



**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
HISTÓRIA**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO -
UFPE**

**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS -
CFCH**

CURSO DE DOUTORADO EM HISTÓRIA

***BOEMIA, AQUI ME TENS DE REGRESSO: MUNDO
BOÊMIO E SENSIBILIDADES NA MPB (1940-1950)***

UELBA ALEXANDRE DO NASCIMENTO

RECIFE, 2014

UELBA ALEXANDRE DO NASCIMENTO

BOEMIA, AQUI ME TENS DE REGRESSO:
MUNDO BOÊMIO E SENSIBILIDADES NA
MPB (1940-1950)

**Tese apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em História
da Universidade Federal de
Pernambuco-UFPE, como parte
dos requisitos para a obtenção
do Título de Doutor em História.**

Orientador: Prof. PhD. Antônio Paulo de Moraes Resende

Catálogo na fonte
Bibliotecária Divonete Tenório Ferraz Gominho, CRB-4 985

N244b Nascimento, Uelba Alexandre do.
Boemia, aqui me tens de regresso: mundo boêmio e sensibilidades na MPB (1940-1950) / Uelba Alexandre do Nascimento. – Recife: O autor, 2014.
209 f. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Paulo de Moraes Resende.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, 2014.
Inclui referências.

1. História. 2. Boemia. 3. Samba. 4. Relações culturais. I. Resende, Antônio Paulo de Moraes. (Orientador). II. Título.

981 CDD (23.ed.) UFPE (BCFCH2014-39)

UELBA ALEXANDRE DO NASCIMENTO
“BOEMIA, AQUI ME TENS DE REGRESSO”: MUNDO BOÊMIO E
SENSIBILIDADES NA MPB (1940-1950)

Tese apresentada ao **Programa de Pós-Graduação em História** da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de **Doutor em História**.

Aprovada em: **30/06/2014**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende
Orientador (Universidade Federal de Pernambuco - UFPE)

Prof. Dr. Flavio Weinstein Teixeira
Membro Titular Interno (Universidade Federal de Pernambuco - UFPE)

Prof. Dr. Carlos Alberto Cunha Miranda
Membro Titular Interno (Universidade Federal de Pernambuco - UFPE)

Prof^a. Dr^a. Regina Coelli Gomes Nascimento
Membro Titular Externo (Universidade Federal de Campina Grande - UFCG)

Prof. Dr. Gervácio Batista Aranha
Membro Titular Externo (Universidade Federal de Campina Grande - UFCG)

Dedico este trabalho ao meu pai José Alexandre do Nascimento (*in memoriam*) pelas histórias de boemia vividas e contadas e que nos inspirou este estudo e a minha mãe Albanita da Silva Nascimento, por todas as noites de espera pelo meu pai e pela dedicação com que cuidou de todos os filhos. Obrigada mainha. Saudades painho...

AGRADECIMENTOS

Agradecer, esse é o sentimento que nos toma ao final de toda jornada. Agradecer pelas experiências e pelas pessoas que conviveram conosco nesta trajetória.

Agradeço em primeiro lugar a DEUS, que me deu muita força para enfrentar os momentos mais difíceis da minha vida, pela doença do meu pai e no momento do seu desenlace do corpo físico. Se não fosse tua força Senhor, eu teria fraquejado.

Aos professores do PPGH da UFPE com quem convivi e aprendi muito.

Aos professores Gervário Batista Aranha e Flávio Weinstein Teixeira, pelas conversas e sugestões; aos professores Regina Coelli Gomes Nascimento e Carlos Alberto Cunha Miranda por aceitarem gentilmente meu convite para compor a banca de defesa.

Aos professores Paulo Henrique N. Martins de Albuquerque e Bartira Ferraz Barbosa por fazerem parte da suplência desta tese.

A secretária do PPGH Sandra Regina Albuquerque, nossa querida Sandrinha, que é um exemplo como poucos de funcionária pública pela sua educação e dedicação com que trata as pessoas que chegam ao PPGH. É um exemplo de gentileza, simpatia e honestidade. À você, querida Sandrinha, por tudo e mais um pouco que você tem feito não só por mim, mas por todos que fazem parte do PPGH da UFPE.

Ao meu orientador, que foi muito mais meu amigo e irmão antes de tudo. Poucos professores que conheci na minha vida acadêmica que são tão dignos, tão humanos, tão sensível e doce quanto Antonio Paulo de Moraes Resende. Obrigada Antonio, pela sua compreensão, pela sua paciência e por me compreender tão bem, além de sempre apoiar minhas decisões e me consolar nos momentos de dor maior pelo qual passei pelo desencarne do meu pai em meio ao processo de escrita desta tese. Só você, CAPITÃO, MEU CAPITÃO, mestre incomparável, exemplo de historiador, para fortalecer e confortar esta pessoa nos momentos mais difíceis e compartilhar as alegrias no

momento em que acabo de realizar um sonho de mais de 10 anos: ser professora efetiva da UFCG. À Antonio Paulo, todo meu carinho e todo meu abraço.

Aos meus colegas de curso: Rose, pelas doidices; Rosário, com seu jeitinho delicado; Claudefranklin, pelas gaiatices que eu morria de rir; Márcio pela seriedade e concentração e especialmente Inácio Araújo, pela timidez e doçura, que se acabava de rir com minhas loucuras nas aulas de Regina Beatriz. Saudades de todos vocês.

Aos meus amigos do peito, aqueles que convivem comigo diretamente, que compartilham da minha vida e eu da deles, pelo companheirismo e amizade, pela força que sempre me deram e pelos momentos festivos pelos quais passamos: Manoela Aguiar (Manu), Kyara Almeida (Ky), Faustino Teatino, Samuel, (Samu), Fabiana Candelária (Fabi), Luciana Kamar (Lu), Celso, Leda e Clarindo. Obrigada meus amigos, pela convivência e por tudo que passamos juntos.

Aos meus irmãos, sobrinhos e sobrinhas, que pacientemente me aguentaram esses anos e que compreenderam os motivos pelos quais muitas vezes não pude estar junto.

Ao meu marido, José Pereira de Sousa Júnior, companheiro, amigo, confidente, amante. Obrigada apela paciência, pela compreensão, pelo companheiro que você é, por tudo que você representa na minha vida há 11 anos... O amor não se constitui apenas de palavras, mas especialmente de renúncia e de gestos e, eu sei que por eles, nosso amor transborda.

