha pena de mim*; Compositor: Babaú e Ciro de Souza; Ano de gravação: 1937. Disco 78 rpm.

²⁰⁸ Cf. www.ims.com.br Acervo de música. Título: *Nasci no samba*; Compositor: Bide e Benedito Lacerda; Ano de gravação: 1932; Disco 78 rpm.

Sem comer, sem beber
Daí que chegou suas lágrimas
Ele não pode conter
Foge alegria do homem
Vendo os filhos com fome
Pede a Deus pra morrer ²⁰⁹

Entendemos que os três sambas abordam de maneira crítica o fato de que as décadas que precedem a proclamação da República - no que diz respeito ao universo do trabalhador inserido nas cidades em expansão - compreendem em certa medida a manutenção do *stablishment*. Neste sentido, o escravo se torna um trabalhador livre e isso não altera estruturalmente sua condição social e econômica, no que tange às suas expectativas criadas no período posterior à Abolição e à instalação da República.

Os sambas explorados nesta pesquisa podem ser compreendidos como um questionamento político por parte das classes menos abastadas - representadas na figura dos sambistas - com relação à ética do trabalho que ideólogos dos governos da década de 1930, bem como do período denominado como Estado Novo procuraram implantar.²¹⁰ Neste sentido, Wilson Batista diz “comigo não, eu quero ver quem tem razão”, em oposição à ideologia do trabalho, inserida nos referidos períodos. ²¹¹

Não obstante os sambas constituídos pela temática da malandragem serem caracterizados também pela “apologia à boa vida” e, conseqüentemente, uma oposição à vida do trabalhador, entendemos que a essência do *malandro* e da *malandragem* deve ser discutida para além destas questões.

A expressão *malandragem* tem um sentido de esperteza e/ou sagacidade. Se por um lado, na cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, o referido termo esteve associado principalmente aos sambistas cariocas,²¹² por outro, na cidade de Salvador, esta expressão dizia respeito de modo especial ao universo dos capoeiras.

²⁰⁹ Cf. SILVA, Janaína Wanderely da. *Riachão: o cronista do samba baiano*. Salvador: Assembléia Legislativa, 2008. p- 83. A referida composição também é cantada pelo músico no documentário *Samba Riachão*.

²¹⁰ Cf. FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida neves (orgs.). *O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

²¹¹ Cf. www.ims.com.br Acervo de música. Título: *Lenço no pescoço*, Compositor: Wilson Batista; Ano de gravação: 1932.

²¹² Ismael Silva, Wilson batista, Alcebiades Barcelos (Bide) e Nilton Bastos estavam entre os sambistas denominados também como malandros. Cf. Depoimento concedido por Bide ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 21/03/1968.

Na capital baiana o termo *malandragem* também pode se entrelaçar com as práticas malandras dos capoeiras, e com a compreensão de *mandinga* - que diz respeito aos significados de malícia, ginga, jogo de cintura – que consiste em um aspecto relacionado aos capoeiras, tanto nas rodas, quanto nas estratégias de sobrevivência desses homens nas ruas da cidade de Salvador, no decorrer das primeiras décadas do século XX.²¹³

A ocasião em que Riachão compôs a canção intitulada Umbigo da Baleia, narrada pelo próprio músico, compreende um exemplo da *malandragem* no sentido de esperteza, sagacidade que constitui uma das características essenciais na personalidade do malandro. De acordo com Riachão, após saírem de mais um dia de trabalho no *Diário e Associados*, ele e seus companheiros se depararam com uma multidão de pessoas na região da Praça da Sé. O cancionista e seus amigos em princípio seguiam para mais uma “jornada” de boemia, mas mudaram seus destinos ao perceberem tal multidão. A seguir, Riachão narra como foi o episódio.

Olhando assim em direção à Praça da Sé, eu vi aquela multidão. Ô meu deus, tanta gente assim na praça da Sé! Olhei e pensei assim até coisas estranhas... ou se tratando até de um pequeno tumulto. Mas, segui pra lá eu e mais os dois companheiros. E ao chegar bem perto, fiz um “perguntaduzinho”: o que é isso aqui? e responderam que era a baleia que tinha chegado. Ô meu Deus! Baleia aqui na Praça da Sé?...Olhei a transa assim...(...) E bom, em se tratando de jornal eu disse: Ô porteiro, aqui chegou a imprensa falada e escrita... uma passagem livre pra nós! E então eu fui verificar e ver a coisa direitinho, a baleia. (...) Aí meu irmãozinho, comecei a olhar a coisa, espiei tudo. E de fato, era uma baleia gigante. Mas todo mundo duro né. Ninguém tinha um “puto” no bolso. E eu olhei assim pro cantinho e tal, veio a inspiração, e daqui a pouco desceu uns “versoinhos”.²¹⁴

De acordo com Riachão, um “americano” trouxe a baleia em uma carreta para Praça da Sé. A ideia de se aproximar do “praça” que estava na portaria da exposição, e dizer que faziam parte da Imprensa, é ressaltada por Riachão como uma atitude de “sabedoria e esperteza para o bem”.²¹⁵ Após espiar tudo, e com a canção toda organizada em sua mente, se aproximou do “americano”, que entendia um pouco de “brasileiro”,²¹⁶

²¹³ Cf. DIAS, Adriana Albert. *A malandragem da mandinga. O cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha (1910-1925)*. Dissertação de mestrado. UFBA: Salvador/BA, 2004.

²¹⁴ Cf. Vídeo intitulado *Sambas da Bahia*. Programa Ensaio da TV Cultura gravado em 1974. Disponível no site you tube. Acesso em 19/05/2015.

²¹⁵ Ver documentário *Samba Riachão* disponível no site you tube. Acesso em 27/05/2015

²¹⁶ Riachão utiliza a expressão “entendia um pouco de brasileiro” para indicar que o homem com o qual este músico falava e que pertencia a outra nacionalidade, compreendia a língua portuguesa.

dizendo que tinha um samba sobre a baleia e que serviria para fazer a publicidade da baleia. Riachão cantou o samba no ouvido do “americano”, que disse: “Oh samba, muito bom o samba, muito bom”. A seguir, a letra do samba:

Eu fui para a cidade despreocupado
Quando cheguei na Sé eu vi um povoado
Oh menininha! Eu fiz um perguntado
Responderam que era a baleia é que tinha chegado

Refrão: Eu vi o caminhão da baleia
Eu vi o cabeção da baleia
Eu vi o barrigão da baleia
Eu não vi uma coisa, diz (breque) da baleia!²¹⁷

Após escutar o samba, o “americano” pagou a Riachão “cinco mil réis”. Especialmente na primeira estrofe, e comparando-a com o relato de Riachão sobre a ocasião em que o samba foi criado, é possível verificar que este cancionista retratou a experiência vivida com ritmo e melodia na canção. É perceptível, a partir da fonte levantada e aqui explorada, a habilidade de Riachão no que diz respeito ao recurso do improvisado.

Consideramos que a sabedoria com que Riachão conseguiu passagem livre para ele e seus companheiros, a própria criação do samba, e a venda deste para publicidade do evento constituem uma sagacidade do músico. Concordamos com Riachão que tais atitudes foram realizadas “no bom sentido”, visto que ele não causou nenhum dano ao idealizador da exposição e, de certa maneira, o sambista ainda chamou a atenção para a propaganda do evento. Podemos dizer que Riachão utilizou uma *malandragem*, no “bom sentido”, como ele mesmo diz.

Um dos acessórios usados por Riachão é uma toalha ou lenço no pescoço (mantido, ainda hoje em 2017), e como diz o sambista, é uma referência aos *malandros* e capoeiras daquele “bom tempo”. A respeito do significado do termo *malandro* e do proceder do *malandro*, Riachão ressalta que essas questões chamaram a sua atenção quando ainda era criança. De acordo com o músico:

Tinha uma questão entre o malandro e o vagabundo. O próprio Rio de Janeiro teve um debate naquele bom tempo, porque alguém começou a querer comparar o *malandro* com o vagabundo. Eu era criança quando o

²¹⁷ Cf. Vídeo intitulado *Sambas da Bahia*. Programa Ensaio da TV Cultura gravado em 1974. Disponível no *site* you tube. Acesso em 19/05/2015.

Rio de Janeiro lançou um samba, mas eu não me lembro mais dele todo não, mas esse samba dizia “*Vou lhe dizer qual é a diferença/ que tem do malandro para o vagabundo/ é que o malandro vive na cidade/aproveitando as belezas deste mundo(...)*” e teve uma palavra bonita que o compositor colocou nesta história do *malandro* e do *vagabundo*. Que tavam comparando o *vagabundo* com o *malandro*. Não é possível! O *malandro* é *malandro*, o *vagabundo* é *vagabundo*. Então eu era criança quando eu ouvi esse samba do Rio de Janeiro. O *malandro* leva alegria pro povo, o *vagabundo* não... O *vagabundo* vai é roubar, e levar é tristeza para o povo. Então é isso aí ..a diferença do *malandro* pro *vagabundo* é essa. ²¹⁸

A *malandragem* está ligada ao mundo da rua. Boêmio e *malandro* (conforme Riachão se denomina), o sambista é um cidadão negro, que cresceu em uma família com poucos recursos econômicos. De acordo com o que podemos verificar no documentário “Samba Riachão”, bem como no “Programa MPB Especial “Sambas da Bahia” gravado em 1974, o músico transmite uma sabedoria a respeito da cultura da rua, com seus perigos e incertezas, bem como demonstra uma essência de poeta em sua maneira de expressar. O samba intitulado *Menino de rua*, é emblemático no que diz respeito à sua condição econômica e social, bem como pela sua vertente de poeta.

Não tive escola
Fui menino de rua
Namorei com a lua
Quis até me casar-ah
Tão inocente
Alimentei a ironia
Até que um belo dia
Fui mudar de pensar

Na serenata
Surgiu na minha frente
Um amor atraente
Vindo me conquistar
Cantei pra ela
Laralálaralá
E daí em diante
Construí meu lar ²¹⁹

O tema da canção sinaliza que o intérprete está narrando uma história que foi vivida por ele. A expressão “menino de rua” pode indicar alguém que está “solto” na vida,

²¹⁸ Entrevista concedida por Riachão em 09 de junho de 2015. Acervo pessoal.

²¹⁹ Cf. *Menino de Rua*. CD Mundão de Ouro. Faixa 09. Gênero musical: samba. Gravado no ano de 2013.

sem relações pessoais e de parentesco bem definidas, e sem lar.²²⁰ A melodia tem um aspecto de tristeza, e a maneira com que a letra é cantada sugere que o intérprete está expondo seus sentimentos mais íntimos.

O estado de profunda paixão do intérprete é ressaltado no verso “Quis até me casar-ah”. A interjeição “ah”, utilizada como prolongamento da segunda vogal “a” da palavra “casar”, evidencia o estado sentimental do intérprete.²²¹ A letra do samba se refere à experiência de uma criança que viveu a realidade das ruas, e que não obstante as dificuldades sócio-econômicas, tinha o ingênuo hábito de olhar para o céu e sonhar com a expectativa de algum dia se casar e ter um lar para morar. Na segunda estrofe, o sonho do menino de rua se realiza visto que encontrou um amor e daí em diante pôde construir o seu lar.

O hábito de olhar para o céu e criar expectativas de alcançar uma vida melhor nos remete a uma questão ressaltada por Riachão. Este músico afirma que sempre observava as estrelas, e se perguntava qual delas seria a “sua estrela”.²²² A respeito das dificuldades financeiras, Riachão faz o seguinte comentário:

Eu não digo assim diretamente, que eu já passei fome...passar fome é vida de pobre. Mas como Jesus Cristo é sempre Jesus, ele não deixa a gente passar fome porque a gente bebe água, e lhe digo com sinceridade: eu prefiro no lugar de comida, água. A água me alimenta...uma nota musical, olhar assim pra uma pessoa que a gente gosta e queira bem [risos] serve de alimento viu?! De maneiras, que eu acho que nunca passei fome, porque só de olhar assim pra alguém que eu quero bem assim para as pessoas que a gente ama, então a gente não passa fome.²²³

Pensando de maneira relativamente pragmática, sabemos que notas musicais, e o fato de estar perto de pessoas que nos queiram bem e às quais temos apreço, não

²²⁰Cf. DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. Ver especialmente a parte intitulada *A casa e a Rua*. p- 70.

²²¹Tatit afirma que o prolongamento das vogais nas canções promove um processo de *passionalização*, visto que remete a um sentimento do compositor. A respeito deste aspecto ver TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. Ver especialmente a parte intitulada *Tensões Passionais e Tensões Temáticas*. p- 22.

²²²Cf. Depoimento de Riachão no Filme-documentário *Samba Riachão* gravado em 2001.

²²³ Cf. Gravação original da Fundação Padre Anchieta. *Programa MPB Especial*, direção Fernando Faro. Colaboração Ricardo Peruchi. Os sambistas Batatinha, Ederaldo Gentil e Riachão contam um pouco de suas respectivas histórias. Publicado em 24/12/2013. Acesso: 10/05/2015. As palavras de Riachão apontam para um discurso poético. Este por sua vez“(...) não é só descritivo, há um sentido metafórico com uma referência metafórica, que redescreve uma realidade inacessível a uma descrição direta. A metáfora faz “ver como” um “ser como”. (...)”. Cf. REIS, José Carlos. História da “consciência histórica” ocidental contemporânea: Hegel, Nietzsche, Ricouer. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p- 285.

constituem “alimentos” para o nosso corpo, mas sim para nosso espírito, nossa alma. Nesta perspectiva, não obstante as dificuldades financeiras, Riachão ressalta a música, a amizade e o “querer bem” como elementos que sempre o estimulou e o acompanhou.

Entendemos que Riachão, tal como outros *malandros* - sambistas ou não - são sujeitos que valorizam a festa, o samba, a alegria, a batucada, os encontros com amigos, encontros amorosos, como atividades prazerosas que possibilitam viver com alegria. Além disso, tais atividades compreendem meios para adquirir força, renovar as energias e seguir adiante, não obstante as injustiças sociais que vivenciamos e/ou que se verificam na sociedade. É a partir desta problemática, que serão articuladas as discussões a seguir.

CAPÍTULO 3

O SAMBA E A MALANDRAGEM EM RIACHÃO

*Eu sou um artista que me torno uma nota musical para levar alegria ao povo.*²²⁴

Riachão é um artista, músico e sambador contemporâneo de importantes compositores como Assis Valente,²²⁵ Humberto Porto,²²⁶ Dorival Caymmi,²²⁷ e Jackson do Pandeiro.²²⁸ A atuação de Riachão e Batatinha, juntamente com o grupo Ases do ritmo²²⁹ na década de 1940, teve papel determinante na divulgação do gênero musical do samba na Bahia. Na perspectiva desta pesquisa de doutorado, Riachão representa a voz do malandro, constituindo-se como elemento que se apresenta como possibilidade de apreendermos com mais sutileza o fenômeno da malandragem na cidade de Salvador. Nas falas de Riachão, o *malandro* e a *malandragem* aparecem sempre ligados ao samba, ao capoeira, à valentia e a alegria.

O contato de Riachão com o samba vem desde a infância. Seu pai, José Euzébio Rodrigues, o Zé Criolino, era carroceiro, capoeira, sambador e cantador de samba de chula. De acordo com Riachão, desde criança foi “aprendendo com os mais velhos”²³⁰

²²⁴ Cf. Documentário *Samba Riachão*. Ano de Gravação 2001.

²²⁵ José de Assis Valente. (1911//Bahia- 1958/Rio de Janeiro). Compositor. Nasceu na Bahia e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1927. Começou a compor sambas no início da década de 1930. Cf. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Site www.dicionariompb.com.br

²²⁶ Humberto Porto. Acadêmico de Medicina e compositor. (1908/Salvador- 1943/Rio de Janeiro) Autor de composições como “*Ó Jardineira*”, “*Lamento Negro*” e “*Na Bahia*”. Cf. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Site www.dicionariompb.com.br

²²⁷ Dorival Caymmi. (1914/Salvador- 2008/ Rio de Janeiro). Compositor, cantor e violonista. Começou sua carreira nos programas da Rádio Clube da Bahia em 1935. Cf. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Site www.dicionariompb.com.br

²²⁸ José Gomes Filho (31/8/1919 Alagoa Grande, PB- 10/7/1982 Brasília, DF). Gravou três músicas de Riachão na década de 1950, marcando a entrada das composições do sambista baiano no mercado fonográfico.

²²⁹ Grupo formado na década de 1940 com os músicos: Tião Motorista, Virgílio de Sá, Orlando, Sandoval Caldas e Agnaldo Palmeira. Cf. SILVA, Janaína Wanderley. *Riachão: o cronista do samba baiano*. Salvador: Assembléia Legislativa, 2008. p- 34.

²³⁰ Aprender a respeito do samba por meio da observação das performances dos adultos constitui uma prática pertinente à vivência do samba de roda do Recôncavo baiano, que permanece presente neste limiar do século XXI. De acordo com Sandroni “(...) A transmissão dos saberes envolvidos na realização do samba de roda vem sendo feita por meio da observação e imitação. Crianças observam e escutam o samba de roda desde a mais tenra idade. A partir de 4 ou 5 anos, ou mesmo bem antes, elas começam a imitar a dança, as palmas e os toques rítmicos. Em vários casos foram observadas crianças pequenas de um ano que estavam totalmente absorvidas pelo ritmo do samba, fazendo pequenos passos e batendo palmas, para grande alegria

sobre samba e capoeira. A toalha que o músico invariavelmente coloca no pescoço é uma homenagem ao “povo antigo”.²³¹ Nas palavras de Riachão:

Capoeira é realmente uma índole do início do país, de quando o Brasil nasceu... Os negros que vinham pra senzala, conforme eu falei com o samba de roda, com o samba de chula, eles usavam a toalha no pescoço, isso veio do princípio do Brasil... aí eu prossegui a mesma coisa né. Meus pais, meus avós, usavam também essas coisas...toda a pobreza, os homens capoeiras, carroceiros, trabalhador de roça, todo mundo gostava da toalha no pescoço naquele tempo...é por causa do meu pai... eu era criancinha e ficava escutando os mais velhos e depois também a gente vai aprendendo as coisas né...²³²

Riachão utiliza o termo *malandro* para se referir ao povo que vivia na pobreza, os trabalhadores, os carroceiros, os capoeiras, com os quais o sambista conviveu desde que nasceu, visto que nestes grupos incluíam seus pais, tios e avós.

A partir do momento em que Riachão saiu de casa para aprender o ofício de alfaiate, quando tinha mais ou menos doze anos de idade, ampliou sua convivência com malandros e capoeiras. As alfaiatarias se concentravam na região da Ladeira do Taboão e da Baixa dos Sapateiros. Desde as primeiras décadas do século XX esta região é conhecida pela diversidade de estabelecimentos comerciais e pelo fato de fazer fronteira com ruas, as quais serviam para ponto de encontro de capoeiras. De acordo com Dias:

(...) Durante o dia podiam ser vistos pequenos comerciantes, donas de casa, meninos e meninas de rua, trabalhadores do porto dos quais muitos eram capoeiras (...) Não foi por acaso, portanto, que o *Diário de Notícias* relatou que a cada dia crescia o número de “*valentões*” na ladeira do Taboão. Narrava ainda, em tom pejorativo e repressor que “Não raro, sem ser preciso ir nos bairros distantes, em muitos dos quais a capoeiragem impera sem o menor corretivo, as desordens se dão registradas umas na imprensa, outras não”. E, além disso, ressaltou que esta situação vinha de

dos adultos e jovens presentes. A partir de 8 ou 10 anos já participam da roda de forma ativa e consciente. (...)”. Cf. Dossiê IPHAN 4. *Samba de roda do Recôncavo baiano*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2004.p- 62.