E finalmente aos meus pais, por tudo que vivi até aqui. Painho, queria muito que o senhor estivesse hoje, assistindo a minha defesa de tese, mas os desígnios do Senhor eram outros. Saiba que sempre o amarei e que tenho a certeza de que nós nos reencontraremos na Casa do Pai, sem sofrimento, sem dor, sem lágrimas. Mainha, que Deus possa permitir que a senhora fique conosco ainda por muitos anos e tenha certeza que a senhora vai se orgulhar muito de mim ainda. Benção mãe, benção pai.

RESUMO

Quando falamos em boemia quase sempre vem em nossas mentes à noite, os bares, a música, os homens e suas amizades. Tema instigante e curioso, ela provoca sensações diversas aos que se propõem a estudá-la além de algumas questões interessantes. Mas o que é mesmo boemia? O que é o ser boêmio? Que sociabilidades permeiam esse mundo? Geralmente tendemos a identificar boemia com o mundo masculino, uma associação frequente e que ainda perdura nos dias de hoje. Mas será que as mulheres também não são boêmias? E se são, como podemos ver uma boemia feminina? São estas e outras questões que esta tese tenta responder, visando desconstruir algumas imagens preconcebidas que temos sobre a boemia e sobre o mundo boêmio tendo como principal fonte de pesquisa as canções de maior sucesso entre as décadas de 1940 e 1950, considerada, por muito tempo, como duas décadas sem uma produção musical de qualidade. Nosso maior objetivo é perceber dentro do universo da música popular, especialmente o samba e suas variantes, a construção do que é a boemia e o “ser boêmio”, nos revelando variados aspectos de um cotidiano noturno, permeado por sociabilidades e sensibilidades diversas, além das construções de gênero que estas canções direta ou indiretamente representam.

Palavras-chave: Boemia, samba, samba canção e relações de gênero.

ABSTRACT

When we talk about bohemia almost always comes into our minds at night, the bars, the music, the men and their friendships. Theme exciting and curious, it causes different sensations to those who intend to study it as well as some interesting questions. But what is even bohemia? What is the bohemian be? Sociability that permeate this world? Generally we tend to identify with the male world bohemia, a frequent association and which still continues today. But is that women are not too bohemian? And if they are, as we see a feminine bohemian? Are these and other questions that this thesis attempts to answer, aiming to deconstruct some preconceived images we have about bohemia and the bohemian world whose main source of research the most successful songs of the 1940s and 1950s, considered, long as two decades without a musical production quality. Our main goal is to realize within the universe of popular music, especially samba and its variants, the construction of which is bohemia and "bohemian be" revealing the varied aspects of a nocturnal routine, permeated by sociability and various sensitivities, beyond constructions of gender that these songs directly or indirectly represent.

Keywords: Bohemia, samba, samba song and gender relations

RÉSUMÉ

La bohème c'est un sujet qui nous rappelle toujours la nuit, les bars, la musique, les hommes avec ses amitiés. Il s'agit d'un thème passionnant et curieux qui provoque des sensations diverses à ceux-là qui ont l'intention d'étudier. Mais, qu'est-ce que c'est la bohème? Qu'est-ce que c'est être bohème? Quelles sont les sociabilités qui imprègnent ce monde? D'une façon général, nous avons la tendance d'identifier la bohème avec le monde masculin. C'est une association fréquente qui continue jusqu'à l'actualité. On demande: Est-ce que les femmes ne sont pas bohèmes? Si les femmes sont bohèmes, comment nous les voyons? Notre recherche travaille cetttes questions entre les autres. Nous tentons répondre les questions avec les objectifs à déconstruire des images préconçues que la majorité ont sur la bohème et le monde bohème. Comme la source principale de la recherche, nous avons des chansons les plus réussies des années 1940 et 1950. Pendant beaucoup de temps celles-là décennies ont été considérées pauvre en ce qui concerne aux productions musicales. Notre objectif principal est comprendre dans l'univers de la musique populaire la construction de la Bohème et de "être bohème", surtout la samba et ses variantes. La recherche, nous présente les divers aspects d'une routine nocturne, imprégné par la sociabilité et par les différentes sensibilités au-delà les constructions de genre que ces chansons représentent d'une façon directe ou indirectement.

Mots-clés: Bohème, samba, samba chanson et de relations entre les sexes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: BUSCANDO CANÇÕES E BOEMIA	01
CAPÍTULO I: NAS TRILHAS DA BOEMIA	15
1. Os Estudos Sobre Boemia.....	16
2. Boêmio e Boemia: Em Busca de Significados.....	29
3. A boemia e o ser boêmio nas décadas de 1940 e 1950.....	40
4. Música e Boemia nas Primeiras Décadas do Século XX.....	48
5. O Boêmio Regenerado?!.....	60
CAPÍTULO II: BOEMIA, AQUI ME TENS DE REGRESSO	69
1. Deixando a Boemia.....	69
2. Na Cadência do Samba Canção.....	74
3. ... De Volta à Boemia.....	86
4. Os Amigos Leais.....	90
5. " <i>Só Você Violão</i> ".....	105
6. A "Amizade" e a Mulher.....	120
CAPÍTULO III: BAR, MULHER E BOEMIA	131
1. Bar e Boemia.....	132
2. Mulher boêmia, Mulher da Perdição.....	147
3. Meu Vício é Você.....	150
4. Sensibilidades Femininas nas Composições de Maysa e Dolores Duran.....	160
5. Sou da Noite: As Mulheres e a Boemia.....	175
CONSIDERAÇÕES FINAIS	197
BIBLIOGRAFIA	200
FONTES	208

INTRODUÇÃO:

BUSCANDO CANÇÕES E BOEMIA

Estudar um tema de que pouco se fala e pouco se estuda não é algo fácil. Embora nas últimas décadas a produção historiográfica tenha se debruçado sobre os mais variados temas e documentos históricos, os estudos relacionados à noite e a boemia ainda são escassos.

Quando falamos em boemia quase sempre vem em nossas mentes à noite, os bares, a música, os homens e suas amizades. Tema instigante e curioso ela provoca sensações diversas aos que se propõem a estudá-la.

No entanto, os estudos relacionados à boemia se inserem nas novas abordagens teórico-metodológicas inferidas pela virada epistemológica do fazer histórico no Brasil nas últimas décadas, especialmente as abordagens relacionadas ao cotidiano. As preocupações da historiografia vêm favorecendo esta abordagem porque muitos estudos sobre cotidiano, assim como os de sensibilidades e relações de gênero, vêm contribuindo para a renovação temática e metodológica da história, ao redefinir e ampliar noções tradicionais, permitindo questionamentos e abrindo possibilidades para a recuperação de experiências, afetivas ou não, de diversos atores sociais.

A Nova História, a partir dos anos 1980 no Brasil, ao ampliar áreas de investigação com a utilização da metodologia e marcos conceituais renovados, modificando os paradigmas históricos, também influenciou a abertura de perspectivas para este tipo de estudo (BURKE, 2005) e, dentro deles, de forma ainda tímida, os relacionados à boemia.

Esta modificação ou crise de paradigmas, como afirma José D'Assunção Barros (2004), levou à procura de “outras histórias”, possibilitando a ampliação do saber histórico e a descoberta de novas abordagens, propiciando transformações na historiografia. Influenciou também a abertura de perspectivas para outros estudos, como sobre o cotidiano, cidades e música estudadas por Maria Izilda S. de Matos, as mulheres, como os de Mary Del Priori, os corpos, como os de Rachel Soihet, as masculinidades, como os de Durval Muniz de Albuquerque Júnior e Mirian Goldenberg, e as sensibilidades, como os de Marina Haizenreder Ertzogue, Temis Gomes Parente, Sandra Jatahy Pesavento e Antônio Paulo Rezende.

Cabe destacar que o foco central das investigações na História recaía principalmente sobre as atividades diurnas, com abordagens que priorizavam o mundo do trabalho. As poucas pesquisas que focalizavam a noite e a cultura boêmia acabavam por interpretá-las como rejeição ao mundo do trabalho e à disciplina, identificando-a como ócio e o não trabalho, como no caso do trabalho de Claudia Matos (1982), que percebe, nas letras dos sambas entre as décadas de 1930 e 1950, a “disciplinarização” da malandragem através do Estado Novo, implantado por Getúlio Vargas.

Aliás, falando em malandragem, é necessário fazermos uma pequena diferenciação do que entendemos por malandro e boêmio. Embora a linha que separa ambos seja bastante tênue, o malandro é aquele que não tem um trabalho formal ou não trabalha e que frequentemente está às voltas com a polícia, pois vive de cometer pequenos ou grandes delitos, quando não está associado diretamente com a prostituição, exercendo a função de cafetão ou de gigolô (NASCIMENTO, 2007). O malandro, nos dizeres de Maria Regina Ciscati (2000), é aquele que gosta de levar vantagem em tudo.

O boêmio é aquele que gosta da noite, que vive da noite e que faz dela sua companheira. É o frequentador assíduo dos bares e cabarés, mantém vários laços de amizade e solidariedade com prostitutas e cafetinas, ou tendo casos amorosos com elas. É aquele que gosta de cantar, dançar ou tocar músicas, declamar poesias ou simplesmente, admirar a noite, e com ela, as canções, as bebidas, os ambientes, as amizades e as mulheres (TELES, 1989).

Enfim, ser boêmio, de um modo geral, é viver na (da) noite, o que não o caracteriza como “vagabundo”, pois vários boêmios famosos da música popular brasileira tinham suas profissões, como por exemplo: Antonio Maria era jornalista, radialista e cronista das noites cariocas na década de 1950; Almirante (Henrique Foreis Domingues) era radialista e produtor, escritor e diretor de diversos programas de rádio, além de cantor profissional; Braguinha, o famoso João de Barro (Carlos Alberto Ferreira Braga) era arquiteto, compositor e trabalhava na Indústria de Filmes Colúmbia e Continental, além de muitos outros que podemos citar que eram advogados, radialistas, industriários, pequenos e médios empresários e profissionais liberais.

É interessante frisarmos desde já, de que a boemia que queremos falar trata-se da boemia vivenciada no meio artístico, especialmente entre cantores e cantoras que tiveram o auge de sua fama nas décadas de 1940 e 1950. E escolhemos trabalhar com esta boemia porque, através de suas canções, interpretações e composições, estes artistas

influenciaram comportamentos, atitudes e muitas vezes reforçaram e/ou questionaram determinados valores de uma época.

Por isso, também temos que destacar que essa boemia não se refere especificamente ao mundo masculino, e que, por lugar comum, é uma associação frequente. O mundo da boemia também era vivenciado pelas mulheres, prostitutas ou não, que frequentavam as noites da cidade com seus maridos, amantes, namorados, amigos (as) ou viviam dela, como as meretrizes, as cantoras profissionais e atrizes do teatro e do rádio.

Assim, temos a intenção de desmistificar esta frequente associação boemia-homem, para entender que este mundo comportava também as mulheres. Quem poderia esquecer das grandes compositoras e cantoras Maysa e Dolores Duran? Ou mesmo de tantas cantoras do rádio que eram boêmias como Dalva de Oliveira, Nora Ney, as Irmãs Batista (Linda e Dircinha), Carmem Miranda, Aracy de Almeida, Aracy Cortes e tantas outras que fizeram a alegria de tantos ouvintes?

Para além de algumas construções idealizadas da boemia – que a desvincula de normas familiares, do trabalho, das obrigações sociais e das relações de gênero –, o ser boêmio/boêmia contém múltiplas experiências, formas de viver, estabelecer regras e códigos de mundos distintos. Como afirma Maria Izilda (2007, p.32), *“a boemia não é um todo fechado, autônomo e homogêneo, devendo ser observada de forma relacional, complementar e interdependente da vivência do dia e do trabalho, e não em confronto com elas”*.

É por este motivo que não podemos identificá-la apenas como forma de resistência, leitura que também é válida, de submissão (i)legítima, mas destacando toda a heterogeneidade de manifestações e vivências que circulam no mundo da boemia, adentrando no que Izilda Matos (2002) chamou de “cotidiano porta adentro” e que no nosso proceder, refere-se tanto ao universo das masculinidades quanto ao das feminilidades.

Pelo menos no tocante a boemia do meio artístico de certa projeção nacional no qual este trabalho versa, a boemia praticada por eles não está em oposição ao mundo do trabalho, mas em complementaridade, visto que grande parte deste meio, se não todos, frequentavam os melhores bares, cafés e boates do Rio de Janeiro e de outras capitais e cidades do Brasil afora.

Esse universo muitas vezes se associa ao mundo da prostituição. Muitos boêmios eram assíduos frequentadores de cabarés, bares, boates e cafés. Era nesses

ambientes que se desenvolvia toda uma sociabilidade e códigos de conduta a serem respeitados pelos notívagos.

Neste sentido, percebemos que o bar, o café, a boate e o cabaré são locais de conhecimento e reconhecimento, de pertencimento, são lugares onde se constroem as relações afetivas, as sociabilidades e sensibilidades de determinados grupos que frequentam estes ambientes, construindo, muitas vezes em torno de si, memórias afetivas. Por isso, determinados bares, boates, cafés e cabarés acabam por se tornar lugares de memória, como nos assinala Pierre Nora (1993).