²³¹ Dias aponta que a utilização de acessórios como toalha no pescoço, chapéu de lado, navalha no bolso e o caminhar “meio gingado” constituem aspectos das práticas malandras relacionadas ao universo dos capoeiras na cidade de Salvador nas primeiras décadas do século XX. Cf. DIAS, Adriana Albert. *A malandragem da mandinga: o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha. (1910-1925)*. Dissertação de Mestrado em História Social. Salvador: UFBA, 2004. Ver a parte intitulada “ A cultura malandra dos capoeiras”

²³² Depoimento concedido pelo músico em março de 2015. Acervo pessoal.

muitos anos, o que parece indicar que esta ladeira era uma área tradicionalmente frequentada por capoeiras.²³³

Segundo Dias, a imprensa ressaltava a preocupação com a presença de valentões, no caso, capoeiras, e a necessidade de reprimi-los visto que causavam desordem. Na perspectiva das classes detentoras de poderes políticos e econômicos da cidade de Salvador, os capoeiras, os malandros, os ociosos, compreendiam perfis de indivíduos que causavam desordem, eram ameaçadores, marginais, um perigo eminente para o que se considerava ser a “boa” sociedade.²³⁴

Em outra perspectiva, no romance *Jubiabá*, encontramos uma passagem na qual Jorge Amado assinala elementos da personalidade do malandro capoeira que ele quer representar. Na passagem transcrita a seguir, o personagem Antônio Balduíno está com 8 anos de idade. Não obstante a pouca idade, Baldo (apelido) já corria solto pelas ruas e exercia uma espécie de liderança em relação a outros meninos que corriam pelo Morro do Capa Negro. Baldo tinha muita admiração por um malandro da região, o Zé Camarão:

Baldo gostava tanto de Zé Camarão, um desordeiro que vivia sem trabalhar e que até já era fichado na polícia como *malandro*. Zé Camarão tinha duas grandes virtudes para Antônio Balduíno: era valente e cantava ao violão histórias de cangaceiros célebres. Tocava também coisas tristes, valsas e canções, nas festas dos casebres do Morro do Capa-Negro e em todas as outras festas pobres da cidade, nas quais era elemento indispensável. Era um mulato alto e amarelado, eternamente gingando o corpo, que criara fama desde que desarmara dois marinheiros com alguns golpes de capoeira. Havia quem não gostasse dele, quem o olhasse com maus olhos, porém Zé Camarão passava horas e horas ensinando aos garotos do morro o jogo da capoeira, tendo uma paciência infinita com eles. Rolava no chão com os moleques, mostrava como se aplicava um rabo-de-arraia, como se arrancava o punhal da mão de um homem. Era amado pela garotada que o queria como a um ídolo. Antônio Balduíno gostava de andar com ele, de ouvir o desordeiro contar casos da sua vida. E como já era o melhor aluno de capoeira queria também aprender violão.

_ Você me ensina, Zé Camarão?
_ Deixa estar que eu ensino.²³⁵

²³³ Cf. DIAS, Adriana Albert. *A malandragem da mandinga: o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha. (1910-1925)*. Dissertação de Mestrado em História Social. Salvador: UFBA, 2004. p-39.

²³⁴ No capítulo anterior assinalamos que o Código Penal de 1932 já tornara proibida a prática da capoeira. Ressaltamos também a perspectiva assinalada por Foucault a respeito do sistema justiça-polícia-prisão. Esse sistema tinha também como objetivo fazer com que os indivíduos não-proletarizados e considerados malandros - aparecessem aos olhos dos cidadãos proletarizados - esses considerados “pessoas de bem”- como uma ameaça à ordem e a sociedade.

²³⁵Cf. AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1978. p-10.

Interessante notar que Zé Camarão é identificado especialmente pelas seguintes características: de ser valente, contador de histórias ao violão e por gostar de ensinar às crianças tanto capoeira quanto a música. Gostava de festas, tinha gingado no corpo e adquiriu fama por sua habilidade com golpes de capoeira. Teve seu nome fichado na polícia como *malandro*. A *malandragem* é entendida também como sinônimo de liberdade, pois Zé Camarão não tem emprego formal, ou seja, está livre do trabalho pesado e da opressão do patrão.

Quando ainda era conhecido por Clementino (ou como Tintino, apelido carinhoso criado por sua mãe), Riachão vivenciava o ambiente das ruas do Bairro do Garcia, da Ladeira do Taboão, Baixa do Sapateiro e adjacências. O apelido de Riachão veio dessa época, virou nome artístico na idade adulta e estava relacionado à sua fama de “brigão”. A personalidade valente e o respeito principalmente com os mais velhos, constituem aspectos ressaltados por Riachão. Nas palavras do músico:

(...) eu era criancinha eu era um menino respeitador. E os outros meninos tinham que respeitar. Porque o menino que não respeitava apanhava...Então eu me lembro uma vez que eu estava brigando com outro menino. Não sei o que foi que ele fez que eu não gostei. E quando eu estava brigando com ele a mãezinha dele veio e disse: Não quero que você brigue com esse menino, esse menino é um valentão, esse menino é um riachão... aí como foi um mais velho que chegou, foi a mãe dele, eu fui e saí de cima dele logo e caí fora. Então eu fiquei com isso no juízo. Riachão valentão. Que quando eu me tornei rapaz, nessa vida artística... que todo artista tinha que ter um apelido, aí eu escolhi esse nome Riachão (...).²³⁶

A postura audaz desde criança é justificada por Riachão como uma característica precedente das populações circunscritas à cidade de Santo Amaro da Purificação,²³⁷ local de onde sua família é originária. De acordo com Riachão “antigamente, o povo de Santo Amaro era valente. Tinha muito amor, muito respeito, mas que ninguém abusasse senão o couro comia”²³⁸ A compreensão do malandro como possuidor de uma essência valente é ressaltada por Riachão no samba *Camisa molhada*:

Onde eu cheguei, estou chegando
Se agrade se quiser

²³⁶ O sentido da palavra “riachão” está relacionado a um grande rio, o qual é difícil de atravessar. Depoimento concedido por Clementino Rodrigues em 09 de junho de 2015. Acervo pessoal.

²³⁷ Cidade que integra a região denominada Recôncavo baiano.

²³⁸ Entrevista concedida pelo músico em março de 2015. Acervo pessoal.

Onde eu cheguei, estou chegando
Se não gosta de mim dê no pé
Tô de camisa molhada
Samba que eu entro é fogo
Invado a madrugada
Tô de camisa molhada
Se é malandro não corra
Fique pra tomar a parada.²³⁹

Na letra da canção, encontra-se uma representação do *malandro* como uma pessoa valente, autoconfiante e que gosta de samba. Esta ideia está presente nos versos “*onde eu cheguei, estou chegando/ se agrada se quiser/ se não gosta de mim dê no pé*”, e nos dois últimos versos “*se é malandro não corra/ fique pra tomar a parada*”. Para Riachão, *malandro* é sinônimo também de valentia e alegria. Segundo Riachão, a letra deste samba foi feita “para os seus adversários, pessoas que não iam com a cara dele”.²⁴⁰

No ano de 1953, o compositor Dorival Caymmi gravou a canção intitulada *João Valentão*, na qual encontramos mais elementos relacionados aos significados da personalidade valente circunscrita à capital baiana.

João Valentão é brigão
Pra dar bofetão
Não presta atenção e nem pensa na vida
A todos João intimida
Faz coisas que até Deus duvida
Mas tem seu momento na vida
É quando o sol vai quebrando
Lá pro fim do mundo pra noite chegar
É quando se ouve mais forte
O ronco das ondas na beira do mar
É quando o cansaço da lida da vida
Obriga João se sentar
É quando a morena se encolhe
Se chega pro lado querendo agradar
Se a noite é de lua
A vontade é contar mentira
É se espreguiçar
Deitar na areia da praia
Que acaba onde a vista não pode alcançar
E assim adormece esse homem

²³⁹ Segunda faixa do CD *Humanenochum*. Produção: Paquito e J. Veloso. Ano de gravação: 2000.

²⁴⁰ Depoimento concedido pelo sambista em 08 de junho de 2015. Acervo pessoal.

Que nunca precisa dormir pra sonhar
Porque não há sonho mais lindo do que sua terra²⁴¹

Conforme aponta a letra da canção, o João valentão é brigão e intimida a todos. O verso “*Faz coisas que até deus duvida*”, sinaliza que João é forte e criativo. Ao final do dia o cansaço da “lida”, do trabalho, faz João se sentar e desfrutar dos prazeres da vida, como a companhia da “*morena querendo agradar*”. Se a noite é de lua, João tem vontade de inventar histórias, de espreguiçar e deitar na areia da praia. João valentão não “*precisa dormir pra sonhar*”, porque sua vida, em sua cidade, em sua terra já corresponde a um sonho. Nesta perspectiva, João Valentão é alguém que aprecia tudo que há em sua terra, no lugar onde vive.

Entendemos que a personalidade de João valentão se aproxima do perfil de Riachão quanto ao seu apreço pela Bahia, por suas práticas culturais e pela musicalidade que lhe é característica.

Consideramos que a valentia do *malandro* pode estar associada principalmente a três questões. A primeira diz respeito a uma condição social precária. Numa sociedade como a de Salvador, tal como das demais cidades espalhadas pelas diferentes regiões do país, onde a desigualdade e injustiça social são flagrantes, a valentia parece ser característica inerente ao cidadão pobre. Isto porque, embora haja convicção de que os problemas fazem parte da vida, para aqueles/as que sobrevivem com poucos recursos sociais e econômicos, a vida certamente é “mais dura”. Para essas populações, é preciso vontade e coragem para se virar e “ganhar a vida”, ao contrário daqueles/as que pertencem às classes sociais mais abastadas, cuja vida “já está ganha.”²⁴²

A falta de recursos financeiros que garantam uma sobrevivência minimamente satisfatória, problemas com infraestrutura da cidade, epidemias, alto índice de mortalidade infantil, falta de acesso a tratamentos de saúde, poucas possibilidades de mobilidade social, são questões a serem enfrentadas pelas populações pobres da capital soteropolitana nas décadas de 1930 e 1940.

A história da família de Riachão é um exemplo dessa perspectiva. Dos quinze filhos de Zé Criolino e de Maria Estefânia – pai e mãe de Riachão – apenas seis, incluindo o músico resistiram à mortalidade infantil. A família de Riachão sobrevivia com poucos

²⁴¹ Cf. Acervo de música do IMS - Instituto Moreira Sales do Rio de Janeiro pelo [site www.institutomoreirasales.com.br](http://www.institutomoreirasales.com.br)

²⁴² Cf. DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

recursos financeiros e todos tiveram que trabalhar desde criança. Este fato é muito frequente no que diz respeito ao cotidiano de negros e brancos pobres das primeiras décadas do século XX, e que ainda podemos verificar neste limiar do século XXI.

A segunda questão relacionada à valentia diz respeito ao fato de que o cidadão comum, desprivilegiado economicamente, e que não tem em suas relações sociais/contato com personalidades detentoras de poderes políticos e econômicos estão mais sujeitas ao rigor da lei. Neste sentido, a valentia está relacionada à atitude de não se intimidar diante da referida questão. O/as cidadão/ãs negros/as e brancos/as pobres sabem como a polícia e a lei na maioria das vezes funciona, mas não se acovardam diante desta realidade que lhes é imposta.

No capítulo anterior ressaltamos a perspectiva de que a partir do governo estadonovista, o reaparelhamento da polícia desencadeou em Salvador uma verdadeira “polícia de costumes”, que incidia especialmente sobre os cidadãos negros e brancos pobres.²⁴³ Aqueles/as que vivenciam mais o ambiente das ruas²⁴⁴ estão mais sujeitos à ação da polícia. De acordo com Da Matta:

[Na rua] vemos o indivíduo desgarrado de seu grupo moral e, por isso mesmo, sujeito aos códigos impessoais do trânsito, da oferta e da procura, do município e do estado. Não é pois, por acaso que é precisamente nesse meio hostil e quase sempre carente de hierarquia e complementaridade que o brasileiro utiliza os ritos de afastamento e reforço, como aquele que fica implicado na expressão ‘*você sabe com quem está falando?*’, todas as vezes que se sente esmagado pelas normas impessoais e deseja mostrar que, afinal ‘é alguém’ (...)

(...) as leis se aplicam sempre aos indivíduos e nunca às pessoas (...) as leis se transformam num instrumento de aprisionamento da massa que deve seguir a lei, sabendo que existem pessoas bem relacionadas que nunca as obedecem. Eis o que parece ser o centro do dilema brasileiro. (...) e, assim, sendo, utilizamos o clássico *jeitinho* que nada mais é que uma variante cordial do ‘*você sabe com quem está falando?*’ e outras

²⁴³ No que diz respeito à atuação da polícia na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, em seu depoimento ao MIS, o sambista Ismael Silva fala a respeito da dificuldade de encontrar alguém que o acompanhasse até a escola todos os dias, visto que era perigoso andar sozinho pelas ruas. Os entrevistadores não perguntaram a Silva sobre quais eram os perigos da *rua*. No entanto, a partir da pesquisa realizada por Cunha, é possível sugerir que o medo de Silva poderia vir também dos próprios agentes da lei. Para termos uma ideia da atuação da polícia na capital do Brasil, Cunha ressalta que “(...) as estatísticas de prisões efetuadas pelas delegacias de polícia da capital federal em janeiro de 1914 – ano em que Ismael tinha nove anos de idade e andava a freqüentar a escola: 104 prisões foram efetuadas naquele mês, das quais 41 se referem a menores que andavam desacompanhados nas ruas.” . Cf. CUNHA, Maria Clementina Cunha. *Não me ponha no xadrez com esse malandrão. Conflitos e identidades entre sambistas no Rio de Janeiro no início do século XX*. In.: Afro- Ásia, 38, 2008, p- 187.

²⁴⁴ As populações menos abastadas economicamente frequentam mais a *rua*, e, ao contrário, as camadas pertencentes à elite política e econômica vivenciam mais a *casa*. Numa rápida observação/comparação entre os bairros periféricos e os bairros das populações mais privilegiadas economicamente, é possível verificar esta questão.

formas mais autoritárias que facilitam e permitem pular a lei ou nela abrir uma honrosa exceção que confirma socialmente. Mas o uso do *jeitinho* e do *you know who you're talking to?* acaba por engendrar um fenômeno muito conhecido e generalizado entre nós: a total desconfiança nas regras e decretos universalizantes.²⁴⁵

A ação arbitrária de agentes da polícia²⁴⁶ compreende um tema presente na trama do romance *Jubiabá*. Balduíno era menino e da mesma forma que seus companheiros, passaram um bom tempo levando uma vida solta nas ruas da cidade da Bahia (Salvador). Foram dias, meses correndo pela cidade, penetrando nos cinemas, brigando nos becos, se alimentando de comidas caras de restaurantes chiques (restos), assistindo partidas de futebol, ouvindo histórias de outros malandros. Nem percebiam que estavam crescendo, deixando de ser moleques e se tornando homens fortes, que namoravam no cais do porto, ouviam e cantavam cantigas de escravos, “malandreamo” pela cidade da baía de todos os santos.

Balduíno e seus companheiros conheciam muito bem cada canto da cidade. Pelo fato de a conhecerem de ponta a ponta, acreditavam que a cidade pertencia a eles. Certo dia presenciaram a prisão de um homem que discursava sobre a “miséria em que o povo vivia e prometia uma pátria nova em que todos tivessem pão e trabalho”. O homem foi preso por causa das coisas que ele falava. Os negros que ouviam ao discurso, não entenderam o motivo da prisão e protestavam: “Não pode! Não pode!” Enquanto outros bradavam: Canalhas!! Se referindo aos policiais.²⁴⁷

²⁴⁵ Da Matta acrescenta ainda que é por meio do *you know who you're talking to?* “que se pode atualizar as estruturas de autoridade, permitindo situar, dramaticamente e lado a lado, quem sabe e quem não sabe, quem tem e quem não tem, quem está em contato com os poderes do alto e quem não está.” Cf. DA MATTA, Roberto. *Op. Cit.* p- 93.

²⁴⁶ No livro “Subterrâneos da Liberdade”, volume 1, Jorge Amado trata dos bastidores do cenário político desde a instalação do Estado Novo. As arbitrariedades da polícia se direcionavam à população pobre, aos que reivindicavam mais direitos para os trabalhadores, e aqueles/as ligados ao Partido Comunista. A ação da polícia deveria combater e acabar com os comunistas. A representação do escritor baiano sugere a atividade de um Estado policial. Destacamos uma passagem da trama que fala sobre a ação da polícia num evento que diz respeito ao comício de Getúlio Vargas na capital paulista. “(...) Pelas noites, durante toda aquela semana que precedeu a visita do ditador a São Paulo, os carros da polícia – automóveis, carros de patrulha, tintureiros – cortaram a cidade de São Paulo e seus subúrbios em *raids* e “batidas”. Os bairros operários viveram dias inquietos, as ruas (...) despertadas à noite pelas sirenes anunciadoras da polícia, indo de casa em casa, em busca de comunistas e simpatizantes. Famílias eram acordadas pela madrugada, operários arrancados dos seus leitos pobres, centenas de pessoas jogadas nos cubículos da polícia central. (...) Os notívagos viam esses carros atravessar velozmente as ruas, sem respeito pelos sinais de trânsito, adivinhavam a qualidade dos presos ali conduzidos. (...) Muitos dos presos não eram sequer membros do Partido (...) a polícia exercia um controle severo sobre toda a população. Cf. AMADO, Jorge. *Subterrâneos da liberdade: Os ásperos tempos*. Rio de Janeiro: Record, 1987. Edição 40. p- 266-267

²⁴⁷ Cf. AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1977.p-82.

Num certo dia, Balduino e seus companheiros de correrias, após serem pegos mendigando foram levados por policiais para a delegacia, terminando presos como malandros e desordeiros. A seguir, destacamos a cena respectiva do romance:

Primeiro estiveram na delegacia, onde não lhes disseram nada. Depois foram levados para um corredor soturno. Penetrava um raio de sol por uma fresta. Eles ouviram a voz dos presos que cantavam. Vieram soldados e traziam chibatas de borracha. E eles foram espancados sem saber o por que, pois nada lhes disseram. Ganharam assim, a sua primeira tatuagem. Felipe, o Belo, ficou marcado na cara. O mulato que os prendera ria, puxando fumaça de um cigarro. Os presos cantavam lá embaixo, ou lá em cima, ninguém sabia onde. Diziam na sua canção que lá fora havia liberdade e sol. E a borracha zunia nas costas dos moleques. O Sem Dentes gritava e xingava todo mundo. Antônio Balduino tentava dar pontapés e Viriato, o Anão, mordida os lábios com raiva. Não adiantava o Gordo rezar, mas ele rezava em voz alta: Padre-nosso que estais no céu...

E a chibata zunia. Até que correu sangue do corpo dos moleques eles não pararam de bater. Os presos cantavam tristemente. Passaram oito dias na cadeia, foram fichados e enfim soltos numa manhã clara de muito sol. Voltaram para a vagabundagem na cidade.²⁴⁸

O romance em questão compreende uma narrativa caracterizada como realismo, cuja marca é a presença de elementos perfeitamente verificáveis na sociedade/realidade em que vivemos. Todos os trechos de Jorge Amado destacados nesta pesquisa apresentam situações, que embora não constituem fatos verídicos, possuem narrativas, fatos e personagens com aspectos verossímeis.

Concordamos com Da Matta quanto ao fato de que a grande questão é procurar entender/responder a problemática: porque determinadas sociedades desenvolvem sistemas de controle altamente autoritários e, em muitos casos, arbitrário - nesse caso incluímos o Brasil - e outras, conseguem estabelecer uma relação mais igualitária entre o indivíduo e o Estado?

Entendemos que a discussão entre malandragem/malandros e o Estado Novo pode ser também desenvolvida a partir das representações, diálogos e questões relacionadas respectivamente à *liberdade* e à *repressão*.

Caminhando pelas ruas dos bairros Baixa do Sapateiro, do Pelourinho e adjacências na cidade de Salvador, podemos verificar um cotidiano no qual podemos observar vendedores de ervas, camelôs, pedintes, vendedores de utensílios domésticos, vendedores de garrafadas (mistura de chás de diferentes ervas para curar diversos tipos

²⁴⁸ Cf. AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1977.p- 86-87.

de doenças), artesãos, músicos, bêbados, moradores de rua, rodas de capoeiras (especialmente no Pelourinho, com apresentações para turistas), vendedores de frutas, bares, vendedores de CD's e DVD's "piratas", além de lanchonetes, bares e de lojas de comércio bastante diversificado.

Pode-se notar a presença da polícia fazendo a ronda nas regiões em questão, e não é raro nos depararmos com policiais realizando abordagens extremamente hostis em indivíduos constituídos na maioria por negros e brancos pobres, "potencialmente perigosos", mesmo que estes não tenham realizado atitudes/movimentos suspeitos aos olhos dos demais transeuntes.