Para Pierre Nora, os lugares de memória são, primeiramente, lugares em uma tríplice acepção: são lugares materiais onde a memória social se ancora e pode ser apreendida pelos sentidos; são lugares funcionais porque têm ou adquiriram a função de alicerçar memórias coletivas e são lugares simbólicos onde essa memória coletiva – vale dizer, essa identidade - se expressa e se revela. São, portanto, lugares carregados de uma vontade de memória.

Longe de ser um produto espontâneo e natural, os *lugares de memória* são uma construção histórica e o interesse que despertam vem, exatamente, de seu valor como documentos e monumentos reveladores dos processos sociais, dos conflitos, das paixões e dos interesses que, conscientemente ou não, os revestem de uma função icônica.

Os lugares de memória são espaços de afeições, sensações e referência de experiências vividas porque guarda em si os significados e as dimensões do movimento da história em constituição enquanto movimento da vida, passível de ser apreendido pela memória, através dos sentidos e do corpo.

As memórias são importantes registros vividos que partem das lembranças e eternizam lugares como referências e cenários para uma constante visita ao passado, trazendo em si os mais diversos sentimentos documentados e aflorados em narrativas, sonhos e percepções. São lugares que estendem uma história regada de cumplicidade, significações, afetividades e pertencimento.

A memória está estratificada no lugar. As histórias contadas estão impregnadas no meio, sedimentadas na saudade e na procura de registros e sinais da ausência que descrevem a memória do lugar. Nos dizeres de Susana Gastal (2002, p. 77): "*Conforme a cidade acumula memórias, em camadas que, ao somarem-se vão constituindo um perfil único, surge o lugar de memória(...) onde a comunidade vê partes significativas do seu passado com imensurável valor afetivo.*"

Por isso, seja nos grandes centros urbanos ou nas pequenas cidades do interior, os bares mais antigos se configuram nestes lugares de memória, como bem coloca Mariana Corção no seu trabalho sobre o Bar Palácio¹. Para nós, especialmente nas canções que trabalhamos, eles aparecem frequentemente revestidos com este aspecto de familiaridade, sentimentalidade e afetividade.

No mundo boêmio, os códigos sociais deviam ser compreendidos e respeitados por todos que frequentavam aquele determinado ambiente, caso contrário, como nos conta o cronista Antonio Maria, referindo-se aos frequentadores dos bares e cafés elegantes de Copacabana da década de 1950 (SANTOS, 1996), os “indesejáveis” eram “convidados” a se retirarem do local porque, além de não respeitarem o ambiente, quebrando os códigos de sociabilidades, estas pessoas estavam sendo “inconvenientes”. As mesmas histórias nos conta Luís Carlos Miele (2004) em seu livro de memórias sobre certos inconvenientes que aportavam nas noites cariocas.

Portanto, afora os inconvenientes, falar sobre boemia é falar também sobre um mundo permeado por sentimentos. Sentimentos estes que estão presentes no cotidiano de homens e mulheres e que os estudos de gênero e a história cultural vêm despertando para essas questões.

O que se percebe nas discussões atuais é, ainda, uma ênfase muito grande nos estudos sobre o feminino na sua multiplicidade e relações, como se o masculino não tivesse sentimentos. Sabemos que categorias estanques como mulher-sentimento, homem-razão, foi construída historicamente para reforçar lugares sociais para uns e outros, e que esses lugares ainda encontram ressonâncias na atualidade (DEL PRIORE, 2006).

No entanto, o que pretendemos mostrar é que no cotidiano da boemia, analisada através das canções que marcam o período entre as décadas de 1940 e 1950, seja relacionado aos homens ou as mulheres, também encontramos amor, solidão, saudade, ressentimento, dor, violência, sonho e alegria, dentre outros sentimentos. Por isso, nossa pesquisa se insere dentro da história das sensibilidades.

As sensibilidades, nos dizeres de Sandra Jatahy Pesavento (2007, p. 10), são uma forma de apreensão do conhecimento do mundo para além do conhecimento científico, que não brota do racional ou das construções mentais mais elaboradas.

¹ CORÇÃO, Mariana. *O folclórico Bar Palácio e os tempos da memória gustativa*. **Revista de História Saeculum**, nº 23, João Pessoa, jul/dez de 2010, p. 61-74.

Poderíamos dizer que as sensibilidades situam-se num espaço anterior à reflexão, na experiência humana, brotada no corpo, como uma resposta ou reação em face da realidade. Como forma de ser e estar no mundo, a sensibilidade se traduz em sensações e emoções, na reação imediata dos sentidos afetados por fenômenos físicos ou psíquicos, uma vez em contato com a realidade.

No entanto, elas correspondem também às manifestações do pensamento ou do espírito, pela qual aquela relação originária é organizada, interpretada e traduzida em termos mais estáveis e contínuos. Segundo Sandra Pesavento, esta seria a faceta mediante a qual sensações se transformam em sentimentos, afetos, estados da alma.

O estudo das sensibilidades trouxe para a história o problema da subjetividade. A sensibilidade nos revela a presença do eu como agente e matriz das sensações e sentimentos. Ela começa no indivíduo que, segundo Pesavento (2007, p. 14), pela reação do sentir, expõe o seu íntimo. Nessa medida, a leitura das sensibilidades é uma espécie de leitura da alma. Mas mesmo sendo um processo individual, brotado como experiência única, ela pode ser compartilhada, uma vez que é, sempre, social e histórica.

Por isso entendemos que as sensibilidades compartilhadas nas canções de maior sucesso entre as décadas de 1940 e 1950, resultado de composições de autoria tanto masculina quanto feminina, são muito importantes para entendermos um pouco mais não só do universo boêmio mas também das questões sócio culturais que permeavam a vida de homens e mulheres naquelas décadas.

As sensibilidades são sutis, difíceis de capturar, pois se inscrevem sob o signo da alteridade, como postula Pesavento (2007, p. 15), traduzindo emoções, sentimentos e valores que não são mais os nossos. Mais do que outras questões a serem buscadas no passado, elas evidenciam que o trabalho da história envolve sempre uma diferença no tempo, um estranhamento com relação ao que se passou por fora da experiência do vivido: é aqui que se insere o conceito das sensibilidades sob o signo da alteridade, sem o que não seria possível a reconfiguração do passado como assinala Paul Ricoeur (2007). Ou seja, para Pesavento (2007, p. 15): *"O historiador, ao trazer o passado para o presente precisa dar e ver esta diferença no tempo, ao recriar uma temporalidade, distinta do passado e do presente, temporalidade esta onde estejam contidas as formas de ver e sentir dos homens de uma época."*

Toda experiência sensível do mundo, partilhada ou não, que exprima uma subjetividade ou sensibilidade coletiva, deve se oferecer à leitura enquanto fonte, precisando ser objetivada em um registro que permita a apreensão dos seus significados.

Por isso, elegemos como fonte de leitura das sensibilidades boêmias das décadas de 1940 e 1950 as canções que tiveram maior repercussão nacional e que eram ouvidas pelas rádios de todo Brasil. E mesmo aquelas que não tiveram tanta repercussão, exerceram um papel importante na leitura de aspectos sócio culturais que vigoravam naqueles anos.

Quem não é tomado de emoções diversas ou de lembranças ao escutar uma determinada canção? O passado, distante ou recente, sempre vem a tona e nos reporta a momentos vividos, a comportamentos que tivemos, a valores dos quais compartilhamos em determinado tempo histórico. Recuperar as sensibilidades de uma época, como nos lembra Pesavento (2007, p. 21), não é sentir da mesma forma, é tentar explicar como poderia ter sido a experiência sensível de um outro tempo pelos rastros que deixou.

Pensar nas sensibilidades que as canções trazem à tona não é apenas voltar-se para o estudo do indivíduo, da subjetividade e das trajetórias de vida. É também lidar com a vida privada e com todas as suas nuances e formas de exteriorizar e esconder os sentimentos.

E essa sentimentalidade também está presente no mundo masculino, embora ainda existam, em nossa sociedade, discursos que digam o contrário. O nosso trabalho pretende também desmistificar estes discursos, mostrando que, no mundo da boemia, especialmente musical, os homens expressavam seus sentimentos e angústias através de suas ações cotidianas no mundo dos cabarés, dançando, cantando, compondo canções, tocando algum instrumento, escrevendo poemas e crônicas.

Atire a primeira pedra quem nunca foi a um bar afogar as suas mágoas. Quem nunca procurou os amigos numa mesa de bar e, entre um gole e outro, chorar suas desilusões, falar sobre arrependimentos, traições, mágoas, amores e ressentimentos?

É neste sentido que a boemia é feita de lugares de memória, como nos assinala Pierre Nora (1993). São lugares, como afirmamos anteriormente, em que muitos bares, cassinos, boates, cafés, ruas e praças são marcados por toda uma rede de sentimentos e afetos que permearam as noites boêmias de muitas cidades e que ainda hoje, mesmo alguns não existindo mais fisicamente, ainda são lembrados pelo saudosismo e por tudo que aquele lugar significou em determinado momento histórico. É ali que estão inscritas as lembranças e histórias de um passado que só quem viveu naquele momento sabe, pois, como afirma Certeau (1990, p. 189), os lugares vividos são como presenças de ausências.

São esses lugares, como o memorável Café Nice ou a Lapa no Rio de Janeiro, o Nick Bar em São Paulo, o bairro do Recife, em Recife, o Bar Palácio em Curitiba, a Churrascaria Bambu em João Pessoa ou a Mandchúria em Campina Grande, são lugares de memória que contém histórias e que pouco ou muito se sabe. Neles e em tantos outros há um saber, *“um saber que se cala. Daquilo que se sabe mas se cala, só circulam ‘entre nós’ meias palavras”*, nos dizeres de Certeau (1990, p. 189).

E são nestes lugares que encontramos os mais diversos perfis de masculinidade, entendendo que masculinidade não tem essência nem modelo determinado (BADINTER, 1993), assim também como a feminilidade. Ela é, na verdade, uma criação que os diversos discursos sociais e históricos criaram para homens e mulheres como sendo uma questão de “identidade”, algo que alguns historiadores, antropólogos e psicólogos vêm criticando há algum tempo, como por exemplo, Elisabeth Badinter (1993) e Judith Butler (2003), a nível internacional, e Durval Muniz de Albuquerque Junior (2003), Mônica Raisa Schpun (2004), Mirian Goldenberg (1991), Maria Isabel Mendes de Almeida (1996) e Maria Izilda Santos de Matos (1996), a nível nacional.

Dentro desta perspectiva histórica que é a história das sensibilidades, o mundo boêmio que pretendemos analisar é o mundo que permeia as canções da música popular brasileira entre as décadas de 1940 e 1950. E quando falamos de canção, estamos nos reportando a ela enquanto fonte de pesquisa que vem se firmando há algum tempo. Por isso, é necessário discutirmos um pouco a utilização da canção enquanto documento histórico.

Nas últimas décadas no Brasil, temos acompanhado o grande número de fontes e documentos que vem surgindo para ampliação do conhecimento histórico. Dentre estas inúmeras fontes está a canção popular (verso e música) que, nas suas diversas variantes, certamente é a que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas, especialmente dos não letrados.

A canção, por estar muito mais próxima dos setores menos escolarizados (como criador e receptor), que a maneja de modo informal (pois, como a maioria de nós, também é um analfabeto do código musical), cria uma sonorização muito própria e especial que acompanha a trajetória e as experiências dos indivíduos. Além disso, a canção é uma expressão artística que contém um forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo universo urbano, alcançando ampla dimensão da realidade social. Se de fato essas condições são reais e se estabelecem dessa maneira, as

canções podem constituir-se em um acervo importante para se conhecer melhor ou revelar zonas obscuras das histórias do cotidiano dos mais diversos grupos sociais.

Segundo Maria Izilda S. de Matos (2007, p. 38-39), o cantar estabelecia uma troca, uma cumplicidade, certa sintonia melódica entre o público e compositor, subjetivando sua mensagem. Para a autora, a canção não é uma produção isolada e individual, mas um elemento de aprendizagem cultural, que denota integração numa cultura, em que discursos e práticas têm um papel transformador mediante pressões por mudanças e processos de conscientização de conduta, comportamento possível e/ou disponível num certo momento histórico.

Ou seja, a canção e a música popular poderiam ser encaradas como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia, como por exemplo, a boemia, tema de nosso estudo.

Segundo o historiador Silvano Baia (2012), atualmente existem duas formas de abordar a música, mas que na verdade se complementam: uma mais voltada para aspectos da estruturação musical, de um lado, e abordagens sócio-político-culturais, de outro.

Neste sentido, o olhar do historiador se volta para aquilo que mais se aproxima de seus interesses, podendo privilegiar os aspectos técnicos, de estruturação da linguagem musical, ou como as concepções estéticas incidiram sobre estes aspectos; ou privilegiando as conexões da música com seu contexto sócio-político-cultural, até os diversos aspectos da produção, reprodução e recepção do material musical e suas conexões com a vida dos indivíduos e das sociedades.