Neste limiar do século XXI, não é raro observarmos em noticiários, em conversas com cidadãos/ãs negros/as, a prática de agentes policiais que os abordam, sem lhes explicar os motivos, os colocam dentro do camburão, levam para a delegacia, os colocam na prisão "por engano", ou mesmo sem ter provas de que cometeram algo ilícito.²⁴⁹ Casos em que jovens negros somem/são desaparecidos depois de abordagens policiais. Nos bairros periféricos, cidadãos/ãs negros/as são frequentemente executados por policiais.²⁵⁰ Nesta perspectiva, se o malandro é simbolizado pela valentia, pela habilidade de gingar o corpo na capoeira, também o é pela capacidade de criatividade e sagacidade para sobreviver à ação da polícia.

A terceira e última questão sobre a valentia presente na personalidade do malandro, se refere à perspectiva de que em determinados espaços geográficos e sociais, nos quais o *malandro* está inserido, as desavenças entre os habitantes muitas vezes são resolvidas pelas "vias de fato", isto é, pela luta corporal.²⁵¹ Riachão assinala que era uma criança valente,²⁵² e que tal característica é um precedente familiar. Sobre as contendas

²⁴⁹ Os equívocos de agentes da polícia em distinguir quem era malandro e quem não era constitui temática para composição de sambas, entre os quais destacamos dois. O primeiro "*Batuque na cozinha*" de João da Bahiana e "*Senhor delegado*" de Antoninho Lopes e Ernani Silva. Os dois sambas compõem o acervo do Instituto Moreira Sales do Rio de Janeiro e podem ser ouvidas por meio do site www.ims.com.br. Ver também. CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Não me ponha no xadrez com esse malandrão: conflitos e identidades entre sambistas no Rio de Janeiro do início do século XX*. Afro-Ásia, 38 (2008).

²⁵⁰ Segundo dados da Anistia Internacional/ Brasil, 30.000 jovens são mortos por ano no Brasil. Desses 77% são negros. <https://anistia.org.br/campanhas/jovemnegrovivo>.

²⁵¹ O samba denominado "*Baiano Capoeira*", gravado em 1955 por Germano Matias também fala da valentia do malandro. "Tem que ser agora/ vamos resolver aquele velho assunto/ não sou tatu/pra morrer cavando/ nem perna de porco pra virar presunto/ vou te fazer defunto/ vamos ao esquisto/ resolver esta parada pra ver como é/ tu és malandro, brigas bem no aço/ sou baiano capoeira e brigo bem no pé/ vamos procurar um território diferente pra resolver essa situação/ (...) cante de galo lá no seu terreiro/ porque aqui no morro quem canta sou eu (breque) : Vacilou morreu. Cf. Acervo de música do Instituto Moreira Sales do Rio de Janeiro. site www.ims.com.br

²⁵² Riachão ressalta que neste limiar do século XXI, não é a favor da valentia, por não querer ver seu semelhante sofrer. Ele afirma que no passado, era valente, mas "não era malvado", apenas queria ser justo. Nesta perspectiva, Riachão compreende que no passado a valentia, as desavenças somente aconteciam em

que presenciava em seu cotidiano desde a infância, o músico ressalta que estas apenas aconteciam por “falta de respeito” entre as pessoas. Essa era a principal justificativa.

A partir de um paralelo entre os dias atuais em relação à vida naquele tempo passado, conclui que, “naquele bom tempo havia muita pobreza, mas éramos ricos de alegria e de amor”. Nas palavras de Riachão:

“(…) só por uma ofensa brutal, só assim brigavam...criar “barulho” sem necessidade, isso não existia. Falta de respeito era pelo que mais se brigava e podia acabar em “barulho”. O baiano não queria que um desrespeitasse o outro...era um tempo mais alegre, um tempo de amor, de muito amor. Então eu tenho isso na minha vida... Porque deus é alegria, e alegria é amor...com deus tem alegria, então não tem barulho. E o que é a alegria? Alegria é abraçar, cantar, comer, beber..é isso.²⁵³

O músico ressalta que a valentia das pessoas de seu convívio naquele “bom tempo” tinha como propósito o respeito mútuo, e, sendo assim, apenas ofensas, questões morais poderia causar “barulho”, brigas e confusão. A canção “Ousado é o mosquito”, faixa 6 do LP *Samba da Bahia- Riachão, Panela e Batatinha*, gravado no ano de 1973 fala dessas situações em que a falta de respeito terminava em briga.

Era costume de Riachão e de seus amigos de farras e de boemia, fazerem uma feijoada na Festa de Santo Antônio. De acordo com Silva, uma dessas feijoadas aconteceu na casa de Edgar do Facão, cujo apelido era porque gostava de andar com uma peixeira na cintura, hábito frequente entre as pessoas daquele tempo antigo.²⁵⁴

Edgar do Facão gostava de farra, mas exigia que o ambiente tivesse respeito. A casa era de apenas um cômodo, e no dia da então feijoada “o samba ferveu”. Em dado momento, um dos participantes foi dançar com uma jovem e Edgar do Facão ficou só observando, até notar que o rapaz teria passado a mão em algum lugar do corpo da moça. Edgar do Facão entendeu que houve excesso na dança e empunhou a peixeira, causando corre-corre e gritaria na casa que era bem pequena.²⁵⁵

Riachão conseguiu contornar a situação e acalmou o amigo, retirando dele o facão. O músico achou que a dança não tinha nada demais, que não houve falta de respeito e

casos extremos de “falta de respeito” ou ofensa moral. Hoje ele condena a valentia por acreditar que no período em que vivemos há muita violência por motivos pequenos como bens materiais, que poderia ser evitada. Na perspectiva de Riachão, atualmente o pobre é rico, se for comparado com a pobreza do passado.²⁵³ Entrevista concedida por Riachão em março de 2015. Acervo pessoal.

²⁵⁴ A navalha também era objeto de uso de capoeiras. Cf. DIAS, Adriana Albert. *A malandragem da mandinga: o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha. (1910-1925)*. Dissertação de Mestrado em História Social. Salvador: UFBA, 2004. p- 39.

²⁵⁵Cf. SILVA, Janaína Wanderley. *Riachão, o cronista do samba baiano*. Salvador: Assembléia Legislativa, 2008. p- 87-88.

ressalta: “mas sabe como eram os homens do passado né? Esses sujeitos valentões não eram brincadeira”.²⁵⁶ A festa resultou em “barulho” e serviu de inspiração para que Riachão criasse o samba, no qual o músico trata da contenda de maneira divertida. O samba começa com uma fala de Riachão:

Riachão Fala: O pagode tá bom! Tudo gostosinho!
A feijoada tava cheirando...
Mas daqui a pouco a coisa mudou
E foi terminando assim

Refrão: O pau comeu na casa da bela
Porque sem querer peguei nas cadeiras dela
O pau comeu na casa da bela
Porque sem querer peguei nas cadeiras dela

Tava dançando com ela um fandango animado
Quando vi partir um cabra
Curioso para meu lado
Dei um pulo, caí fora
Com um golpe preparado
Ele puxou a peixeira menino, e me chamou de ousado
Eu disse: ousado é mosquito que vai no lugar sem ser chamado

Coro: O pau comeu na casa da bela
Porque sem querer peguei nas cadeiras dela
O pau comeu na casa da bela
Porque sem querer peguei nas cadeiras dela

Riachão fala: Há, há! Aí é que está! Eu gostei do pagode! Mas acabou a coisa cumpadi, no cacete. Bonito! E o samba foi assim...acabou na poeira mais foi gostoso o samba! O pau comeu! Bonito!! Tô gostando de ver!²⁵⁷

Interessante notar que a letra começa com a fala de Riachão, descrevendo o ambiente inicial da feijoada na casa do companheiro. A melodia começa com toques de instrumento de percussão, tambor, repique, depois entra a cuíca de maneira contínua e expressiva e o apito formando uma paisagem sonora de um samba bastante animado. Então, ele diz que o pagode estava bom e a feijoada estava cheirando. Mas aí, de repente “a coisa mudou”, e, como ele mesmo diz “deu barulho”, por falta de respeito.

²⁵⁶ Cf. SILVA, Janaína Wanderley. *Op. Cit.* p-88.

²⁵⁷ Cf. Samba “*Ousado é mosquito*”, faixa 6 , LP Samba da Bahia: Riachão, Panela e Batatinha. Ano de gravação 1973.

A letra se refere a aspectos da memória do sambista, dos tempos de boemia na juventude. A questão do hábito de andar com peixeira, ou navalha é um aspecto assinalado por Riachão bem como por sambistas da década de 1930.²⁵⁸

A letra é ilustrativa quanto às confusões desencadeadas pela falta de respeito e como eram resolvidas. Podia ser na luta corporal ou pelo uso de faca, navalha, peixeira. Outro aspecto interessante da letra está nos versos “dei um pulo, caí fora/ com um golpe preparado”. Neste sentido, o *malandro* tem que estar esperto para se safar de situações que possam colocar sua vida em risco. Começou a confusão e, em tempo, o *malandro* conseguiu “cair fora”, com um “golpe preparado”, com uma alusão aos golpes de capoeira.

Ao final da segunda estrofe, o coro continua cantando o refrão, a melodia percussiva acompanhando o canto, e retorna a fala de Riachão. O músico diz em tom de alegria que o pagode estava muito bom! “Acabou em poeira, mas foi gostoso o samba.” A contenda, ocorrida em meio à festa com feijoada e samba, é tratada com humor, como se fosse algo corriqueiro.

Riachão ressalta que quando há amor e alegria “não tem barulho”. O músico associa “deus” à alegria, ao amor, à dança, à comida, bebida.²⁵⁹ É bastante frequente nas falas do músico, a importância que ele atribui a sentimentos de amor e alegria em sua personalidade, bem como quando se refere às qualidades típicas do malandro,

Eu lhe digo com franqueza, que não existia perigo na rua, porque só era alegria na humanidade. O desonesto ele só roubava galinha pra se alimentar. (...) era um amor total na humanidade, a seriedade, a beleza pura, você veja... eu era criancinha, e aqui nessa rua onde nós estamos agora conversando, o padeiro vinha e colocava nas portas o saco de pão pendurado pra quando a família acordasse fosse lá que hora fosse e colocava o saquinho de pão pra dentro de casa. Era uma coisa linda. Então era essa vida, a humanidade daquele tempo, só era amor. Não existia maldade. Existia o “barulho” quando um ofendia o outro...só assim que

²⁵⁸ O sambista Alcebíades Barcelos, mais conhecido como Bide ressaltou esse aspecto em seu depoimento ao MIS-Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, na década de 1960. O depoimento de Bide compõe o acervo “Depoimentos para posteridade” do MIS.

²⁵⁹ Já assinalamos nesta pesquisa a questão apontada por Sodré quanto a associação entre as formas de expressão cultural com o universo religioso nas populações de descendência africana. A respeito desta questão Sodré acrescenta que “(...) Este fato é suficiente para outorgar à forma musical um modo de significação integrador, isto é, um processo comunicacional onde o sentido é produzido em interação dinâmica com outros sistemas semióticos – gestos, cores, passos, palavras, objetos, crenças, mitos. Na técnica dessa forma musical, o ritmo ganha primeiro plano (daí a importância dos instrumentos de percussão) tanto por motivos religiosos quanto possivelmente por atestar uma espécie de posse do homem sobre o tempo: o tempo capturado é duração, meio de afirmação da vida (...) Cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração – é sentir a vida (...)” Cf. SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. p- 23.

existia um desarranjo entre um e outro, quando ofendia. Mas se não ofendesse, só era amor na humanidade do passado.... era uma coisa linda. Eu falo isso do meu tempo pra cá...e antes disso era melhor ainda (risos....)²⁶⁰

As palavras de Riachão nos remetem a elementos de sua memória ²⁶¹ pessoal e de vivências compartilhadas com aqueles/as os /as quais ele e sua família conviviam. A questão da pobreza é ressaltada como elemento que desafiava as condições humanas de sobrevivência do povo no tempo passado. Não havia brigas, barulho, violência por causa de bens materiais. Interessante notar que Riachão reforça a questão da “pobreza que não tinha tamanho”, em uma Bahia (se referindo especialmente à cidade de Salvador) com o traço marcante da alegria. Alegria proporcionada principalmente pelos batuques, samba de roda, samba de chula e a capoeira.

(...) a Bahia foi o ponto alto da alegria. Era um povo, como eu disse.. a pobreza não tinha tamanho na humanidade baiana, em se tratando do pobre, do trabalhador. Era uma pobreza que não tinha tamanho, mas a alegria... éramos ricos de alegria na pobreza. Porque a vida da gente só era alegria. Era capoeira e samba de chula e samba de roda. E quando alguns foram aprendendo as músicas na vitrola, e tem uma que eu não sei se eu me lembro agora...tinha uma música que tocava na vitrola .. (Riachão canta) “*Ôô trepa no coqueiro tira côco chipe, chipe! (...) no coqueiro olirá/ôô trepa no coqueiro tira côco chipe, chipe! (...) no coqueiro olirá/ papai cadê Maria/ Maria foi passia/papai cadê Maria/Maria foi passia/os passeio de Maria/ faz papai e mamãe chorar/ôô trepa no coqueiro tira côco chipe, chipe (...)*” tudo isso era música que a gente ouvia na vitrola naquele tempo, com a sanfona, com aqueles cavaquinhos, violões....²⁶²

Nas palavras de Riachão notamos que a vida das populações menos abastadas na cidade de Salvador - antes das reformas que visavam a urbanização/modernização do espaço público - era marcada por mais liberdade quanto à prática da capoeira, do samba de roda, do samba de chula, bem como de festas diversas.²⁶³ Conforme já apontado neste estudo, o processo de reurbanização da capital baiana - sobretudo a partir da década de

²⁶⁰ Depoimento concedido pelo músico em março de 2015. Acervo pessoal.

²⁶¹ Consideramos que essas palavras de Riachão nos remetem à tríplice atribuição da memória ressaltada por Ricouer, que diz respeito à memória em relação a si, aos próximos e aos outros. Cf. RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 200. p- 142.

²⁶² Depoimento concedido pelo músico em março de 2015. Acervo pessoal.

²⁶³ De acordo com o músico Batatinha, antigamente existia muitas festas e que aos poucos várias delas foram deixando de acontecer. Cf. Programa Ensaio da TV Cultura, “*Sambas da Bahia*” gravado no ano de 1974.

1930 - objetivava, dentre outras questões, um controle sobre as práticas culturais das populações desprivilegiadas social e economicamente.

É interessante notar que Riachão enfatiza o samba de roda e a capoeira como elementos proporcionadores de uma grande riqueza que é a alegria. No samba, na capoeira, nas festividades religiosas, nos batuques, nos encontros coletivos, a música (sobretudo a percussiva) constitui um importante elemento integrador. E essa música, que potencializava boas energias para o povo negro, incomodava certa parcela da sociedade.²⁶⁴

Esta questão da importância dos sons, ritmos e timbres pertinentes à cultura tradicional africana, compõe a percepção/consciência que Riachão tem de si e de seus antepassados, desde quando estes vieram como escravos. Musicalidade praticada pelos negros desde o tempo das senzalas, e da qual originaram as canções de samba. Na parte da entrevista concedida por Riachão que transcrevemos a seguir, o músico ressalta entre outras questões, a polêmica sobre a origem do samba no Brasil:

Principalmente esse ponto sobre o samba de roda...porque o Rio de Janeiro criou uma polêmica, pra saber onde nasceu o samba, eu não me lembro é a data. Criou essa polêmica pra saber onde nasceu o samba. Então o Rio de Janeiro mandou a imprensa pra Bahia e escolheram dois *malandros* para responder onde nasceu o samba. Veio um *malandro* do Rio e na Bahia foram escolhidos eu e Batatinha. Batatinha a resposta dele foi o seguinte: Quando ele se entendeu, o samba estava vindo do Rio de Janeiro. Foi a resposta que ele deu, eu estava presente e vi na hora que ele deu a resposta dele para imprensa do Rio de Janeiro (...) aí acabou a parte de Batatinha.

Aí chegou a parte de Riachão, e o que é que Riachão fez. Sabendo que eu ia para este encontro com a imprensa do Rio de Janeiro, sabe o que eu fiz? Convidei um violeiro aqui da Bahia, um crioulo, com a toalha no pescoço, uma viola cor de carne... e convidei pra minha hora. Que quando chegou a minha hora, a hora de Riachão responder eu virei pra imprensa e disse: “Olha eu tenho certeza que o samba nasceu na Bahia,” eu respondendo pra eles né. (...) O samba nasceu na Bahia. Porque que o samba nasceu na Bahia? Porque o Brasil nasceu na Bahia, e quem trouxe o samba foi o escravo... o samba de roda. É o primeiro samba, é o pai de todos os sambas. Pode ser o samba mais bonito que tiver aí em cima da terra, mas o pai dele é o samba de roda é o samba de chula, que foi o primeiro samba aqui no país cantado pelos africanos na senzala. Aí o que eu fiz, levei um crioulo com a viola e ainda me lembro um pouquinho dos versos. “*um é meu , dois é teu três é teu , quatro é teu, cinco é teu,*

²⁶⁴ Segundo aponta Sodré: “(...) Na Bahia, em 1807, o Conde da Ponte se queixava: “Os escravos nesta cidade não tinham sujeição alguma em consequência de ordens ou providências do governo; juntavam-se quando e onde queriam; dançavam e tocavam os estrondosos e dissonoros batuques por toda a cidade e a toda hora; nos arraiais e festas eram eles só os que se assenhoreavam do terreno, interrompendo quais quer outros toques ou cantos (...)”. Cf. SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p- 12.

seis é teu oito é teu/ amigo segura o verso/ se não segura perdeu/ aê meu Ceará, ainda vou no Ceaêê êê...tim tom tim tom tim tom” Bis

Então minha fofa, na minha resposta pra imprensa, foi isso que eu respondi a eles... com um companheiro do meu lado, um violeiro, cantei essa musica pra eles...e disse pra eles: O samba nasceu na Bahia porque o Brasil nasceu na Bahia.²⁶⁵

Riachão frequentemente ressalta a importância do samba na sua vida, na de seus antecedentes. Quando o músico fala a respeito de acontecimentos do passado, e, de repente, lembra a letra de um samba (ou de outro tipo de canção) Riachão começa a cantar e se transforma na própria expressão da alegria. Riachão incorpora o ritmo e a melodia de suas canções. O compositor valoriza a alegria e transmite isso em suas falas. Este aspecto de sua personalidade materializou-se num tema de canção a partir dos versos: “*minha vida é alegria/ à tristeza não dou bola/ se surgir algum problema/ com um samba resolvo na hora*”.²⁶⁶

Alegria que Riachão encontrou no samba de roda, no samba de chula, na capoeira. A questão da alegria dentre outros aspectos que compõem o ambiente/espço do samba é um aspecto frequentemente ressaltado nas falas de sambadores e sambadeiras do Recôncavo baiano. Dona Biu, compositora, sambadeira e marisqueira, tem muita gratidão ao samba de roda porque “é uma coisa pura, é muito gostosa! Isso é bom pra mente, pro corpo pra alma, então isso é bom pra tudo!”²⁶⁷

Dona Fátima, que desde criança sempre participava das festas populares, como Terno de Reis, Caruru de São Cosme e Damião, Quadrilhas Juninas, ressalta o bem estar que o samba proporciona pra seu corpo. Nas palavras da sambadeira “eu me sinto leve quando estou no samba, ele mexe com todo meu corpo.”²⁶⁸

Dona Maria da Conceição dos Santos, Dona Lora, assinala que o samba de roda faz parte da sua vida desde quando ela se “entende por gente”. Nas palavras da sambadeira: “trabalhei muito com o samba no meio, que era para ter alegria”.²⁶⁹ Dona Madalena, sambadeira de Cruz das Almas assinala que:

²⁶⁵ Entrevista concedida por Riachão em março de 2015. Acervo pessoal.

²⁶⁶ Riachão canta os referidos versos na abertura do documentário *Samba Riachão* gravado no ano de 2001.

²⁶⁷ Berenice Borges dos Reis nascida em São Francisco do Conde, cidade que integra a região do Recôncavo baiano. Cf. DORING, katharina (org.) *Projeto Mulheres do Samba de Roda da Bahia*. Santo Amaro: Gota Serena Comunicação, 2015. p- 20.

²⁶⁸ Maria de Fátima da Conceição Cruz, importante mestra de samba de roda e importante incentivadora da preservação da cultura popular do município de Conceição do Almeida. Cf. DORING, katharina. *Projeto Mulheres do Samba de Roda da Bahia*. Santo Amaro: Gota Serena Comunicação, 2015. p- 44.

²⁶⁹ Dona Lora ressalta que “(...) dia de domingo, ia os vizinho todo, começavam a conversar, faziam aquele samba, aí, um batia lata, começava tudo a sambar e eu assistia eles todo sambando, achava bonito (...)” Cf. DORING, katharina. *Op. Cit.* p- 53

“meu marido era influente, me levava pro samba, peguei a sambar... ele era musico, tocava cavaquinho, tocava pandeiro, era muito festeiro. Eu saía para as festas com ele e quando chegava em casa, começava a sambar e a brincar na maior animação com meus filhos brincando”²⁷⁰

Dona Santinha, sambadeira de Santo Amaro, afirma que o samba faz com que ela esqueça dos problemas, das dificuldades da vida. Nas palavras da sambadeira, “eu posso estar agoniada, sufocada...mas, menino, se eu sair daqui e eu ouvir bater uma lata, pra mim some tudo”. Desde criança acompanhava sua mãe quando ela ia fazer um samba na casa dos vizinhos “a gente ia, bulindo com os pezinhos, com o corpinho pra lá e prá cá, desde pequenininha e lá vai...aí fui aprendendo”.²⁷¹ Sobre o samba, Dona Zelita afirma: “o samba me dá muita coragem, acho que tou vivendo ainda, por causa do samba.”²⁷²

Para Dona Dalva Damiana:

“o samba é sangue para o baiano... o samba é vida, é a alma, é a alegria da gente (...) lhe digo, eu estou com as pernas travadas de reumatismo, a pressão circulando, a coluna também, mas quando toca o pinicado do samba eu acho que eu fico boa, eu sambo, pareço uma menina de 15 anos”²⁷³

Todas as falas das sambadeiras se referem ao samba de roda que constitui expressão cultural e musical da região do Recôncavo baiano. O samba de roda tem como característica a simplicidade, não tem lugar nem data especial para acontecer. Embora o fato de Riachão criar canções cuja influência diz respeito especialmente a músicas gravadas da cidade do Rio de Janeiro, e apresentados nas vitrolas e rádios da capital baiana, o primeiro tipo de samba que o músico tem contato, vivência, é com o samba de roda e com o samba de chula.

Quando falamos em samba de roda, é preciso estar atento ao fato de que tal expressão nada tem a ver com show, dança, coreografada e/ou dança de salão. O samba de roda envolve a relação das pessoas de maneira recíproca. Só para termos um exemplo dessa relação, a dança, os passos do miudinho da sambadeira é fonte de inspiração para

²⁷⁰ Madalena Carolina, nasceu no município de São Félix em 17 de maio de 1930. Cf. DORING, katharina. *Op. Cit.* p- 56.

²⁷¹ Maria Santos de Jesus Vasconcelos. Sambadeira do Acupe, distrito de Santo Amaro. Cf. DORING, katharina. *Op. Cit.* p-68.

²⁷² Joselita Moreira da Cruz Silva é sambadeira na cidade de Saubara e atualmente está com 78 anos. Cf. DORING, katharina. *Op. Cit.*

²⁷³Cf. SANDRONI, Carlos e SANT'ANA, Marcia (editores do dossiê IPHAN 4). *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: DF, 2006. p-2.

as performances dos tocadores de viola e de pandeiro no samba de roda. De acordo com Dörin:

O samba de roda é um termo genérico presente em Salvador, no litoral e no Recôncavo baiano, enquanto na região do agreste se fala mais em samba rural, e onde ainda representa um comportamento que celebra a roda como evento coletivo, fazendo parte dos diversos ciclos rurais, permeado entre a labuta na roça e as festividades religiosas e brincantes. (...) O samba de roda é um estilo de vida, uma moção que vem do interior de cada pessoa e se realiza no coletivo e significa muito mais que um simples divertimento, embora não se negue a assumir também esta função. O samba de roda se manifesta na corporeidade, musicalidade, poesia, ludicidade, sensualidade, no diálogo e no sagrado da presença africana no Brasil (...) A conclusão de que o samba de roda é um “pequeno laboratório musical”, talvez seja a expressão que melhor caracteriza a musicalidade do samba de roda porque não se enquadra facilmente em estruturas e formas musicais definidas. Em toda a literatura, e nos depoimentos orais colhidos, o que se destaca como característica primordial do samba de roda é a vontade individual e coletiva para se reunir, tocar, cantar e dançar (...) ²⁷⁴

Entendemos que analisar o samba, as canções, a malandragem em Riachão deve partir de uma observação, de uma empatia no sentido de perceber primeiro como se iniciou e se desenvolveu sua relação com os ritmos, sons, envolvimento do corpo com a música por meio do samba de roda, da capoeira, do candomblé. É bastante evidente o fato de que tais práticas culturais lhe proporcionam força e alegria de viver, e influenciaram na sua maneira de compor. ²⁷⁵

Na *performance* de Riachão, o canto sempre vem acompanhado de batidas rítmicas feitas com os pés e com as mãos. Começa a falar de coisas do passado, e, de repente, lembra de uma canção e começa a cantar sempre fazendo o acompanhamento

²⁷⁴ Cf. DORING, Katharina. *O cantador de chula: o samba antigo do Recôncavo*. Salvador: Pinaúna, 2016. p- 70. O miudinho compreende o passo mais característico do samba de roda, “trata-se de um leve e rápido pisoteado, com os pés na posição paralela e a sola plantadas no chão. No caso das sambadeiras, parece ser sempre a partir deste pisoteado que as outras partes do corpo se movem, simultaneamente, e a dança se desdobra. Embora o passo do miudinho seja, em amplitude, pequenino, ele proporciona locomoção cômoda devido à velocidade na qual é executado. Esta locomoção, ademais, pode ser feita para qualquer direção sem sair do miudinho: pra frente, para os lados ou para trás, de acordo com o desejo da sambadeira”. Cf. SANDRONI, Carlos e SANT’ANA, Marcia (editores do dossiê IPHAN 4). *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: DF, 2006.p- 53.

²⁷⁵ Esse sentimento de alegria com o samba, também foi tema cantado pelo compositor Paulinho da Viola, na canção intitulada “Eu canto samba”. A letra do samba diz: “Eu canto samba porque só assim eu me sinto contente/ eu vou ao samba porque longe dele eu não posso viver/ com ele eu tenho de fato uma velha intimidade/se fico sozinho ele vem me socorrer/Há muito tempo eu escuto esse papo furado dizendo que o samba acabou/ só se for quando o dia clareou/o samba é alegria/falando de coisas da gente/ se você anda tristonho/ no samba fica contente/segura o choro criança/ vou te fazer um carinho/levando um samba nas cordas do meu cavaquinho” O samba foi gravado no ano de 1993.

rítmico. Em alguns momentos de nossas conversas, faz arranjos musicais imitando o som do trombone.

Riachão é uma personalidade bastante musical. Sua memória é musical. Seu canto é expressivamente marcado pelo envolvimento do corpo. Dona Estefânia, mãe de Riachão era do candomblé. O compositor e seus irmãos frequentavam o candomblé na Rua Língua da Vaca, localizada no Bairro Fazenda do Garcia, e foi onde tiveram experiência musical com os toques de atabaques. Com seu pai e tios vivenciava os ritmos e a musicalidade da capoeira. De acordo com Riachão seu pai e seu tio Epifânio “eram capoeiras e sambadores dos bons”. Foi com eles que o músico aprendeu sobre capoeira e samba. Porque “onde tinha capoeira tinha também samba de roda”.²⁷⁶

Ajudava a mãe no trabalho de lavadeira. Segundo Riachão, nem precisava D. Estefânia mandar. Ele acordava cedo para buscar água, pegava a lata e “já saía batucando, batucando e cantando”. No começo, ele cantarolava as músicas que ouvia na vitrola dos vizinhos, depois criava seus próprios versos. Sempre cantando. Nas palavras do músico, desde sempre foi assim, “sorrindo e cantando”.

Eu na minha idade jovem, com meus treze anos já cantava pra amorzinho...o povo, botava assim “uma níquea”. Ele [companheiro que acompanhava na viola] tocando, o povo agradava, de ver a beleza e a capacidade do violão do “amorzinho cego”, era conhecida assim²⁷⁷

Na fala do músico, a expressão “amorzinho cego” é utilizada para se referir a canções de caráter mais lírico, letras românticas. A seguir, destacamos os versos de uma canção criada por Riachão, na época em que já era adepto da boemia. Período em que já atravessava as madrugadas com os companheiros de cantorias.

Não me queiras mal, meu amor
Tanto assim
Sua lembrança, não foge de mim
Eu sei que errei e não posso negar
Por esta vez mulher, queira me perdoar
Ah tenha pena de mim
Não me queiras mal, meu amor
Tanto assim
Ai tenha pena de mim
Alguém que sofre é
Porque merece
Quem é que apanha e depois esquece?

²⁷⁶ Depoimento concedido pelo músico em junho de 2015. Acervo pessoal.

²⁷⁷ Depoimento presente no documentário Samba Riachão gravado em 2001.

Por isso eu peço perdão, meu amor
Para aliviar minha dor²⁷⁸

Após cantar os versos, Riachão afirma que “tudo isso eram coisas da nossa madrugada passada, ali na Gameleira... na Preguiça...”, lembrando os tempos antigos de boemia. A letra é cantada pelo músico no documentário *Samba Riachão*, numa interpretação que tem carácter expressivamente lírico. A canção possui um tom bastante melancólico. Na canção de amor está evidente tanto nos versos quanto na maneira de interpretar o canto, a atitude de alguém sinceramente arrependido por ter cometido algum erro, e que “pede perdão” para aliviar um pouco a dor profunda que sente.²⁷⁹

Nos encontros/entrevistas realizados com Riachão no decorrer da pesquisa, bem como nos vídeos e no documentário gravado em sua homenagem, é notório a energia positiva contagiante do compositor. Riachão tem uma boa vibração, é alegre, brincalhão, tem uma energia bastante viva. A partir das histórias, lembranças, recordações que ele destaca, tendemos a afirmar que essa energia positiva faz parte da própria personalidade dele, está relacionado com a forma que ele encara os desafios, com a maneira que ele “leva a vida”. O seu lado melancólico aparece em canções líricas que ele compõe, tal como acontece na letra que transcrevemos anteriormente.

Riachão prefere se concentrar mais nas coisas boas da vida do que o contrário. Quando relata alguma dificuldade do passado, ele destaca ao mesmo tempo algo de bom que acontecia. Entendemos que este constitui um traço de sua malandragem. Riachão sabe e se entende como alguém que não pode “mudar o mundo”, então, vai usufruindo das oportunidades e das belezas que a vida lhe proporciona.

Conforme já apontamos, Riachão invariavelmente lembra do passado como um tempo de alegria, não obstante a pobreza social e econômica das populações com as quais convivia. O músico ressalta que tinha tanto violão, cavaquinho e bandolim cuja quantidade era “aos punhados”. Nesse tempo ainda era mais conhecido como Clementino

²⁷⁸Depoimento presente no documentário *Samba Riachão* gravado em 2001.

²⁷⁹A canção intitulada “Cartinha” é uma letra de amor que tem um aspecto de dor e tristeza tal qual a que acabamos de descrever. “Alguém me disse/que viu você na esquina/ lendo uma cartinha/ e cuja carta continha/ palavras dolentes de muita alegria/ Também me disse que viu você fazer jura, do amor não se acabar (...) eu que tenho sempre a dizer/ que conversas de amor/nem todas se crê/ pois se Jesus foi traído/ nós, um com o outro, também pode ser/também conheci alguém que teve amizade/ só a morte acabou/mas se eu sou infeliz/ estou resolvido a viver, sem amor”. Entendemos que esse tipo de canção revela a capacidade do músico em criar versos profundamente sentimentais. A canção “Cartinha” está na terceira faixa do Cd *Humanenochum*. Ano de gravação: 2000.

do que como Riachão. E, segundo o músico, a Bahia era muito mais festiva e farrista do que é hoje.²⁸⁰

Riachão cantava em circos, festas de aniversário, festas de Santo Antônio, São João, de São Cosme e Damião, ou em qualquer lugar que pudesse ganhar um “trocado”. O dinheiro que ganhava pelas cantorias era pouco. Não frequentou escola, e sempre foi um menino que gostava da festa. A este respeito o músico afirma que:

Naquele tempo, mainha mais meu pai botava a gente assim na casa do vizinho com a carta de ABC e coisa e tal...mas eu sempre fui um menino que gostava mais da folia do que de estudo...nunca fui assim menino apegado ao estudo. Por isso que eu digo que não tive escola. Mas só a curiosidade que deus me dá, faz eu escrever qualquer coisa, contando parece mentira.²⁸¹

Em relação à questão da alegria na personalidade de Riachão, bem como nas falas das sambadeiras a respeito do samba de roda assinaladas anteriormente, é preciso abrir um parêntese. Jorge Amado se refere a essa questão quando afirma que, na Bahia, é nas festas, nos samba e nos candomblés que o povo resiste.²⁸² As falas das sambadeiras também apontam para a perspectiva de que com o samba, o trabalho é menos árduo e a vida mais alegre.

No livro *Espinosa: filosofia prática*, Deleuze analisa a vida e obra de Espinoza. Uma das questões assinaladas por Deleuze, é a de que para Espinoza a vida não é uma questão teórica, mas uma maneira de ser. A partir dessa questão, Espinoza vai apontar tudo que separa o homem da vida.

Há, efetivamente, em Espinoza uma filosofia da “vida”: ela consiste em denunciar, tudo o que nos separa da vida, vinculados às condições e às ilusões da nossa consciência. A vida está envenenada pelas categorias do Bem e do Mal, da falta e do mérito, do pecado e da remissão. O que perverte a vida é o ódio, inclusive o ódio contra si mesmo, a culpabilidade. Espinoza segue passo a passo, o terrível encadeamento das paixões tristes: em primeiro lugar a tristeza em si, a seguir o ódio, a aversão, a zombaria, o temor, o desespero, o *morsus conscientiae*, a piedade, a indignação, a inveja, a humildade, o arrependimento, a abjeção, a vergonha, o pesar, a cólera, a vingança, a crueldade... A sua análise é tão profunda que consegue encontrar, até na esperança e na segurança, o grão de tristeza que basta para fazer delas sentimentos de escravos. A verdadeira cidade propõe aos cidadãos o amor da liberdade de preferência à esperança das recompensas ou mesmo a segurança dos

²⁸⁰ Entrevista concedida em junho de 2015. Acervo pessoal.

²⁸¹ Entrevista concedida em junho de 2015. Acervo pessoal

²⁸² Cf. AMADO, Jorge. *Bahia de todos os santos: guia de ruas e mistérios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Edição 40.

bens: pois “é aos escravos, não aos homens livres, que damos recompensa por boa conduta” Espinoza não é daqueles que pensam que uma paixão triste tem algo de bom. Antes de Nietzsche, ele denuncia todas as falsificações da vida, todos os valores em nome dos quais nós depreciamos a vida: nós não vivemos, mantemos apenas a aparência de vida, pensamos apenas em evitar a morte e toda a nossa vida é um culto à morte.²⁸³

As paixões tristes são o ódio, a culpabilidade, a tristeza, o temor, o desespero, o pesar, a vingança, a crueldade, o arrependimento e até mesmo a esperança e a segurança. Essas emoções e atitudes concebidas por Espinoza como “paixões tristes”²⁸⁴ enfraquecem a vida, o homem, diminuem sua potência de viver e agir. Por isso é considerada pelo filósofo como sentimentos/atitudes de escravos e não de homens livres. Na perspectiva do filósofo, a verdadeira cidade deve proporcionar aos cidadãos o amor à liberdade em vez de exigir a boa conduta. A respeito das paixões tristes:

Sejam elas quais forem, justifiquem-se como se justificarem, representam o grau baixo de nossa potência: o momento em que estamos separados ao máximo de nossa potência de agir, altamente alienados, entregues aos fantasmas da superstição e às mistificações do tirano.²⁸⁵

Há uma desvalorização das paixões tristes em defesa da alegria. O homem bom, forte e livre não se apega às paixões tristes, consideradas sentimentos de escravos. Não se contenta em sofrer as consequências de maus encontros que retiram sua potência de agir, de viver. O homem bom, forte e livre se esforça para realizar encontros, com pessoas, ideias, almas que compõem com sua essência e, dessa forma aumenta sua potência. Então, “(...) somente a alegria é válida, somente a alegria permanece e nos aproxima da ação e

²⁸³ As categorias Bem e Mal envenenam a vida porque contribui para uma percepção errônea da realidade. Deleuze aponta que, no pensamento de Espinoza não existe o Bem e o Mal, mas o *bom* e o *mau*. Num primeiro sentido, os termos *bom* e *mau* dizem respeito respectivamente: o que convém à minha natureza, e o que não convém à minha natureza. Em consequência desse primeiro sentido, encontramos o segundo sentido que qualifica dois modos de existência do homem: “(...) será dito bom (ou livre, ou razoável, ou forte) aquele que se esforça tanto quanto pode, por organizar os encontros, por se unir ao que convém a sua natureza, por compor a sua relação com relações combináveis e, por esse meio, aumentar sua potência. Pois a bondade tem a ver com dinamismo, a potência e a composição de potências. Dir-se-á *mau*, ou escravo, ou fraco, ou insensato, aquele que vive ao acaso dos encontros, que se contenta em sofrer as consequências, pronto a gemer e a acusar toda vez que o efeito sofrido se mostra contrário e lhe revela sua própria impotência. Cf. DELEUZE, Gilles. *Espinoza. Filosofia Prática*. Tradução Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.p- 29

²⁸⁴ Nas palavras de Deleuze “(...) Espinoza em toda sua obra não cessa de denunciar três espécies de personagem: o homem das paixões tristes; o homem que explora essas paixões tristes, que precisa delas para estabelecer seu poder; enfim, o homem que se entristece com a condição do homem e a condição humana e as paixões do homem de modo geral (que tanto pode zombar quanto se indignar, essa mesma zombaria constitui um mau risco). O escravo, o tirano, o padre...trindade moralista”. Cf. DELEUZE, Gilles. *Espinoza. Filosofia Prática*. Tradução Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002. p- 31.

²⁸⁵ DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.* p- 34.

da beatitude da ação. A paixão triste é sempre impotência (...)”²⁸⁶ Se o indivíduo está alegre, ele está em sua potência máxima. Se o indivíduo encontra com outras pessoas cuja essência compõe com sua natureza, há um aumento de sua potência, de sua energia vital.

Quando acontece o contrário, e o indivíduo está preenchido por paixões tristes, ele diminui sua potencia de agir e se afasta da vida. Com a sua potência diminuída se torna mais vulnerável à ação de tiranos, de exploradores das paixões tristes como falsos líderes religiosos e governantes injustos e cruéis.

É bastante evidente o fato de Riachão ver no samba, entre outras questões, uma fonte de alegria para superar as tristezas, as dificuldades que são inerentes a vida. O contato do compositor e sambador com experiências culturais que compõem com sua essência, que foram praticadas por seus familiares e convivas, como o samba e a capoeira, constituiu fonte de energia e vitalidade para o músico. Riachão valoriza a alegria e o amor, e seu passado é sempre lembrado a partir dessa atmosfera.

O samba remete à alegria nas falas de Riachão bem como nas falas das sambadeiras e dos sambadores. Quando estão no samba, estão felizes, tem sua potência aumentada, cheios de vitalidade. O samba de roda, manifestação sonora-performática-cultural-social compreende um ambiente cuja essência é a simplicidade, a alegria, o olhar para o outro. As palavras de Santos reforçam essa perspectiva:

O que rege o samba é a alegria, a disponibilidade para a felicidade. O samba é lugar de riso fácil e pé no chão, morada da simplicidade, da construção coletiva entre iguais, da mulher e do homem da roça, das lavadeiras e dos peões. Assim se manteve e se manterá a roda com seus cantadores respeitados, violeiros e tocadores afinados no Recôncavo baiano²⁸⁷

Riachão nasce em um ambiente familiar que está inserido numa coletividade cujo elemento marcante é o samba de roda, o samba de chula e a capoeira. Tais elementos constituem expressões da cultura popular de potencial expressivamente integrador, cuja essência compõe com a natureza ancestral do povo negro. O contato com práticas que se compõem com nossas respectivas essências, aumentam nossa vitalidade e nossa capacidade de agir. Encontros com pessoas, com musicalidade, expressões corporais,

²⁸⁶ Deleuze aponta que Espinoza se insurgiu contra a existência de um Deus moral. Um dos motivos que fez das ideias do filósofo um objeto de escândalo. CF. DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.*

²⁸⁷ Cf. SANTOS, Sérgio. Samba “cunvelsado”. In.: Caderno 1. *Mostra do samba de Roda do Recôncavo Baiano no VI. Mercado Cultural em Salvador*, 2005.

danças que compõem com nossa natureza, faz com que sintamos alegria. Quando sentimos alegria, aumentamos nosso grau de potência.²⁸⁸

Riachão batucava em latas d'água que buscava para sua mãe desde criança. Sua maneira de compor letras e melodias se desenvolveu a partir do improvisado de versos relacionados aos acontecimentos do cotidiano. Gostava de escutar as canções gravadas na cidade do Rio de Janeiro.