Esta não é uma relação tranquila no meio acadêmico que trabalha com a música, pois existe uma tensão muito grande que incide justamente nestas abordagens metodológicas. Para uns, a música deve ser analisada em sua formalidade e na sua linguagem própria. Para outros, ela deve ser utilizada nas reflexões históricas enquanto fonte documental em suas diversas conexões.

Para este trabalho, defendemos que a música, na sua forma poética que é a canção, deve ser utilizada como documento histórico e que nos serve como aparato para nossas análises e reflexões, visto que foram produzidas em determinada época e lugar, além dos valores socioculturais que elas expressam através das letras.

É por meio da música e da canção que podemos compreender melhor as sentimentalidades de um dado momento histórico, onde as sensibilidades se manifestam

no compor e no interpretar as canções, deixando suas marcas de historicidade nos documentos escritos (canção) e nos documentos fonográficos (interpretação).

Tendo em vista estes aspectos referentes a música, nosso maior objetivo é perceber dentro do universo da música popular, especialmente o samba e suas variantes, entre as décadas de 1940 e 1950, a construção do que é a boemia e o “ser boêmio”, nos revelando variados aspectos de um cotidiano noturno, permeado por sociabilidades e sensibilidades diversas, além das construções de gênero que estas canções direta ou indiretamente representam.

As décadas de 1940 e 1950 foram escolhidas para nosso recorte cronológico simplesmente por ser o momento em que o bolero chega com força ao Brasil e este gênero dá um novo impulso a um outro estilo de samba, que é o samba canção. E este, por sua vez, é o estilo que dominará durante muito tempo o circuito musical de fins da década de 1940 e praticamente toda a década seguinte.

É justamente do samba canção que nascem não só as mais belas músicas do nosso cancioneiro popular, mas também vários aspectos da boemia artística estão ali colocadas, além de diversas questões sociais e culturais da época são expressas nas suas letras.

A tese que defendemos é de que existe uma construção de imagens preconcebidas da boemia e do ser boêmio, além de construções do que era ser homem e do que era ser mulher, que tomou forma nas canções do início do século XX e que se firmou naquelas décadas, chegando até nós nos dias de hoje.

Quando passamos a selecionar, escutar e analisar as canções (de diversos cantores/as e compositores/as) que fazem referências ao mundo boêmio, de forma direta ou indiretamente, frequentemente encontramos imagens que nos levam ao bar, ao cabaré, ao botequim e a toda sentimentalidade de uma época, relações amorosas e de amizade, além dos diversos perfis de masculinidade e feminilidade (MATOS, 1996) que este mundo permitia a si e permitia aos outros.

Neste sentido, alguns cantores/cantoras e compositores/compositoras são bastante importantes para nós, não só por causa de suas canções de sucesso (SEVERIANO; MELLO, 1998/1999) que utilizaremos ao longo desta tese, mas por serem em sua maioria esmagadora homens e mulheres que vivenciaram a boemia naquelas décadas, boemia esta notadamente do meio artístico, além do que muitas canções de sucesso desse período fazem referencia a boemia e a toda uma rede de relações que a permeava.

Utilizaremos para este trabalho, majoritariamente, o gênero musical muito em voga na época que era o samba e sua variante o samba canção. No entanto, algumas canções utilizadas que não pertencem ao gênero samba serão utilizadas, por acreditarmos que elas nos dão uma dimensão de complementaridade as informações históricas que trabalharemos ao longo da tese.

Nosso método visou buscar, dentro do universo de inúmeras canções de sucesso, aquelas que privilegiavam a boemia e a toda uma rede de relações sociais e culturais que permeavam este mundo, quais sejam: a amizade, as relações amorosas, as sentimentalidades, as sociabilidades e as construções do ser masculino e feminino que permeiam estas canções. Por isso, concordamos com Maria Izilda (2005) quando afirma que a canção enquanto documento histórico é potencialmente revelador de subjetividades de sentimentos.

O ponto de partida de uma história das sensibilidades, do qual nosso trabalho se insere, é a percepção de como as pessoas se representam, em distintos momentos da história, cabendo ao historiador interpretar a coerência e as conexões dessas representações em seu universo. Neste sentido, as sensibilidades apresentam-se para nós como teias, que existem no passado e são feitas de fios finos e tênues que nós, enquanto historiadores/artesãos, tentamos desenrolar para tecermos com nossas próprias mãos, e utilizando de astúcias e seduções, outro tecido.

O que era a boemia e como ela era vivenciada naquele momento histórico? Como o ser boêmio era representado nas canções? E as mulheres, também não eram boemias? De que forma elas eram representadas e como representavam seu mundo nas canções? Essas são algumas questões que buscaremos responder ao longo desta tese.

Dentro dessa ótica, ressaltamos que não utilizaremos a canção fora de seu contexto histórico e das especificidades dos estilos musicais, pois, como nos aponta Marcos Napolitano (2005, p. 08), é necessário que compreendamos as várias manifestações e estilos musicais dentro de sua época, da cena musical na qual está inserida, sem consagrar ou reproduzir hierarquias de valores herdadas ou transformar o gosto pessoal em medida para a crítica histórica. Assevera-nos ele: *“O mais importante é articular as questões sociais, econômicas, estéticas e culturais de modo a valorizar a complexidade do objeto estudado”*.

A pesquisa da música como objeto ou como documento histórico é uma busca aos movimentos polissêmicos assim como uma inserção do mesmo documento através de métodos que não sufoquem a livre interpretação e a pluralidade de sentido da arte.

A música popular, entendida como documento histórico, é composta de dois elementos que tem contato direto com o ouvinte: *os parâmetros verbo-poéticos* (os motivos, as categorias simbólicas, as figuras de linguagem, os procedimentos poéticos) e os *parâmetros musicais de criação* (harmonia, melodia e ritmo) e *interpretação* (arranjo, colaboração timbrística, vocalização, e etc). É a partir desses elementos que Napolitano aborda a apropriação social da música por parte do ouvinte, e a relação entre compositor, intérprete e público.

Trabalhar a boemia através da música enquanto documento dentro de uma perspectiva histórica é entender que essa estrutura é perpassada por tensões internas, na medida em que toda obra de arte, seja ela musical ou não, é o produto do encontro de diversas influências, tradições históricas e culturais, que encontram uma solução provisória na forma de gêneros, estilos, linguagens e etc.