A primeira vez que Riachão cantou para um público mais extenso foi no início da década de 1940, no terreno denominado como Campo da Pólvora,²⁸⁹ onde atualmente está construído o Fórum Rui Barbosa. No referido local aconteciam diferentes festas com muita música, e nas quais contavam com a presença de políticos e das populações menos abastadas. Dentre os eventos realizados na região mencionada, a Festa da Mocidade, constituía importante ponto para diversão e sociabilidade da população da cidade de Salvador. No período em questão, Riachão já possuía canções de autoria própria e cantou os seguintes versos em ocasião da Festa da Mocidade:

Foi numa noite enluarada
Quando eu cantava essa toada
A lua com seu manto prateado a nos olhar
Nosso cavaquinho ficou a soluçar, meu deus!!

No documentário *Samba Riachão*, o músico canta os versos que acabamos de transcrever no mesmo tempo em que desenvolve uma dança, uma *performance* corporal, que tem como base uma sequência de movimentos rítmicos com os pés. A partir deles, o corpo de Riachão também se movimenta, conciliando seu corpo com o canto, com o ritmo e a melodia do samba.

A *performance* de Riachão revela a sua própria vivência/aproximação com o samba de roda.²⁹⁰ Nessa manifestação musical-social-cultural o “samba no pé” é

²⁸⁸Cf. DELEUZE, Gilles. *Espinoza. Filosofia Prática*. Tradução Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

²⁸⁹ O Campo da Pólvora foi terreno baldio até 1949, ano em que foi construída a Corte de Apelação, e que posteriormente foi instalado o Fórum. SILVA, Janaína Wanderley. *Riachão: o cronista do samba baiano*. Salvador: Assembléia Legislativa, 2008. Ver especialmente o capítulo 3 “Artista do rádio”.

²⁹⁰ Podemos dizer que a *performance* de Riachão nos remete à dança do samba de caráter mais tradicional. Ernesto dos Santos, mais conhecido como Donga ressaltou em seu depoimento ao MIS, a respeito da *performance* do samba tradicional mais antigo. De acordo com Donga, cada ritmo tem sua “coreografia, sua dança”. A respeito da dança do samba antigo na cidade do Rio de Janeiro, Donga aponta que era preciso “sambar no pé”. “(...)antigamente, as crianças e os meninos da época saíam nos ranchos como “portamachado,” que era uma organização trazida da Bahia pelos pioneiros, bem como as saloias, isto é, as pastoras (...) eram coreógrafos mirins. E eu era um deles. Aliás eu saía de tudo. Perdoem a falsa modéstia, mas não tem dança brasileira que eu não saiba bem. Palhaço, rei do diabo, mestre-sala, candomblé, afoxé, tudo isso eu sei dançar, inclusive o jongo.(...) miudinho é dança das mulheres. Elas é que fazem o miudinho.

característica mais essencial. Na descrição do Dossiê IPHAN, a respeito da dança dos sambadores e sambadeiras, um aspecto coreográfico fundamental do samba de roda:

“(...) diz respeito ao papel preponderante exercido pela parte inferior do corpo. A expressão, aliás, difundida em todo o Brasil, segundo a qual o sambador tem que saber *dizer no pé* sintetiza não apenas uma das regras mestras do samba como dança – regra que não é exclusiva do samba de roda – mas também revela qual a parte do corpo que desempenha o papel principal dentro da dança. Com isso não se quer dizer que os pés são os únicos a falar, ou que o significado da dança se confina aos movimentos dos pés. Mas que os pés são o centro gerador de movimentos, centro que ressoa e repercute no resto do corpo (...) ‘o samba é dança do corpo capaz de falar.’ (...) ‘um diálogo complexo no qual várias partes do corpo falam ao mesmo tempo, e em linguagens aparentemente diferentes’. (...) movimento de deslocamento no círculo [do samba de roda] é repetitivo e se dá através de um passo que vai para um lado e para o outro, balançando o corpo todo, num movimento de pêndulo (...)”²⁹¹

A partir do movimento dos pés, Riachão coloca todo seu corpo em prol do ritmo e de sua musicalidade. Entendemos que este aspecto constitui um elemento essencial na composição de Riachão como artista e na sua trajetória. O envolvimento corporal de Riachão com a sua música, vem do samba de roda, da capoeira, e constitui uma ideia que está presente nas palavras do compositor que se define como: “um artista que me torno uma nota musical para levar alegria pro povo”.

Em 1939, ano em que a marchinha “Ô Jardineira”²⁹² de Humberto Porto fez sucesso no carnaval, existiam em Salvador três emissoras de rádio: a Rádio Sociedade da Bahia, a Rádio Comercial e a Rádio Clube. Nas palavras de Caymmi “(...) Humberto Porto era meu amigo em Salvador e era assim chegado ao rádio amador” e dizia que aos sábados e domingos “eram dias de ir pelo ar as programações das rádios”.²⁹³

Quando a Rádio Sociedade começou a exibir em suas programações música “ao vivo”, e também rádio-teatro foi uma grande novidade. De acordo com Cavalcante:

O homem quando faz é nos pés, as mulheres nos quadris(...)”. Cf. Depoimento de Donga no acervo “*Depoimentos para a posteridade*” do MIS- Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, gravado na década de 1960.

²⁹¹ Cf. SANDRONI, Carlos e SANT’ANA, Marcia (editores do dossiê IPHAN 4). *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: DF, 2006. p- 56.

²⁹² Marchinha gravada no ano de 1938. Cf. Acervo de música do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro.

²⁹³ Depoimento de Dorival Caymmi no documentário *Samba Riachão*. A respeito da atuação das rádios na capital baiana, Cavalcante aponta que música ao vivo praticamente não existia no começo, era música gravada. “O equipamento técnico era de tal maneira precário, que ao meio dia as emissoras saíam do ar e voltavam às duas horas da tarde, com uma característica musical que era uma música de John Philip Suzart, um dobrado norte americano, parece que até estou ouvindo ele aqui agora...(...)”. Cf. Documentário *Samba Riachão* gravado no ano de 2001.

“(...) foi uma coisa que atraía as pessoas. Ali no passeio público, arranjaram um, chamava-se de “aquário”... era um enorme vidro que separava o estúdio da plateia com as cadeirinhas lá e tal...e os cantores, as cantoras e os músicos. Como era um microfone só, havia uma espécie de balé dentro do estúdio. Quando chegava a hora do solo do cantor, ele se aproximava do microfone. Na hora do solo instrumental, o instrumentista chegava perto do microfone. Como o microfone tinha que estar no nível da voz do cantor, e se era um solo de violão o cidadão tinha que cantar com o violão quase na testa. Então você repare que era quase uma espécie de heroísmo artístico, fazer rádio naqueles primeiros tempos (...).”²⁹⁴

Riachão afirma que na primeira vez que foi até a rádio para conseguir um trabalho, o diretor na época – ele não lembra o nome – disse ao músico que “eles (produtores da rádio) não estavam querendo saber de homem lá não, nas palavras do músico, “eles estavam querendo era mulher para cantar.” Em momento posterior, na década de 1940, Riachão teve a informação de que a rádio havia mudado de diretor. Convidou alguns de seus companheiros de cantorias para conversar com o novo diretor. Chegando lá cantou modinhas e toadas sertanejas e conseguiu um emprego na rádio.

Na década de 1940, a chegada de Antônio Maria para dirigir o Programa Pindorama na Rádio Sociedade constituiu um marco na carreira de Riachão, pois foi a partir daí que o samba entrou definitivamente na vida do compositor. Riachão começou a “receber” em sua mente sambas em maior quantidade.

Antônio Maria foi importante para a valorização e divulgação da música local e de seus respectivos compositores. Na época em que dirigiu a Rádio Sociedade, criou um concurso de sambas, no qual participaram compositores como Riachão, Batatinha, Panela, dentre outros. Esse aspecto foi ressaltado por Oscar da Penha, o Batatinha, em seu depoimento gravado pela TV Cultura.

Além de cantor, Batatinha trabalhou também como aprendiz de marceneiro, como Gráfico - função que exerceu por muitos anos - e, *office-boy* do Jornal Diário de Notícias. Batatinha definiu Riachão como “uma cabeça cheia de cabelos brancos e cada fio uma nota musical”.²⁹⁵ No ano de 1995, Batatinha gravou o Programa Ensaio da TV Cultura no qual conta um pouco de sua história e sobre o período em que Antônio Maria dirigiu a rádio:

Meu nome é Oscar da Penha, viúvo, pai de nove filhos e tenho seis netos. Em 1940 em Salvador, eu estava rapazinho né...Então surgiu aqui em São

²⁹⁴ Cf. Documentário Samba Riachão.

²⁹⁵ Cf. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. site www.dicionariompb.com.br.

Paulo, um cantor com o nome de Vassourinha. E então eu gostava do repertório dele. Eu ainda não cantava no rádio, mas cantava nas boemias, nas farras né... nos batizados [risos] Então a rapaziada começou a me chamar de Vassourinha né... Bom, depois em 1944 o Antônio Maria foi dirigir o rádio na Bahia, e aí ele criou um programa. Foi aí que eu participei do rádio..Até então [eu cantava] era na boemia. E o Antônio Maria me revelou em um programa que era um campeonato de samba. Certa feita, eu fui cantar na Associação dos empregados do Comércio ali na Ajuda, e o Antônio Maria me anunciou: o Oscar da Penha, o Batatinha. (...) Na hora eu não gostei muito não (...) ²⁹⁶

Batatinha quando criança morava na Rua 13 de Maio, antigamente denominada como Rua das Campêlas, no Centro Histórico de Salvador, bairro no qual sempre residiu. Sua mãe era empregada doméstica, e seu pai era estivador e, tal como o filho, também gostava da boemia.

Meu pai era forte, era estivador. (...) Eu ouvi falar que ele era boêmio, tanto que eu tenho uns irmãos que eu ainda não conheço. [risos] (...) Agora...minha mãe era uma senhora que trabalhava, cuidava de mim, e cuidava dos outros irmãos que eu tive. Ah... naquele tempo eu já sabia que eu não podia errar né... se errasse estava na sola. Tinha uma sola assim pendurada atrás da porta e pra quando errar...o couro comia. Então eu tinha que ficar bonzinho né...[risos] (...) A noite baiana que eu comecei a frequentar eu já estava um pouquinho maiorzinho né. Quando eu era de menor a gente fazia boemia (...) boemia era festa, batizado, essas coisas né... estava lá metendo o samba e essas coisas. (...) ²⁹⁷

Batatinha e Riachão tiveram uma infância e juventude semelhantes, com modestas condições financeiras, começando a trabalhar desde criança. O apreço pela boemia e pelo samba compreendem aspectos comuns na vida dos dois compositores. A amizade entre eles aconteceu no período em que integravam o conjunto de cantores da Rádio Sociedade da Bahia na década de 1940. A seguir, transcrevemos o depoimento de Riachão sobre como se deu o início da amizade com Batatinha:

Batatinha foi um garoto que o nosso conhecimento nasceu depois que eu entrei no rádio. Ele tinha o conhecimento dele lá na morada deles que era ali pro lado de Nazaré. E ele trabalhava como gráfico no jornal...então Batatinha trabalhava nessas coisas... A Rádio Sociedade da Bahia nasceu no Campo Grande aqui perto, numa partezinha que tinha atrás do Palácio... era uma radiozinha pequenininha a Rádio Sociedade da Bahia. E ali, atrás do Palácio, foi que iniciou a vida artística com a rádio. Mas com o decorrer do tempo, veio chegando o ambiente político e não sei o

²⁹⁶ Cf. Depoimento do Batatinha. Programa Ensaio. *Sambas da Bahia*. TV Cultura, 1995.

²⁹⁷Cf. Depoimento do músico para o Programa Ensaio. *Sambas da Bahia*. TV Cultura em 1995.

que mais e “galinha assada” e coisa e tal...eu sei que houve um desarranjo entre os chefes e etc Teve que sair a rádio por questão de confusão entre eles. Então a rádio teve que cair fora do Palácio e foi para um prédio velho lá no Comércio... naqueles prédios velhos de milhões de anos atrás, onde fazia o Jornal Diário de Notícias. Como os diretores não tinham naquela ocasião pra onde levar a rádio, colocaram a rádio nesse prédio onde se fazia o jornal. Então ali foi que eu conheci Batatinha...porque Batatinha era gráfico que fazia o jornal ali naquele prédio. Então Batatinha que veio também com a estrela de artista e mais tarde ele se manifestou de acordo com os diretores. E foi aí chegou o meu conhecimento com ele porque ele veio se tornar artista também. Porque eu entrei na Rádio quando era no Campo Grande jovenzinho e essa coisa e toda... ele não veio logo pra ser artista, muito tempo ele ficou como gráfico. Mas com o sangue já de artista, ele ia assistir os *malandros* cantando, como eu e muitos outros que eram mais velhos do que ele. E aí ele se manifestou... daí a pouco ele também se tornou artista. Aí que veio o meu conhecimento com ele, Riachão e Batatinha.... mas Batatinha era, como é que se diz, criança pra mim na vida artística, (risos) quando ele começou eu já era artista ²⁹⁸

Riachão comenta sobre os primórdios da Rádio Sociedade da Bahia, e ao final ressalta que Batatinha ainda era “criança na vida artística”, quando o conheceu. A partir da década de 1940 o repertório de Riachão seria majoritariamente de sambas. A respeito da trajetória de Riachão no rádio, o radialista Manoel Canário afirma que:

Semanalmente a Rádio Sociedade armava palanques no Bairro do Tororó, na Liberdade na calçada e terminava na Praça da Sé, sempre no sábado de carnaval, à noite. É a grande figura, o grande destaque, a figura que mobilizava e arrebatava o grande público presente nesses momentos não era outro senão Riachão²⁹⁹

Riachão afirma que “de acordo com o movimento da vida vai recebendo as músicas na mente”. A canção “Retrato da Bahia” remete aos temas de adolescência do compositor, no período em que vivia pelo Mercado Modelo. Inaugurado no ano de 1912, o referido mercado constituía o principal centro de abastecimento da cidade. Na letra do samba, Riachão fala sobre o Elevador Lacerda, um dos cartões postais de Salvador, e dos quitutes das baianas temperados com dendê:

Quem chega na Praça Cairu
Olha pra cima o que é que vê?
Vê o Elevador Lacerda
Que vive a subir e a descer

É o retrato fiel da Bahia

²⁹⁸ Depoimento de Riachão em março de 2015. Acervo pessoal.

²⁹⁹ Cf. Depoimento do radialista Manoel Canário no documentário Samba Riachão.

Baiana vendendo alegria
Coisinhas gostosas de dendê
Acarajé ô ô ô ô
Lá na rampa do Mercado
Saveirinho abarrotado
Muito fruto e bom-bocado
Tudo bom pra se comer ³⁰⁰

Nas composições de Riachão as belezas da Bahia estão presentes.³⁰¹ Todas as suas canções se referem a acontecimentos e personagens do cotidiano. Quando Riachão não se lembra da ocasião em que criou alguma canção, o compositor diz que é música do “imaginário”. Riachão assinala que nunca teve parceiro musical. Na gravação do documentário Samba Riachão, o músico ressaltou esse aspecto.

Todas as minhas músicas Jesus mandava os versos comigo só. Em nossos momentos de alegria ali no Pelourinho e tal, nos momentos que a gente tava junto e coisa e tal, eu sempre gostava de cantar as minhas músicas.
³⁰²

Após dizer as palavras que acabamos de transcrever, Riachão canta os versos do samba intitulado “Aquele Hora”: *Só agora eu sei porque/ Chorou aquela hora/ Foi porque brincando eu disse/ Amor! vou embora.* Depois de cantar duas vezes os versos, Riachão explica o sentido da canção:

É uma música que vocês estão vendo aí, ela fala do amor. A menina, quando você...não sei se vocês entenderam a letra. Que quando a gente está com uma gata muito bonita namorando, e daqui a pouco você quer ir embora (...) e ela lhe ama mesmo, ela se sente triste, chorosa, “galinha assada”... ela não quer que você vá. Ela tá achando que é cedo. (...) Ela então começa a chorar. Você vai e pergunta a ela porque que ela tá chorando, mas ela não responde nada, ela fica calada. [Riachão canta a segunda parte do samba] *Não quis responder/ quando lhe perguntei/ porque tanto chora? Você por si mesmo demora mais um pouco, até mais tarde. E aí quando você se despede mais tarde não teve mais choro, não teve mais nada...teve carinho, abraço, etc...Oh! Então aquele choro antes, porque é que foi? Porque você já ia embora cedo malandro.* [Riachão canta o resto da letra do samba] *Só compreendi/ quando me despedi/ ao*

³⁰⁰ Samba gravado em 1973 no LP *Sambas da Bahia: Riachão Batatinha e panela*. Gravado novamente em 2000 no Cd *HUMANENOCHUM*. Importante destacar que a palavra “saveirinho” na letra do samba se refere a um tipo de embarcação, de um ou dois mastros bastante utilizada por pescadores na Bahia de todos os santos. As narrativas de Jorge Amado também se referem a esse tipo de embarcação.

³⁰¹ No ano de 1973 gravou o LP *Samba da Bahia*, no qual tem uma faixa intitulada “Fufu” se referindo ao fubá, também presente na culinária baiana. A letra diz: A baiana me deu um fubá/vou fazer um mingau de fufu/ a baiana me deu um fubá/ que coisa gostosa é angu/ se beber coisa boa/amanhã bem cedinho/mete fubá na panela/ mande fazer anguzinho/ o milho é bom pra gente/você me dá o angu/fique sabendo agora,moçada/ quanto é bom o fufu.

³⁰² Cf. Depoimento no documentário *Samba Riachão*.

romper da aurora. Simbora!! Aí foi que eu compreendi, que ela chorou aquela hora porque o malandro ia cedo...é samba imaginário.³⁰³

É um samba circunstancial que fala de amor. O *malandro* que está com uma “gata”, que chora porque ele está querendo ir embora cedo demais. Interessante notar que se trata de um caso fictício, mas que é verificável nos encontros de namorados. Riachão demonstra em sua fala e na letra do samba que é um *malandro* sensível ao sentimento da mulher, da namorada. Este constitui um elemento marcante de sua malandragem. O músico afirma que foi um samba da época da Rádio. No período em questão, o compositor Jamelão³⁰⁴ esteve em Salvador escutou o samba e quis gravá-lo:

Jamelão ficou encantado com o samba “Aquele Hora” e aí disse que tinha interesse em gravar o samba. E eu, com muito prazer né, um malandro gravar um samba meu, também ficaria satisfeito com isso. E quando chegou nesses comes e bebes na casa do maestro Vivaldo, Jamelão joga o samba no ar ... ali no meio da turma, bebendo e comendo (...) eles vinham muito na Bahia, porque a Rádio Sociedade trazia. Então, resultado, que quando Jamelão canta esse samba, aí Miltinho se apaixonou pelo samba: De quem é esse samba? Aí Jamelão disse, segundo me contaram, porque eu não estava presente. Jamelão disse: o samba é do crioulo! De Riachão! Aí Miltinho disse: Arranja pra eu gravar esse samba! Aí Jamelão disse: não tem importância, tá na hora! Aí entrou esse bate papo, “galinha assada” ...³⁰⁵

Riachão afirma que nunca se preocupou em escrever no papel as letras que vem em sua mente, e devido a isso acaba se esquecendo de muitas composições. Tendemos a considerar que o fato de Riachão não ter tido muita preocupação para gravar suas canções se deve também ao fato dele pertencer à tradição do samba de chula, na qual os versos são improvisados no “calor da hora”. Daí sua habilidade de criar sambas com facilidade, a partir das mais diferentes situações que observava/observa ou que vivenciava/vivencia em seu dia a dia. Tudo que acontecia em sua volta era motivo para fazer uma canção. Cantou muita música na Rádio Sociedade da Bahia que acabou não sendo gravada.

Porque eu tinha um título “*Riachão, o cronista musical da cidade*”. Tudo que acontecia de bom ou de mau eu chegava com um samba. Por isso os locutores diziam: “aí vem o homem que nunca cantou música de ninguém aqui no programa, sempre as músicas são dele.”³⁰⁶

³⁰³ Cf. Depoimento do músico para o documentário Samba Riachão.

³⁰⁴ José Bispo Clementino dos Santos. (1913/Rio de Janeiro – 2008 Rio de Janeiro) Cantor e compositor. Cf. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Site www.dicionariompb.com.br

³⁰⁵ Cf. Documentário Samba Riachão. A expressão “galinha assada” é frequentemente utilizada pelo músico em suas falas.

³⁰⁶ Cf. Documentário Samba Riachão.

Em uma das nossas conversas com Riachão, em sua casa no bairro do Garcia, o músico recordou uma ocasião em que os diretores da Rádio Sociedade o levaram, junto com outros músicos, para um evento na cidade de Santo Amaro da Purificação. O evento estava relacionado a uma visita do então senador da Paraíba, Assis Chateaubriand - personalidade bastante reconhecida no cenário político entre as décadas de 1930 e 1940 - à cidade do Recôncavo baiano. De acordo com Riachão, já estava todo mundo – o pessoal da rádio e os companheiros de música – dentro do ônibus para seguir viagem pra Santo Amaro, quando:

Então Jesus mandou uma música em homenagem a Assis Chateaubriand. Que quando eu estava cantando com o companheiro, que naquele tempo trabalhava de dupla...não me lembro agora nem qual era o companheiro, não sei se era Sabiá...aí a gente tava cantando: *Santo Amarê ê, Santo Amaro eá/ Doutor Assis Chateaubriand veio lhe visitar ôô/ Santo Amarê êê, Santo Amaro eá/ Doutor Assis Chateaubriand veio lhe visitar úl/ Senador como esse tá tá difícil de encontrar/ que saiu do sul e veio pro norte/ pra esse povo lhe homenagear/ aqui o nosso diretor, mostrando que é popular/ Trouxe pro meu Santo Amaro, pra esse povo lhe homenagear/ Santo Amarê ê ê...meu irmão, que quando eu estou cantando isso dentro do transporte que ia levar a gente pra Santo Amaro, e o diretor viu eu cantando essa música mais meu colega...pediu que eu cantasse pra Assis Chateaubriand. E ele ordenou depois pra gente entrar dentro de Santo Amaro cantando essa música...*³⁰⁷

Riachão canta a música criada em homenagem a Assis Chateaubriand, e, ao mesmo tempo, faz o acompanhamento rítmico com os pés e com as mãos. Interessante notar o empenho dos diretores da rádio em reunir músicos para homenagear o então senador. O talento performático, artístico e musical de Riachão contribuiu para animar o evento. O músico recorda do referido acontecimento com alegria.

Na década de 1940, a chegada de Riachão à Radio Sociedade da Bahia era primeiramente uma forma de ser remunerado para sustentar a si mesmo e a sua família, e não apenas para divulgar suas composições. Nessa época, mesmo vivenciando um momento de desenvolvimento e expansão do rádio, ser músico-artista deste veículo de comunicação tinha um estigma não muito bom.

Os músicos em sua maioria eram boêmios, viviam de cantorias e vendas de sambas (sobretudo da capital republicana), eram considerados vagabundos – na perspectiva daqueles que defendiam interesses da elite política e econômica, e que

³⁰⁷ Depoimento concedido pelo músico em março de 2015. Acervo pessoal.

consideravam apenas o emprego formal como meio digno de se sustentarem financeiramente. Não obstante, essa mesma elite política e econômica, a exemplo de Assis Chateaubriand, usufruíram do talento de cancionistas populares para se propagandear em meio às diferentes classes sociais e étnicas.

A Rádio Sociedade da Bahia e o Jornal Diário e Associados realizavam eventos para os quais convidavam artistas de outros estados do país para se apresentarem em Salvador. Além da programação musical, a Rádio promovia festas nas ruas da capital baiana. Após o período de quaresma, os produtores da rádio resolveram fazer uma festa com a “queima de um Judas”.

Um carro de som com artistas locais, dentre estes Riachão, e com artistas de outros estados, como Jackson do Pandeiro e Almira Castilho, fez um percurso pela cidade. O trajeto saiu do Bairro do Campo Grande em direção à Praça da Sé. Era início da década de 1950. A festa foi um grande evento, ou como Riachão gosta de dizer, foi um “*bam bam bam galinha assada e coisa e tal...*”. A partir desta festa começou amizade entre Riachão, Jackson do Pandeiro e Almira.³⁰⁸

No período em questão, o sambista baiano já era conhecido como o *Cronista Musical da cidade*, e em meio ao alvoroço da festa, Riachão criou a letra do samba “Judas traidor”. De acordo com Riachão, a canção posteriormente se tornou um dos grandes sucessos do rádio.

Vamos ver queimar Judas traidor
Vamos gargalhar na hora da dor
Saindo do Campo Grande, desfilando a pé,
Quero ver bem menino, quero ver bem mulher
Todo mundo sambando na Praça da Sé, da Sé
Oh vamos ver queimar ...

Essa música foi gravada por Jackson do Pandeiro na década de 1950. O músico paraibano, nessa mesma década gravou mais dois sambas de Riachão. O samba “Meu patrão” (1957): *Domingo, segunda e terça/ Pra ninguém vou trabalhar/ Desde já convindo meu patrão/ Para rebolar (bis)/ Muito confete, mulher cheirosa/ Com fantasia curtinha, escandalosa*. E gravou também a canção intitulada “Saia rota”:³⁰⁹ *Tá com a saia rota/ Como é que foi passear/ Você saiu distraída/ Não Pôde se reparar*.

³⁰⁸ Cf. SILVA, Janaína Wanderley. *Riachão: o cronista do samba baiano*. Salvador: Assembléia Legislativa, 2008. p- 37.

³⁰⁹ Cf. Programa Ensaio “*Especial Sambas da Bahia*” gravado no ano de 1974 na TV Cultura.

Uma característica das canções de Riachão é que as letras são relativamente curtas, compreendendo um ou duas estrofes. Essa característica está presente nas letras de samba de roda, de samba de chula. Tudo que acontecia na vida de Riachão, na cidade de Salvador, no bairro do Garcia era motivo de inspiração para criar canções.

Desta forma, suas canções compreendem a memória do que acontecia na capital baiana. O sambista criava os versos suficientes para retratar o tema que lhe chamava a atenção. Para tudo ele construía um samba, a partir de versos que vinham em sua mente. Assim veio o título de “cronista da cidade”. Depois de mais de uma década de sua trajetória no rádio, em que adquiriu bastante popularidade, entrou para o mercado fonográfico sendo gravado por Jackson do Pandeiro.

O músico é um artista carismático e performático.³¹⁰ Suas letras contam histórias pitorescas. A composição “Cada macaco no seu galho”, é uma das letras que o músico afirma ser “samba imaginário”, por não se lembrar do ano em que foi criada. No entanto, Riachão descreve a ocasião que influenciou na criação dos versos.

Essa música eu sempre digo a imprensa...ah, essa música deu o que fazer... Olha, eu tive uma barraca aqui, onde nós estamos aqui conversando, mas não tinha casa, não tinha nada. Isso tudo aqui era mato. Mas eu fiz uma barraquinha aqui na frente do meu terreno. Nessa barraquinha aí, eu vendendo minhas coisinhas aí e coisa e tal, uma cachacinha, uma quitanda...Quando eu trabalhava de alfaiate eu já vivia cantando. Mas quando eu estava com essa barraca eu estava mais na vida artística do que na vida de alfaiate e nem podia ficar muito na barraca porque eu ia muito pra esses programas de rádio e trabalhava muito naquele ambiente de cantoria né...então eu arranjei um companheiro para ser o meu parceiro na barraca. Porque sempre se arranja né, uma pessoa pra ajudar o outro e coisa e tal. Só que a mercadoria saía e o dinheiro não entrava. Não sei se vocês vão me entender... (...) aí, o dinheiro não entrava. Eu cheguei e disse: olha, não precisa barulho. Ô parceiro, a partir de agora, vá cuidar de sua vida, eu não vou querer mais não e coisa e tal... eu vou movimentar minha barraca de outro jeito. E aí me separei amigavelmente desse companheiro. Mas existia esse ditado desde antes de eu nascer, isso é coisa do princípio da humanidade: cada macaco no seu galho. Isso é ditado antigo, eu era criança e via os mais velhos falando, cada macaco no seu galho. Mais tarde como eu compreendi, cada macaco no seu galho, e quando aconteceu esse caso comigo e esse amigo aí na frente...eu digo: cada macaco no seu galho. Cada um vai pro seu lugar... Como na minha vida sempre foi isso, pra tudo Jesus manda uma música...todo meu caso, o que acontece na minha vida, no dia a dia, Jesus

³¹⁰ Quanto à sua *performance* artística, consideramos que guardadas as devidas especificidades – incluindo origem étnica e social -, Riachão está para o samba na Bahia, assim como Tom Zé está para o Tropicalismo. O músico Tom Zé afirmou no documentário Samba Riachão, que o sambista em Irará – cidade natal de Tom Zé - estaria “em casa”, por ter uma *performance* e um tom satírico em suas composições. Aspectos típicos de artistas da referida cidade.

manda uma música. Foi por isso que numa ocasião eu contei quinhentas e poucas músicas.

Conforme a narrativa de Riachão, o samba “cada macaco no seu galho”, resultou do fim da sociedade que ele teve com um companheiro. Eram sócios de uma barraca na qual vendiam quitanda, cachaça entre outras coisas. Riachão afirma que cachaça era uma bebida bastante consumida na cidade da Bahia, se referindo a Salvador. A seguir a letra do samba:

Xô, chuí
Cada macaco no seu galho
Xô, chuí
Eu não me canso de falar
Xô, chuí O meu galho é na Bahia
Xô, chuí
O seu é em outro lugar
Não se aborreça moço da cabeça grande
Você vem não sei de onde
Fique aqui, não vá pra lá
Esse negócio da mãe preta ser leiteira
Já encheu sua mamadeira
Vá mamar em outro lugar³¹¹

A situação que gerou a letra do samba foi muito bem descrita e detalhada por Riachão em seu depoimento. A expressão “cada macaco no seu galho”, compreende um saber popular com o qual o músico tem conhecimento desde os tempos da infância. Aprendeu quando criança e escutava os mais velhos falarem, a sabedoria que, em sua compreensão, remonta ao “princípio da humanidade”. Na idade adulta, se deparou com uma situação em que o saber popular se encaixou perfeitamente.

Riachão soube desatar a sociedade da barraca, sem desavenças e “sem barulho”. Embora diga que sempre foi muito valente, essa característica não significava que saía procurando confusão por qualquer coisa. A sua valentia estava mais relacionada à postura de se impor, com respeito, nas ocasiões em que algo não estava “indo bem”. Entendemos que a valentia no sentido de se impor, constitui um traço característico da malandragem em Riachão. Pois o *malandro* que é malandro, é valente, tem coragem, e não o contrário.

³¹¹ Após o exílio e retornarem ao Brasil, Gilberto Gil e Caetano gravaram a música “Cada macaco no seu galho”. Cf. SILVA, Janaína Wanderley. *Riachão: o cronista do samba baiano*. Salvador: Assembléia Legislativa, 208. p- 79.

Riachão não compreende porque uma canção criada a partir de um acontecimento tão particular, como ele descreveu, pudesse causar problemas com as autoridades do passado. O músico não se recorda em qual governo isso aconteceu.

Porque que as autoridades se implicou com essa música “cada macaco no seu galho”. Olha, eu cantava por causa da minha história, como eu estou contando pra vocês, tudo na minha vida Jesus manda uma música. (...) Só que as autoridades, eu não sei como é que mistura uma coisa com a outra, mas é porque a coisa se comparece... que as autoridades se implicaram, não queria que eu cantasse. (...) Aí teve uma ocasião que o locutor anunciava que eu ia cantar, aí o locutor animador disse: como é Riachão, vai cantar essa música? Acho que não vai dar jeito não hein...E eu disse: porque que não vai dar jeito? Cada macaco no seu galho, minha história foi com um amigo meu na barraca... [e o locutor voltou a dizer] Olha, você vai cantar mas olha, eu não tenho nada com isso hein? Você cante por sua conta. Ele se alertando por causa das autoridades (...) mas ficou essa implicação do governo.³¹²

Interessante notar que Riachão ressalta que a canção diz respeito a sua história, e que, segundo ele, não tem nada a ver com política, nem autoridade nenhuma, “mas é porque a coisa se comparece”. A expressão “cada macaco no seu galho” quer dizer para a pessoa se preocupar apenas com as coisas que lhe dizem respeito, não interferir com o que não é da sua conta. Tem também o sentido de “cada um no seu devido lugar”.

O verso criado tem relação com rompimento da sociedade entre Riachão e seu companheiro. No momento em que o músico percebeu que a mercadoria saía mais o dinheiro não entrava, ele disse "cada macaco no seu galho", cada um vai para o seu lado, segue sua vida.

Nos períodos de regimes políticos autoritários - tal como no Estado Novo, e a ditadura a partir de 1964 - a perspectiva era de que o Estado poderia intervir plenamente na vida das pessoas, controlando determinados hábitos de comportamento, práticas culturais por meio da atuação da polícia e do código penal. Andar perambulando pela rua poderia resultar em prisão para “averiguação” pela polícia. Os ociosos, os boêmios, os malandros não eram vistos com bons olhos pelas “pessoas de bem”, pertencentes à elite política e econômica.

Então, mesmo que o samba não tenha sido criado com motivação para questões políticas, conforme apontou o músico, a expressão “cada macaco no seu galho” pode ter incomodado as autoridades policiais, por ter o sentido “cada um toma conta da sua vida”,

³¹² Depoimento concedido pelo músico em março de 2015. Acervo pessoal.

“não venha interferir na minha vida, nos meus hábitos, nas minhas práticas”. Neste sentido, conforme disse Riachão, a letra não foi feita para nenhuma autoridade, mas “a coisa se comparece”. Tendemos a considerar que a polícia pode ter compreendido como um recado que serviria para ela, e a partir daí “ficou essa implicação do governo” em relação ao samba.

Os versos “esse negócio da mãe preta ser leiteira/ já encheu sua mamadeira/vá mamar em outro lugar”, contém uma crítica social. Riachão construiu intuitivamente, a partir do improviso, uma sátira a um comportamento da elite branca que remonta ao período anterior à abolição da mão de obra escrava. A “mãe preta leiteira” sugere uma relação às “amas de leite”.³¹³

A mãe de leite era a mulher negra, escrava, que deveria dividir seu leite com o filho da mulher branca, proprietária de escravos. Neste sentido, os versos de Riachão dizem: esse negócio de “mãe preta ser leiteira” já passou da conta, já encheu sua mamadeira, vá mamar em outro lugar. Vá explorar outro. E também pode significar, “chega de explorar os negros”. Em relação à sociedade da barraca, Riachão se sentiu explorado pelo companheiro no negócio. Desfez a sociedade. E como diz o verso do samba “vá mamar em outro lugar”, que não sou mãe preta leiteira de ninguém. Como há nos versos uma crítica social, este elemento também pode ter sido motivo para objeção das autoridades.

De acordo com Silva, o samba “Barriga cheia” também gerou implicância das autoridades sendo foco de censura. A letra da canção possui os seguintes versos: *“porque faz assim com a pobreza?! Se vingando com a sua carestia/ eu de fome vou morrer primeiro/ você de barriga vazia também vai morrer um dia/ Deus fez o sol, fez a lua, fez a Terra e fez o mar, e de lá sai o pão/ mas ele não deu essa ordem pra uns encher a barriga e outros não, meus irmãos.”* Notamos na letra da canção uma forte crítica à condição de miséria imposta à população.³¹⁴

O primeiro LP gravado por Riachão foi em 1973, com os companheiros Batatinha e Panela, intitulado “Sambas da Bahia”. O segundo foi o “Sonho do Malandro”, gravado

³¹³ A respeito das “amas de leite”, e acordo com Koutsoukos “(...) Se a mãe de uma criança senhorial (entenda-se criança branca e, normalmente, de família abastada) não tinha leite suficiente, ou não queria, ou não podia amamentar, mas tinha condições de alugar ou comprar os serviços de uma ama-de-leite, tanto melhor para aquela criança, pois tal medida adiava a introdução precoce de leite animal e de misturas e papinhas variadas, para os quais seu organismo ainda não estava preparado. Até a abolição da escravatura no Brasil (em 1888), muitas das amas eram escravas que pertenciam à própria família, ou que eram alugadas para tal. Porém, várias delas eram separadas de seus filhos naturais, para que pudessem “criar” os bebês senhoriais. (...)” Cf. Koutsoukos, Sandra Sofia Machado. *Amas na fotografia brasileira da segunda metade do século XIX*. <http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/koutsoukos/>

³¹⁴Cf. SILVA, Janaína Wanderley. *Riachão, o cronista do samba baiano*. Salvador: Assembléia Legislativa, 2008. p- 84.

no ano de 1983. Em 2000 Riachão grava o CD intitulado “Humanenochum”, em Salvador, reunindo canções que compôs – e que conseguiu se lembrar - desde a adolescência, como o seu primeiro samba “Sei que sou malandro”.

O nome conferido ao CD “Humanenochum”, diz respeito a uma expressão criada pelo sambista. Em uma de nossas conversas em sua residência em 2015, perguntei a Riachão sobre como surgiu a expressão que dá nome ao CD, ao que ele dizia ser uma “organização” ou “irmandade” Humanenochum. O músico deu um sorriso e disse que isso foi uma brincadeira dele com seus companheiros e depois mudou de assunto. Então ficamos com a explicação dada por Riachão, que está gravada no CD, sobre o que significa ser “humanenochum”.

“(…) Esta organização foi criada lá nos Diários e Associados. E eu sou o presidente. Eu acredito que todos os homens de bem faz questão de ser “humanenochum”. O homem negro, humano, que adora e que não fala mal da mulher. É por isso que tem essa organização e é bem preferida pelos homens de bem. Agora existe uma outra organização aí, que é “humanbrenchuense”. Essa as mulheres não querem conta. E aí, esta organização “humanbrenchuense” de linguarudos, eles tem a língua grande pra falar mal da mulher. Eu me revolto com isso, por isso eu criei a “Organização Humanenochum”.³¹⁵

As palavras do músico revelam seu lado brincalhão, inventor de palavras, visto que “humanenochum” e “humanbrenchuense” são expressões criadas por Riachão. Ao mesmo tempo é bastante elucidativa sua sensibilidade e respeito em relação à mulher. Riachão é um *malandro*, sambador e compositor que fala de amor, de alegria, de elementos que retratam a capital baiana. Gosta de boemia, de cachaça (começou a beber aos nove anos de idade, mas atualmente não bebe mais) da capoeira e do samba. Ao mesmo tempo é um homem que respeita e adora a mulher. Não fala mal da mulher. Essa característica de sua personalidade só reforça a atmosfera, a energia de amor que – ao nosso ver - ele transmite.

O seu respeito à mulher também se aproxima do perfil de *malandro* galanteador. Trata-se de um galanteio que não é invasivo, é sobretudo respeitoso e alegre, como sua própria personalidade. Não é do tipo galanteador que vive vários amores ao mesmo tempo. Para sua companheira Dalva compôs a canção “Somente ela”, na qual declara seu amor:

Somente ela

³¹⁵ Cf Depoimento do músico no documentário Samba Riachão.

Se estou com ela minha vida é um paraíso
Somente ela
Se estou sem ela desassossega o meu juízo

De manhã é ela
Meio dia é ela
De tarde é ela
Amanhece o dia
Eu e ela

Ó minha Dalvinha! Ó vida da minha própria vida!
Razão do meu viver, essa música é pra você!³¹⁶

A letra da canção é uma singela declaração de amor. Os versos são simples, como na maior parte de suas canções. São frases simples e objetivas, sem muitos volteios. A melodia é bastante viva, com diferentes instrumentos como flauta, trombone, cavaquinho desenvolvendo a harmonia da canção e dialogando com os versos. A cada verso da segunda estrofe o trombonista faz uma execução que parece responder aos versos. Quando a canção é cantada pela segunda vez quem “responde” e/ou “dialoga” com os versos é o cavaquinho.