A análise histórica da canção e a relação das composições artísticas com o conceito de passado, tradição e herança cultural é preciso ser abordada, segundo Napolitano, de forma diferenciada de uma tradicional “linha-do-tempo”. A história da música popular é formada de ‘esferas’ de estilos, compostas por uma infinidade de carga sócio-cultural e estética, acessíveis para o compositor, que recorre a elas como fonte de novas experiências estéticas. Para o historiador, essas esferas de pensamento musical compõem um labirinto por onde a pesquisa fará emergir as razões sociais na estruturação de cada esfera de pensamento.

Outra questão importante no trabalho da música enquanto documento histórico é a escuta das canções. Todos os pesquisadores da área são unânimes em advertir que não podemos nos prender ao universo da letra em si, porque ela sozinha não tem autonomia na criação musical, como nos fala Adalberto Paranhos (2005).

A escuta dos fonogramas são importantes porque música e letra se completam na voz do intérprete. Se escutarmos uma mesma canção cantada por diferentes intérpretes, veremos que cada um tem sua entonação de voz própria e performances diferenciadas que certamente modificam o sentido da canção, sem falar nas questões que advém da produção musical.

Inicialmente fizemos nossa pesquisa num universo de pouco mais de 500 canções, selecionando letras que se referiam à boemia de forma direta ou indireta, do início do século XX ao final da década de 1950.

Nosso intuito foi fazer um mapeamento em primeiro lugar das canções que se referiam à boemia (direta ou indiretamente) e em seguida as que faziam referência ao

ser boêmio/ser boêmia e ao seu mundo, além dos perfis de masculinidades e feminilidades presentes nestas canções.

Depois de selecionadas as canções que iríamos utilizar, partimos para a escuta e a isto eu devo muito ao Instituto Moreira Salles que tem um acervo riquíssimo e disponível pela internet, que me economizou muito tempo.

Além do IMS, no blog MPB Cigrantiga pude ter acesso a várias letras das canções pesquisadas e de grande parte das músicas digitalizadas pelo responsável do blog, o pesquisador Everaldo José dos Santos.

Tivemos a nossa disposição também o material em 78 rpm do acervo particular de seu Luíz Gonzaga Silveira (falecido) que nos ajudou muito com o material disponível, complementando muitas informações. Assim, nossa escuta das gravações em 78 rpm não foi comprometida visto que todas as canções que utilizamos nessa tese foram analisadas e escutadas.

Desta forma, a constituição dos capítulos que compõem esta tese ficaram da seguinte forma:

No capítulo I discutimos de onde vem a palavra boemia e boêmio além de suas implicações históricas, mostrando como esta palavra foi construída sob estereótipos e sinônimo de “*vagabundagem*”. Sendo identificada assim, a boemia e o boêmio passam ao imaginário popular como “vida extravagante, vida airada e sem compromissos” e desta forma se cria uma representação entre os compositores/as e cantores/as, marcadamente entre as décadas de 1940 e 1950, sobre este mundo que prevalece até hoje.

No capítulo II discutiremos as sociabilidades e os perfis de masculinidades que marcaram este período, a importância do samba canção para reforçar aspectos das sensibilidades boêmias, as relações de amizade, a utilização do violão como companheiro e confidente e as relações amorosas e afetivas com as mulheres.

E no capítulo III discutiremos como os bares se transformam em espaços de convivência e de diversas sociabilidades e sensibilidades no mundo boêmio e que representações do feminino são postas nas canções sobre boemia escritas por compositores homens, além de entendermos como mulheres cantoras e/ou compositoras se representavam e colocavam questões nas letras das canções, que escreviam ou cantavam, sobre seu mundo, seus afetos e toda uma sensibilidade de uma época em contínua transformação.

Convidamos então o leitor para sentar-se a mesa, ligar o som e entrar neste mundo de sonoridades e sensibilidades acompanhado de uma boa dose de uísque, ou outra bebida qualquer, apreciando, como diria Silvio Caldas, “*a cabrocha, o luar e o violão*”.

CAPÍTULO I

NAS TRILHAS DA BOEMIA

Começamos a frequentar o bar de um amigo nosso² por volta de 2003. Este era um bar bem peculiar porque congregava apenas professores da UFCG, o próprio dono era um deles, e alguns artistas boêmios das antigas da minha cidade, Campina Grande, na Paraíba. Todos de alguma forma eram artistas: uns eram cantores exímios, com o timbre de voz grandiloquente dos cantores da Era do Rádio; outros eram instrumentistas de primeira linha, mestres na arte do violão, cavaquinho, pandeiro e percussão. Embora todos tivessem esses talentos, a maioria deles não sobrevivia de sua arte: apenas cantavam e tocavam por puro prazer! E foi assim durante muitos anos...

Mas esse bar nos chamava atenção não só por estes fatos, mas especialmente porque todos aqueles senhores, com mais de 60 anos (o mais velho tinha 80 anos e era um exímio mestre no pandeiro) cantavam e tocavam frequentemente as canções dos grandes compositores de samba da primeira metade do século XX: Noel Rosa, Pixinguinha, Nelson Cavaquinho, Cartola, Atilaf Alves, Wilson Batista, Herivelto Martins, Mário Lago, Ismael Silva, Geraldo Pereira, Adelino Moreira e tantos outros.

De tanto que ouvimos, acabamos por gostar de tal repertório e aderir a música e a poética dessas canções que eram tocadas e cantadas com tanto sentimento. E frequentemente uma música em especial não podia deixar de ser tocada e cantada com grande entusiasmo, num coro de vozes que repercutia pela vizinhança inteira. Cantada por Nelson Gonçalves e sendo a letra e a música de Adelino Moreira, essa canção passou a ser uma constante na minha vida: *A Volta do Boêmio* (1957).

Foi a partir dessas escutas extremamente prazerosas que acabamos por nos interessar pelo tema boemia. Em conversas informais com alguns deles, fui descobrindo coisas interessantes e o que nos chamou mais atenção era o fato de todos, sem exceção,

² O bar a que me refiro é o Bar do Brito que já tinha uma longa trajetória na história da cidade. Brito, o dono e professor da UFCG, mantinha o bar em sua casa, no terraço e por isso mesmo não aceitava qualquer pessoa em seu estabelecimento. Só entrava no bar se fosse conhecido dele ou de algum de nós que frequentávamos. Aliás, o bar tinha uma peculiaridade interessante: só funcionava na sexta a noite e no sábado a partir do meio dia. Lá, os professores sentiam-se muito a vontade para tocar e cantar. Infelizmente, por questões particulares, Brito fechou o bar em maio de 2012, deixando todos os seus frequentadores “órfãos”.

serem ou terem sido boêmios. Cantava-se e exaltava-se a boemia, mas muitos deles não gostavam de serem identificados como tal e isso me intrigava.