Ao final do documentário Samba Riachão há uma cena que demonstra um pouco do perfil gracioso, gentil, engraçado e ao mesmo tempo espirituoso de Riachão. A cena se refere ao momento em que Riachão encontra com os integrantes da banda musical “Gang do samba” que gravou no final da década de 1990, o samba “Cada macaco no seu galho”. Riachão vai ao encontro dos integrantes da banda que é formada por quatro homens e uma mulher. No momento em que o grupo se aproxima de Riachão, o instrumentista do cavaquinho para de tocar para cumprimentá-lo. Então Riachão diz:

Ó meu povo! Ó meu povo! Tenham paciência...tenham paciência, porque primeiro ela [se referindo à mulher integrante do grupo]. Tenham paciência porque primeiro ela! Isso é um documentário, sem dúvida, que manda o figurino dos malandros. Ela em primeiro lugar. Que prazer imenso. Agora me dê notícias: tá em paz? Seus familiares? Eu estou muito feliz em lhe conhecer. Mesmo porque vocês, engrandeceram minha vida com essa capacidade de vocês, musicalmente falando, artisticamente falando, vocês levaram para o ar “Cada macaco no seu galho”...conforme manda o figurino e eu fiquei muito felicíssimo tá!³¹⁷

³¹⁶ Faixa 13 do Cd. Humanenochum.

³¹⁷ Cf. Documentário Samba Riachão.

Após as palavras, os músicos tocam o referido samba e Riachão dispõe-se a sambar com a dançarina, com seu sapateado característico de sambador de samba de roda. Os músicos em sua volta dizem: “Isso é samba de Cachoeira!!” Se referindo à modalidade do samba característico do Recôncavo baiano, que influenciou na música e na *performance* corporal de Riachão.

No samba “Vá morar com o diabo!” Riachão fala sobre as mulheres que não gostam muito do trabalho doméstico.³¹⁸ De acordo com o sambista/sambador, a letra foi feita numa ocasião em que um conhecido da boemia chegou perto de Riachão reclamando de sua companheira. Dizendo que ela não queria fazer nada em casa e dizendo: vá morar com o diabo! Foi então que Riachão compôs o samba:

Ai meu deus!
Ai meu deus, o que é que há?
Ai meu deus!
Ai meu deus, o que é que há?

A nega lá em casa não quer trabalhar
E se a panela tá suja ela não quer lavar
Quer comer engordurado, não quer cozinhar
Se a roupa está lavada, não quer engomar
Se o lixo tá no canto, não quer apanhar
Pra varrer o barracão eu tenho que pagar
Ela deita de um lado e não quer se virar
A esteira que ela dorme não quer enrolar
Quer agora um cadilac para passear

Ela quer me ver bem mal
Vá morar com o diabo que é imortal
Ela quer me ver bem mal
Vá morar com o sete peles que é imortal.³¹⁹

Riachão afirma que a referida música era sempre requisitada pelos/as convidados/as nas reuniões realizadas pelo Governador do Estado Antônio Balbino.³²⁰ No que diz respeito à participação de Riachão e seus companheiros nas reuniões do então governador, o músico assinala que:

³¹⁸ Riachão com certa frequência comenta que não gosta muito da expressão “*vá morar com o diabo!*” direcionada a uma mulher. O que não significa dizer que ele não gosta do samba.

³¹⁹Cf. Faixa 5 do CD *Humanenochum* gravado em 2000. No ano de 2001, a cantora Cássia Eller gravou a canção *Vá morar com o diabo!* no DVD *Acústico MTV*.

³²⁰ De acordo com o *Jornal Tribuna da Bahia*, Antônio Balbino foi Governador deste Estado de 1955 a 1959. Cf. *Jornal Tribuna da Bahia. O centenário do governador Antônio Balbino*. Tribuna da Bahia. Reportagem de Consuelo Pondé de Sena. 02/05/2012. Disponível em <http://www.tribunadabahia.com.br/2012/05/02/o-centenario-do-governador-antonio-balbino>

Nos programas de rádio, estavam meus colegas... o Florisvaldo, que era violonista. E ele tinha uma certa ligação com o Palácio. E o Dr. Antônio Balbino, o governador, e a primeira dama do Estado, incumbia ele de levar os malandros pra quando tivesse assim umas visitas vindo do exterior, ou mesmo daqui... as reuniões que o governo faz entre os seus amigos...e escolhia sempre, do meu repertório, a música “vá morar com o diabo”. Era música que quando eu chegava no palácio tinha que cantar em primeiro lugar. Ela dizia: Riachão nossa música em primeiro lugar! (...) essa música é um negócio sério...eu bulia com aquelas meninas ricas que estavam ali né... eu virava pra elas e dizia: ó! a nega lá em casa não quer trabalhar... aahh era aquele negócio sério! Era bom demais aquele tempo...³²¹

No DVD “*Beth Carvalho canta o samba da Bahia*”, gravado no ano de 2007, o samba “Vá morar com o diabo” é interpretado por Riachão e Beth Carvalho. No início da música Riachão diz: “beijinho pra vocês, [se dirigindo ao público], e beijinho pra ela, se referindo à cantora. Em determinada parte do samba, há um solo do trombone. Riachão desenvolve uma sequencia de passos de sambador, e inclui na *performance* um jogo com o corpo, ao mesmo tempo em que os seus pés se movimentam com rapidez e leveza acompanhando o solo do trombone. Ao final da apresentação diz “beijo pra vocês, amor!” Estava com 85 anos de idade. Sambando com leveza, rapidez e graciosidade.

Em uma gravação do mês de abril de 2014, Riachão canta o mesmo samba sentado em uma cadeira. Faz batidas rítmicas com as mãos para acompanhar seu canto. Em alguns momentos, imita com sua voz o som do trombone. Nesse ano de 2016, em comemoração aos 100 anos do samba, foi ao programa *Metrópole* da TV Cultura. Na ocasião ressaltou a importância do samba de chula como o “pai de todos os sambas.” Afirma que parece que já nasceu cantando, que a música é sua vida.

O que Riachão sente em relação ao samba, tem pouco a ver com o objetivo/vontade de tão somente que suas músicas façam sucesso ou não, como gravar e vender discos ou não. O compositor e sambador quer reconhecimento social. Riachão é músico de tradição oral, conforme já assinalamos neste trabalho. Seu contato com o samba se deu pelo samba de chula. Atualmente, aos 95 anos, encontra-se com algumas limitações de movimentos corporais, provavelmente decorrentes da idade. Nosso horizonte é o de que seus atuais 95 anos em nada afetam a sua relação com ritmos, sons, batuques.

A conexão entre o samba de Riachão e o cenário cultural de Salvador da primeira metade do século XX, nos parece bastante reveladora para a compreensão da força,

³²¹ Cf. Depoimento do músico no documentário *Samba Riachão*.

longevidade e da vitalidade deste gênero musical, não apenas nesta cidade e período em questão, mas também para períodos posteriores. Aqui reside uma das questões importantes que merecem ser refletidas no âmbito da trajetória do samba como um dos ritmos mais repercutidos do Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*(...) No largo, dançam ranchos e cordões animados por pequenas orquestras, dançam foliões, zé-pereiras e zabumbas. É uma festa extremamente alegre, como, aliás, todas as festas do ritual afro-brasileiro nas quais os deuses vem confraternizar com os homens, vem dançar e cantar com seus filhos. Não há tristeza na religião dos baianos, tristeza é coisa de branco: quanto a nós, povo mestiço, herdamos a alegria do negro (...)*³²²

*Vamos gente!
Pra Cantina da Lua
Toma conselho turista
Sai do meu da pista
Não fique na rua
Nesse canto se fala em Clarindo
Todo mundo rindo
É o que se vê lá
Até parece que se está no céu
E a lua com seu véu
Tão lindo a clarear
Um bate papo muito amoroso
Petisquinho gostoso pra saborear
A cervejinha é muito geladinha
E uma cachacinha para variar
Ó eu sou malandro, não estou enganando
Estou lhe convidando
Para ir pra lá
Vamos gente, pra Cantina da Lua!*³²³

³²² Cf. AMADO, Jorge. *Bahia de todos os santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*. São Paulo: Cia das Letras, 2012. p. 12.

³²³ Canção “Cantina da Lua”, criada por Riachão em homenagem à Clarindo Silva, proprietário do bar e restaurante que tem o nome da canção. O restaurante está localizado no terreiro, que é a parte alta do complexo do Pelourinho. Riachão afirma que frequenta o local desde os tempos de mocidade.

Ao se referir à Festa de Iemanjá, Jorge Amado nos oferece pistas da paisagem sonora e visual que a compõe. O autor destaca a presença de ranchos, cordões, zé-pereiras e zabumbas. Na imagem da festa representada, a alegria é um aspecto marcante tal como as demais festas dos rituais afro-brasileiros. Dito isso, Jorge Amado ressalta que “não há tristeza na religião dos baianos, tristeza é coisa de branco”, e que a população mestiça herdou a alegria do negro.

No ano em que o livro *Bahia de todos os santos: guia de ruas e mistérios de Salvador* foi publicado pela primeira vez em 1944, a capital baiana contava com uma população de aproximadamente 300 mil habitantes. No guia de Jorge Amado, a representação da urbe em questão é marcada pela presença da miséria e da fome, e pela alegria das festas nas quais as populações menos abastadas buscam força e vitalidade para enfrentar as dificuldades. Nas palavras do autor, “o povo sempre consegue superar as dificuldades e viver... e sambar na hora do samba, do samba de roda que é uma dança coletiva.”³²⁴

A forma com que Jorge Amado ressalta as características de Salvador naquela década de 1940, em que a miséria e a fome existiam ao lado da alegria das festas, se compõe com a ideia presente nas falas de Riachão. De acordo com este sambista, no tempo passado, havia uma “pobreza que não tinha tamanho, mas éramos ricos de alegria”. Alegria que podia ser encontrada no samba de roda, no samba de chula. Interessante notar que para a realização do samba de roda, não há necessidade de construção e/ou manutenção de “grandes estruturas”. Além de sambadores e sambadeiras, um prato e uma faca é o suficiente. Nas palavras do romancista baiano:

Para o samba de roda basta como acompanhamento um prato, uma faca, uma colher. Se houver uma violinha então a coisa pega fogo. Mas se nada houver, marca-se o ritmo ao som das palmas e batidas pelas mãos. (...)No meio da roda a baiana canta:

*Moinho na Bahia queimou
Queimou
Deixa queimar.*³²⁵

Ao longo desta pesquisa buscamos compreender a prática do samba e sua relação com a malandragem na cidade de Salvador entre as décadas de 1930 a 1940, a partir das ideias de Jorge Amado e de Riachão. Entendemos que a trajetória de Riachão é importante para a construção de novas e outras discussões a respeito do samba e da malandragem.

³²⁴ Cf. AMADO, Jorge. *Bahia de todos os santos: ia de ruas e mistérios de Salvador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 339

³²⁵ Cf. AMADO, Jorge. *Op. Cit.* p. 339

Se na cidade do Rio de Janeiro da década de 1930 o termo *malandro* teve seu significado ligado a sambistas que cantavam a apologia à boa vida sem trabalhar, ao elogio à malandragem, e à venda de letras de samba como meio de se sustentar financeiramente, no mesmo período na cidade de Salvador, e na região do Recôncavo baiano, o significado de malandro está ligado aos sambadores, ao capoeira, à valentia, à liberdade, à boemia e, fundamentalmente, à alegria.

O malandro e a malandragem são temas que atravessam a literatura e a canção popular brasileira em suas respectivas trajetórias. Compositores e literatos podem emprestar-lhes (aos termos malandro e malandragem) significados diferentes de tempos em tempos. Chico Buarque, no samba *Homenagem ao malandro*, assinala que foi fazer um samba em homenagem “aquela tal malandragem de outros carnavais”, que não existe mais da forma como era, o que não significa que deixou de existir. Mudam-se os tempos, os espaços, muda-se o malandro, a malandragem.

A simbologia do termo malandro ultrapassa a concepção que o interpreta apenas como um sujeito avesso ao trabalho. Riachão diz: “o malandro trabalha e leva alegria pro povo”. Buscou-se entender mais detidamente as questões que envolvem a malandragem em Salvador, a partir da percepção de que a malandragem pode se apresentar sob as mais diferentes nuances nos/as baianos/as (de Salvador e região do Recôncavo) mas com um aspecto em comum, a saber, a predisposição, a ação, para a alegria, para aproveitar as “coisas boas da vida”, e não se render ao discurso que – muitas vezes - diz que o corpo do negro, do branco pobre, deve servir ao trabalho tão somente.

Em meio às reformas que objetivavam modernizar/embelezar a cidade de Salvador, houve a tentativa de controlar os hábitos das populações menos abastadas a partir de um padrão cultural único, a saber, o da elite econômica e política. Nesta perspectiva, por meio de uma política higienista, o poder público procurou recolher mendigos, vendedores ambulantes, e aplicar medidas coercitivas a “práticas e costumes africanizados”, bem como a pessoas que vagavam pelas ruas.

Expressões como “batucada infernal”, “endiabrada macumba” constituíam os adjetivos utilizados por integrantes das classes privilegiadas em relação ao samba, e pediam que as autoridades policiais tomassem providências. Essa era a perspectiva de representantes do poder público.

Na perspectiva de Riachão, o samba sempre foi fonte de sua satisfação. Alegria que ele conheceu com os sambadores e capoeiras de sua família. O samba está na sua essência. Por estar/conviver absolutamente ambientado ao universo do samba, Riachão

demonstrou com muita naturalidade (nos diversos encontros mantidos para a execução da pesquisa) seu flagrante sentimento de amor, respeito e mesmo de agradecimento ao samba. No horizonte deste cancionista/sambador a vida do baiano no tempo passado era só alegria porque tinha muito samba de roda, samba de chula e capoeira.

Para Riachão “deus” é alegria e isto faz dela um componente da religião. Nas palavras do músico: “deus é alegria, e alegria é amor... com deus tem alegria, então não tem barulho. E o que é a alegria? Alegria é abraçar, cantar, comer, beber... é isso.” Lembramos que nas tradições de descendência africana, a prática da música, da dança e da religião estão intimamente ligadas.

Nas ocasiões em que há o samba de roda, bem como na capoeira, o corpo constitui uma presença expressiva e carregada de simbologia.³²⁶ Em entrevista concedida ao Jornal Folha de São Paulo no ano de 2013, Riachão fez uma crítica à bossa nova. Nas palavras do cancionista sambador: “Menina, eu vou lhe dizer: é um negócio horrível a bossa nova, destruindo o sentimento do passado. Ai, ai... Que me perdoe quem gosta, mas é a dura realidade”.³²⁷ Consideramos que tal crítica, entre outras questões, se justifica pelo fato de compreender uma expressão musical mais direcionada a show, espetáculo para se ver e ouvir, e não para confraternizar, dançar, comer, beber.

Os passos de sambador de Riachão em sua *performance* musical, bem como dos diferentes sambadores e sambadeiras da tradição do samba de roda, do samba de chula, compreende uma coreografia que surge a partir da relação de cada um - com seu corpo – com a música e os ritmos dos instrumentos. É somente entrando na roda, sentindo o ritmo e a tudo que envolve a cena do samba para saber, sentir, dançar e falar a partir dos pés. Dona Amélia, sambadeira da cidade de São Francisco do Conde-BA, afirma que o samba de roda é algo espontâneo, “é algo que mexe com o coração, mexe com o corpo, mexe

³²⁶(...) A resposta dançada de um indivíduo a um estímulo musical não se esgota numa relação técnica ou estética, uma vez que pode ser também um meio de comunicação com o grupo, uma afirmação de identidade social ou um ato de dramatização religiosa. Referindo-se a um batuque de cacondos e quiocos em Angola, escreve um viajante português: “(...) Os dançarinos, só homens, só mulheres, ou uns e outros misturados, formam uma roda e vão andando de lado, a passos curtos, o corpo inclinado para frente, mexendo os quadris e batendo palmas, ritmicamente, acompanhados pelos ruídos incessantes dos tambores ou pelo som das marimbas (...) O que impressiona é o ardor que os pretos põe na dança, como se fosse qualquer coisa de essencial. O que inspira é muito mais um sentimento religioso que a sensualidade, ao contrário do que supõe os que confundem com esta o impudor natural”.. Cf. SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. p- 22.

³²⁷ Cf. Reportagem intitulada “Aos 91 anos, compositor do samba “cada macaco no seu galho” renega a bossa nova. Jornal Folha de São Paulo, 28/07/2013. <http://www1.folha.uol.com.br/serafina/2013/08/1316265-aos-91-anos-compositor-do-samba-cada-macaco-no-seu-galho-renega-a-bossa-nova.shtml>

com a mente, mexe com toda estrutura nossa”.³²⁸ Daí a compreensão de que o samba traz alegria, bem estar, traz mais vida para todos aqueles que entram na roda.

O samba movimentava o corpo e provoca alegria. Pesquisando sobre a trajetória de Riachão, verificamos que o samba compõe com sua natureza e aumenta sua vitalidade. Quando o músico recorda sobre o passado, é só lembrar de um samba para que ele comece a gesticular, sorrir e se empolgar. As canções que Riachão compõe, bem como seus passos de sambador foram criados a partir da experiência, desde a infância, com o samba de roda. Os grupos *É o tchan* e *Harmonia do samba* (ambos da Bahia), dentre outros, também compreendem experiências musicais advindas do samba de roda.³²⁹

Foi frequentando o candomblé com sua mãe, aprendendo sobre o samba, sobre a capoeira, bem como o significado de ser malandro com seu pai e convivas, que Riachão encontrou a alegria. Isto não significa que o músico não sinta tristeza.

Riachão reage à tristeza, às “paixões tristes”. Não diz objetivamente se já passou fome “porque passar fome é vida de pobre”. Defende que a música, a presença de pessoas que ama e que lhe querem bem o alimenta e então não se passa fome. Riachão ressalta que a alegria é riqueza, por isso não foi pobre.

Neste sentido Riachão é livre, é malandro. É livre porque os problemas enfrentados por ele e seus descendentes, como a pobreza, a mortalidade infantil, o ambiente hostil decorrente da modernização da cidade de Salvador que tentou cercar as práticas e costumes africanizados, dentre outras questões, não diminuiu o sentimento de alegria encontrado no samba, na capoeira, na religião.

Sua alegria sobrevive às injustiças observadas e verificadas na sociedade. Riachão venceu a política de valorização do trabalhador formal, que vive apenas para cumprir horários. Começou a trabalhar aos doze anos como alfaiate, entrou para a Rádio Sociedade, posteriormente conseguiu emprego como contínuo em um Banco onde permaneceu até se aposentar. No entanto, em todos os empregos sempre continuou cantando, frequentando a boemia, os sambas, as festas. Neste sentido, não se compreende um “malandro vencido” pela ética de valorização do trabalho. Riachão é livre porque por meio do samba, da música, da capoeira, fez do seu corpo um instrumento de prazer e não apenas de labuta.³³⁰

³²⁸Cf. SANDRONI, Carlos e SANT’ANA, Marcia (editores do dossiê IPHAN 4). *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: DF, 2006. p- 56.

³²⁹ Esta questão foi assinalada pelo compositor Caetano Veloso no documentário *Samba Riachão*.

³³⁰Cf. MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975. p. 15.

O processo da tentativa de controle dos hábitos das populações menos abastadas, e de controle sobre o corpo não venceu Riachão. O seu corpo continua livre no samba, em seus passos de sambador, em sua *performance* musical e corporal. O samba é “dono do corpo” e seu corpo se compõe com a essência, com a energia e com a memória cultural do samba.

Riachão afirma que já nasceu cantando, e que quando ele nasceu sua avó disse para sua mãe: “esse menino é diferente”. De acordo com o músico, sua avó viu algo diferente nele. Seu corpo já dizia, nasceu livre e resistiu na alegria para proteger sua liberdade, cujo sentido era o de ter o coração livre para o amor, para a alegria. Parafrazeando a letra da canção “Felicidade Guerreira” de Gilberto Gil, o coração de Riachão é alforriado do sentimento de revolta, de tristeza.³³¹

Arrisco em dizer que na sociedade há uma luta entre o amor e o ódio, compreendido como uma das paixões tristes que retira a capacidade de agir das pessoas. O ódio pode ser representado na atitude daqueles (tiranos) que exercem opressão a outras pessoas, deixando-as em condições de trabalho e sobrevivência precários, impotentes, sem capacidade de agir, e explora as paixões tristes. O ódio pode ser representado por aqueles/as governantes que visam/constroem uma sociedade que mercantiliza a vida, as necessidades humanas, a saúde, a educação, o lazer, a cultura. O ódio está representado naqueles/as que pensam/criam uma sociedade dita civilizada, mas que não satisfaz as necessidades humanas e os instintos vitais do/a homem/mulher. Enfim, não é pelo sentimento do amor que os/as governantes criaram uma sociedade tão desigual e gravemente marcada pela injustiça social.

Conforme apontou Marcuse, “a luta pela vida, a luta por Eros é uma luta política”. Neste sentido, a felicidade, a alegria e o amor constituem uma forma de resistência às paixões tristes (ódio) e aos/às que “se esforçam para encurtar o atalho para a morte,” embora controlem os meios capazes de alongar este percurso.³³² A felicidade de Riachão

³³¹ Essa ideia está presente na letra da canção “Felicidade guerreira” de Gilberto Gil. Zumbi, comandante guerreiro/ Ogunhê, ferreiro mor capitão/Da capitania da minha cabeça/ Mandai alforria pro meu coração/ Minha espada espalha o sol da guerra/ Rompe mato, varre céus e terra/ A felicidade do negro é uma felicidade guerreira/ Do maracatu, do maculelê e do moleque bamba/ Minha espada espalha o sol da guerra/ Meu quilombo incandescendo a serra/ Tal e qual o leque, o sapateado do mestre escola de samba/ Tombo-de-ladeira, rabo-de-arraia, fogo-de-liamba/ Em cada estalo, em todo estopim, no pó do motim/Em cada intervalo da guerra sem fim/ Eu canto, eu canto, eu canto, eu canto, eu canto, eu canto assim/ A felicidade do negro é uma felicidade guerreira!/ A felicidade do negro é uma felicidade guerreira!/ A felicidade do negro é uma felicidade guerreira!/ Brasil, meu Brasil brasileiro/ Meu grande terreiro, meu berço e nação/ Zumbi protetor, guardião padroeiro/ Mandai alforria pro meu coração.

³³²Cf. MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975. p. 26.

é uma felicidade guerreira, que veio do samba de chula, do samba de roda, da capoeira. Ter contato com uma prática que está em sua memória cultural, aumentou sua autoestima e a compreensão histórica de si e de seus próximos.

É por esse motivo, dentre tantos outros, que Riachão defende que o/a baiano/a deveria amar mais o samba. Porque, segundo ele, o samba nasceu na Bahia junto com o Brasil. O samba é alegria, é vida, é uma grande riqueza, aumenta a possibilidade de ação e a vitalidade.

*“...e quando a viola gemer nas mãos do seresteiro na rua trepidante da cidade mais agitada, não tenhas moça, um minuto de indecisão. Atende ao chamado e vem. A Bahia te espera pra sua festa cotidiana”.*³³³

³³³ Cf. AMADO, Jorge. *Bahia de todos os santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 15.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Manoel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Edição 25. São Paulo: Ática, 1996.
- AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- AMADO, Jorge. *Os Pastores da Noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ABREU, Martha. “Não me ponha no xadrez com esse malandrão” Conflitos e identidades entre sambistas no Rio de Janeiro do início do século XX. In.: *Afro-Ásia*, 38 (2008), 179-210.
- ASSMANN, Jan. *Freud, a religião e a memória cultural*. Entrevista concedida à DW-WORLD. 04/04/2006 disponível em. <http://www.dw.de/freud-a-religiao-e-a-memoria-cultural/a-1947328>
- AUGUSTO, Alexandre. *Moreira da Silva – o último dos malandros*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- AZEVEDO, Ricardo. Samba, improviso e oralidade. In.: *Trânsitos da voz: estudos de oralidade e literatura*. Londrina: EDUEL, 2012.
- BATISTA, Felipe Caldas. *Em busca da cidade civilizada: planos de conjunto para a Bahia dos anos 30 e 40*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. UFBA: Salvador, 2006
- CÂNDIDO, Antônio. Dialética da Malandragem caracterização das Memórias de um sargento de milícias. In: *Revista do Instituto de estudos brasileiros, nº 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89*.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*: São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.
- CAPELATO, Maria helena. *Multidões em cena: Propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papyrus, 1998.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados. O Rio de Janeiro e a Republica que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle Epoque*. 24 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. In.: Estudos Avançados 11(5), 1991.

CHAUÍ, Marilena de Sousa. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo Cortez, 1989.

CISCATI, Márcia Regina. *Malandros da terra do trabalho: malandragem e boemia na cidade de São Paulo (1930-1950)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2000.

COSTA, Carlos Alberto santos. “*Os velhos e os novos patrimônios: acerca dos processos de remodelação da Praça da Sé de salvador- ba e os patrimônios arqueológico, arquitetônico e social*”. Mneme, nº 18. Caicó: UFRN, 2005, p.363-394

CRUZ, Alessandra Carvalho. *O samba na roda: samba e cultura popular em Salvador 1937-1954*. Dissertação de Mestrado em História Social. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2006.

CUNHA, Aloísio dos Santos. *Descaminhos do trem: as ferrovias na Bahia e o caso do trem da Grota (1912-1976)*. Dissertação de Mestrado em História: UFBA, 2011.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Terceira edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

DELEUZE, Gilles. *Espinoza. Filosofia Prática*. Tradução Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002

DIAS, Adriana Albert. *A malandragem da mandinga. O cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha (1910-1925)*. Dissertação de mestrado. UFBA: Salvador/BA, 2004.

DORING, Katharina. *O cantador de chula: o samba antigo do Recôncavo*. Salvador: Pinaúna, 2016.

FERREIRA, Antônio Celso. A fonte fecunda. In.: PINSKY, Carla Bassanezi; DE LUCA, Carla Regina. *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida neves (orgs.). *O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FILHO, Alberto Heráclito Ferreira. *Desafricanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador. (1890-1937)*. In: Afro-Ásia, 21-22 (1998-1999), 239-256.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

- FRANCESCHI, Humberto. *Samba de sambar do Estácio: 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010
- GOMES, Ângela de Castro. *História e historiadores: a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- GOMES, Ângela de Castro. A construção do Homem Novo: o Trabalhador Brasileiro. In.: *Estado Novo: Ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- GOMES, Ângela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. São Paulo: Vértice/Instituto Universitário de Pesquisas, 1988.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HAMPATÉ BÂ, Hamadou. A tradição viva. In.: Ki-Zerbo, Joseph (org.), *História Geral da África*, vol. 1 – Metodologia e Pré-História na África, p- 182.
www.casadasafricanas.org.br
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Tradução Vera Ribeiro. 1 Ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.
- ICKES, Scott. A era das batucadas: o carnaval baiano das décadas de 1930 e 1940. In.: *Afro-Ásia, Número 47, Salvador 2013*.
- LANDS, Ruth. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Unicamp, 1990.
- LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.
- MARIZ, Vasco. *Villa Lobos: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 2005.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar. Malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MATOS, Olgária. *A cidade e o tempo: algumas reflexões sobre a função social das lembranças*. In. *História Viajante: Notações Filosóficas de Olgária Matos*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

MORAES, José Geraldo da Vinci. *Cidade e cultura urbana na Primeira República*. São Paulo: Atual, 1994.

MORAES, José Geraldo da Vinci. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. Rev. Bras. Hist. vol.20 n.39 São Paulo, 2000.

MORAES, José Geraldo Da Vinci. *Metrópole em sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Houry. In.: *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*. São Paulo (10), dezembro, 1993.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1982.

PIRES, Antonio Liberac Cardoso Simões. *Movimentos da cultura afro-brasileira : a formação histórica da capoeira contemporânea, 1890-1950*. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas. 2001.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. In.: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar. A utopia da cidade disciplinar – Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

REIS, José Carlos. *História e teoria: historicismo, modernismo, temporalidade e verdade*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

REIS, José Carlos. *História da “consciência histórica” ocidental contemporânea: Hegel, Nietzsche, Ricoeur*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

REIS, José Carlos. *O desafio historiográfico*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *As cores da revolução*. In.; Cadernos Pagu (23) , julho – dezembro de 2004. p- 149- 197. <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n23/n23a06.pdf>

SALVADORI, Maria A. B. *Capoeiras e Malandros: pedaços de uma sonora tradição, 1890 – 1950*. São Paulo, Unicamp: 1990. Dissertação de mestrado

SANDRONI, Carlos e SANT’ANA, Marcia (editores do dossiê IPHAN 4). *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: DF, 2006.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro: 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: UFRJ, 2001.

- SANTOS Milton. *O centro da cidade de Salvador: estudo de geografia urbana*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- SANTOS, Sérgio. Samba “cunvelsado”. In.: Caderno 1. *Mostra do samba de Roda do Recôncavo Baiano no VI. Mercado Cultural em Salvador*, 2005
- SEVCENO, Nicolau. *Orfeu estático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SILVA, Janaína Wanderley. *Riachão, o cronista do samba baiano*. Salvador, Assembléia Legislativa, 2008.
- SILVA, Julieta Soares Alemão. *A polifonia do samba: transformação da festa em canção popular 1917-1932*. Dissertação de Mestrado em História. UFGD, 2011. Livro digital pela Editora da UFGD.
- SOUZA, Wanderson B. Segurança pública, transgressões, violência e conflitos na atuação cotidiana dos policiais em Salvador (1937-1945). In.: *História e Perspectivas*, Uberlândia (49): 69-101, jul./dez. 2013.
- SILVA, Julieta Soares Alemão. *A polifonia do samba: transformação da festa em canção popular (1917-1933)*. Dourados: Editora da UFGD. Livro Digital, 2015.
- SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002. (Coleção Bahia: Prosa e Poesia).
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUZA, Wanderson B. Segurança pública, transgressões, violência e conflitos na atuação cotidiana dos policiais em Salvador (1937-1945). In.: *História e Perspectivas*, Uberlândia (49): 69-101, jul./dez. 2013.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- UZÊDA, Jorge Almeida. *O aguaceiro da modernidade na cidade de Salvador (1935-1945)*. Tese de Doutorado em História Social. Salvador: UFBA, 2006.
- VALE, Nayara Galeno do. “Ele quer acabar com o samba”: tradição, mestiçagem e história do Brasil na perspectiva de Pedro Calmom. In.: *Revista Escrita da História*. Ano II – vol. 2, n. 3, abr./ago. 2015 .
- VASCONCELOS, Gilberto e SUZUKI, Matina. *A malandragem e a formação da música popular brasileira*. In.: FAUSTO, Boris (dir.) *História geral da civilização brasileira*. (O Brasil Republicano: economia e cultura 1930-1964). São Paulo: Difel, v. II, 1984.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Que cara tem o Brasil? As maneiras de pensar e sentir nosso país*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In.: *O Brasil Republicano Vol. 2 O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Organização Jorge Ferreira e Lucilia de Almeida Neves Delgado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a História*. Tradução Antônio José da Silva Moreira, Lisboa: Edições 70, 1971.

VIANA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

FONTES

Vídeos e documentários

Documentário *Samba Riachão*. Filme de Jorge Alfredo. Produção: Moisés Augusto. Salvador: 2001. Disponível no *site* you tube.

Programa MPB Especial, direção Fernando Faro. Colaboração Ricardo Peruchi. *Sambistas da Bahia*. São Paulo: TV Cultura, 1975. Disponível no *site* you tube.

Entrevista com Antônio Vieira e Riachão. Entrevistadores: Ricardo Tacioli e Sérgio Seabra. São Paulo: 14/02/2004. Disponível em www.gafieiras.com.br

Vídeo. *Conte sua história- Riachão*. Produzido pela Band Bahia: Salvador, 29/03/2011. Disponível no *site* you tube.

Entrevista concedida por Riachão em 15/03/2015. Acervo pessoal.

Entrevista concedida por Riachão no dia 09/06/2015. Acervo pessoal.

Documentário intitulado “*Dona Dalva, uma doutora do samba*”. Produzido por Ogunjá Produções em vídeos. Publicado em 28 de abril de 2014. Disponível no *site* you tube

Periódicos

Jornal Folha de São Paulo. Reportagem intitulada “*Aos 91 anos, compositor do samba “cada macaco no seu galho” renega a bossa nova*”. 28/07/2013 Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/serafina/2013/08/1316265-aos-91-anos-compositor-do-samba-cada-macaco-no-seu-galho-renega-a-bossa-nova.shtml>

Entrevista concedida por Riachão ao Bahia Notícias. 10/12/2013. Disponível em www.bahianoticias.com.br

Entrevista concedida à Revista Carta Capital, publicada em 04/12/2013. www.cartacapital.com.br/o-cronista-da-bahia.

Jornal O Estado da Bahia. Reportagem intitulada: *Incinerado vários livros propagandistas do credo vermelho*. In.: Jornal o Estado da Bahia. Salvador, p- 3, 17 de dezembro de 1937. In.: *site* Acervo da Fundação Casa de Jorge Amado.

Jornal Tribuna da Bahia. *O centenário do governador Antônio Balbino*. Tribuna da Bahia. Reportagem de Consuelo Pondé de Sena. 02/05/2012. Disponível em <http://www.tribunadabahia.com.br/2012/05/02/o-centenario-do-governador-antonio-balbino>

Cd's e Lp

LP *Samba da Bahia: Riachão, Panela e Batatinha*. Selo Fontana: 1973.

CD *Humanenochum*. Estúdio Ilha dos Sapos/Candeal: Salvador, 2001.

CD *Mundão de Ouro*. Selo Comando Discos: São Paulo, 2013.

Fontes literárias

AMADO, Jorge. *Bahia de todos os santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

AMADO, Jorge. *Subterrâneos da liberdade: Os ásperos tempos*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

Dossiê IPHAN 4. *Samba de roda do Recôncavo baiano*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2004.

DORING, katharina. *Projeto Mulheres do Samba de Roda da Bahia*. Santo Amaro: Gota Serena Comunicação, 2015.

Páginas eletrônicas

Dicionário Cravo Albim da Música Popular Brasileira www.dicionariompb.com.br

Instituto Moreira Sales do Rio de Janeiro www.ims.com.br

Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. www.mis.com.br

site www.stf.jus.br/bibliotecadigital/DominioPublico. PIRAGIBE Vicente. *Consolidação das Leis Penais. 1932*. Pdf.

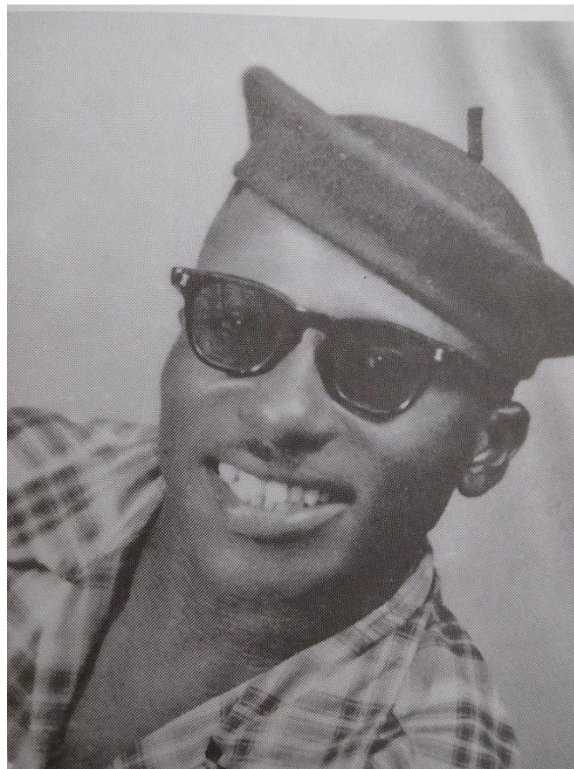
ANEXO

Figura 1



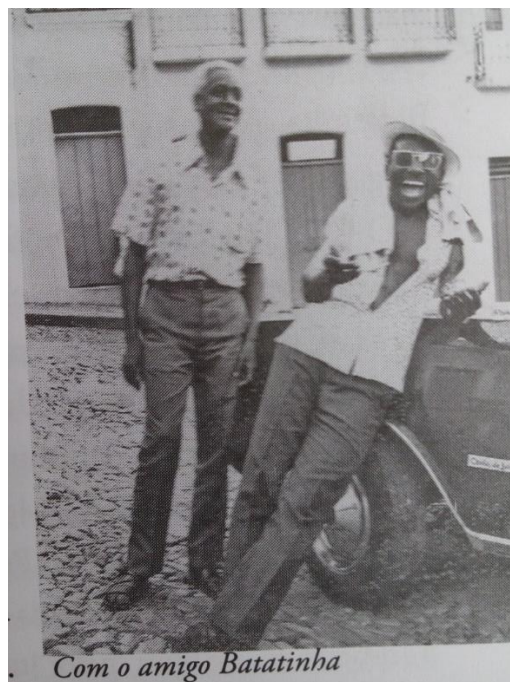
Mapa da região do Recôncavo baiano. Cf. Dossiê IPHAN 4. *Samba de roda do Recôncavo baiano*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2004. p- 18.

Figura 2:



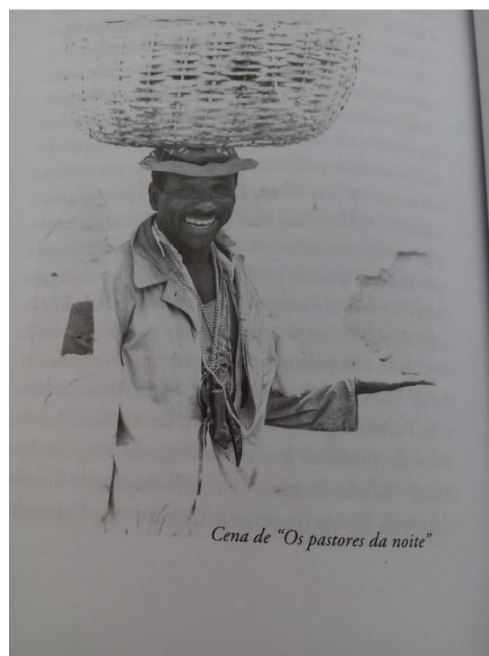
Riachão no período em que trabalhou na Rádio Sociedade da Bahia na década de 1940. Fonte: SILVA, Janaína Wanderley da. *Riachão: o cronista do samba baiano*. Salvador:Assembléia Legislativa, 2008 p- 25.

Figura 3



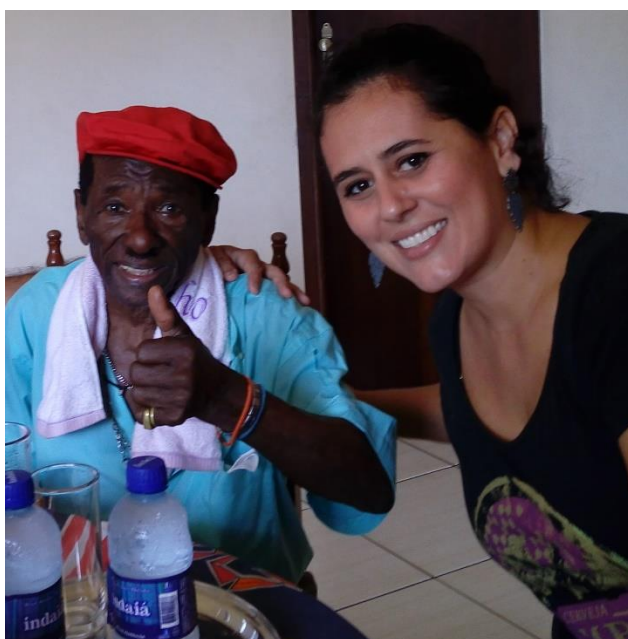
Com o amigo Oscar da Penha, o Batatinha, no Bairro do Pelourinho. Fonte: SILVA, Janaína Wanderley da. *Riachão: o cronista do samba baiano*. Salvador: Assembléia Legislativa, 2008. p-55.

Figura 4:



Riachão durante a gravação do filme "Os pastores da noite" no ano de 1979. Fonte: SILVA, Janaína Wanderley da. *Riachão: o cronista o samba baiano*. Salvador: Assembléia Legislativa, 2008.

Figura 5



Entrevista na residência de Riachão no Bairro do Garcia. 29 de junho de 2015. Fonte: acervo pessoal.

Figura 6



Riachão com a cantora Juliana Ribeiro na apresentação musical “*Raízes da Bahia*” no dia 05 de julho de 2015, Parque Costa Azul na cidade de Salvador. A apresentação fez parte do Projeto “*Música no Parque*”. Fonte: acervo pessoal.

Autorizo a reprodução deste trabalho.

Dourados, 16 de janeiro de 2017.

Julieta Soares Alemão Silva