Foi a partir dessa curiosidade que decidimos estudar melhor o tema, conversar informalmente com muitos deles (a maioria na mesa do bar) e comprar CD's desses grandes compositores e seus intérpretes famosos.

Nessa investigação fomos descobrindo coisas interessantes que acabaram por gerar esta tese. Assim, nas leituras e discussões acadêmicas sobre prostituição, malandragem e boemia, o “porque” de muitas coisas, e surgindo outros questionamentos também: de onde vem a palavra “boemia”? O que é ser boêmio? Que imagens a música popular construiu sobre a boemia e o boêmio?

A partir destes questionamentos faremos neste primeiro capítulo uma discussão sobre como surgiu o termo boemia e boêmio, além das representações que eles tiveram na historiografia sobre o tema e nas canções entre as décadas de 1940 e 1950.

1. OS ESTUDOS SOBRE BOEMIA.

Como já mencionamos anteriormente na introdução desta tese, há poucos trabalhos que se dedicam ao tema da boemia. Neste sentido, selecionamos os estudos de maior relevância para a discussão que pretendemos desenvolver.

O primeiro estudo dedicado à boemia de que temos notícia é do historiador francês Jerrold Seigel (1992) que retrata em seu livro a cultura e a política parisiense (1830-1930) a partir da boemia.

O que nos chama mais atenção neste estudo pioneiro de Seigel, e que vai servir de referência a vários outros estudos sobre o tema, inclusive o nosso em particular, é que ele nos mostra que desde a antiguidade havia aspectos referentes ao comportamento boêmio. Embora o termo tenha surgido no final do século XVIII, como sugere Robert Darnton (1987), na passagem do Antigo Regime francês para a nova ordem após a Revolução Francesa, associado aos *cafés*, onde os subliteratos da época se encontravam para conversar e debater questões político-filosóficas pertinentes ao contexto daqueles dias, é só no século XIX que efetivamente surgem referências escritas sobre a boemia como um tipo de vida especial e identificável. Seigel analisa a peça teatral que se tornou livro sobre o tema, no qual utiliza como fonte de sua pesquisa: *Cenas da Vida Boemia*, de Henry Murger (1849).

Seigel (1992, p. 11-12) mostra ao longo de sua discussão de que a cultura artística e política de Paris entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX foram influenciadas pelos escritos de Murger sobre os limites da vida burguesa, ou melhor, os limites da vida boêmia:

(...) “o país dos boêmios” era a pobreza, a esperança, a arte, ilusão, amor, vergonha, trabalho, alegria, coragem, difamação, necessidade e hospital. Esses eram os limites de um país que não estava em nenhum mapa, e estava em todo lugar onde houvesse os “sinais” que a reconheciam: arte, juventude, submundo, estilo de vida cigano. Essa era a Boêmia descrita no século XIX por Murger e seus contemporâneos.

O próprio surgimento deste estilo de vida, que tentaremos definir mais adiante, ou o fenômeno social como descreve Seigel, pertence à era moderna, pois foi neste mundo moldado pela Revolução Francesa e pelo crescimento da indústria que as relações sociais se dinamizaram, promovendo uma mudança comportamental e cultural que se espalhou para o resto do mundo, em suas mais variadas formas.

O progresso burguês, segundo Seigel, reivindicava certa dissolução de barreiras tradicionais ao desenvolvimento pessoal ao mesmo tempo em que novas limitações deveriam ser traçadas. Entre um e outro havia muitas incertezas e foi aí, segundo ele, que a boêmia se instalou. Dentro desse mundo de incertezas, os que mais se identificavam e eram associados à boêmia eram os artistas e os jovens porque representavam os conflitos do mundo burguês em gestação.

O próprio Henry Murger viveu num momento conturbado da história da França: as Revoluções de 1848 que derrubaram a monarquia de Louis-Philippe e o início da II República Francesa. As esperanças de mudança com a queda da monarquia gerou uma expectativa muito forte entre os franceses, especialmente entre os artistas e os jovens, e a decepção gerada pelo desapontamento de que a mudança não viria foi maior ainda.

É dentro deste contexto que Murger lança a peça teatral *Cenas da Vida Boêmia* (1849) que logo se transforma em estrondoso sucesso, seguindo-se a uma edição conjunta de suas histórias (1851).³

No entanto, as histórias de Murger já tinham uma base, pois o escritor Felix Pyat foi o primeiro a descrever artistas como sendo boêmios e cidadãos da Boêmia, em um

³ A ideia de escrever sobre a Boêmia apareceu lentamente para Murger, quando ele começou a escrever suas histórias para o jornal *Corsaire-Satan* em 1845. (SEIGEL, 1992: p. 51)

caderno de ensaios sobre a vida parisiense publicado em 1834. Pyat descreve a vida artística de Paris sobre um paradoxo: ao mesmo tempo em que os jovens artistas se afastavam da sociedade, reivindicavam seu status de artista por ela, ou seja, embora eles desprezassem o sistema social, necessitava de reconhecimento de seus talentos por esta mesma sociedade (SEIGEL, 1992).

Desta forma, descritos como “*jovens que se vestiam grotescamente*”, estes artistas parisienses que queriam chamar a atenção por seus comportamentos e vestimentas, eram taxados de *bohémien*s, ou em linguagem comum, de ciganos. Esta associação entre boemia e ciganos será uma questão que abordaremos mais adiante.

Henry Murger foi associado à boemia porque sua peça teatral foi a primeira a sistematizar o tema e dar-lhe cores mais brilhantes. O próprio contexto histórico no qual ele começa a escrever suas histórias para o jornal *Corsaire-Satan*, entre 1845 e 1846, favoreceu muito o seu sucesso, visto que por este período alguns literatos famosos já descreviam o submundo de Paris em seus livros criando um interesse profundo por parte da sociedade que, embora jamais se dispusessem a sair de suas confortáveis residências para adentrar nas misérias parisienses, queriam saber mais sobre “a outra Paris” e as histórias grotescas de seus habitantes.⁴

Além disso, podemos dizer também que a peça teatral *Cenas da Vida Boemia* de 1849 e a edição conjunta de suas histórias em 1851 estabeleceu entre Henry Murger e a boemia uma associação, favorecendo seu ingresso na sociedade estabelecida. Embora tenha ganhado notoriedade e dinheiro com seus escritos e sua peça, o que lhe abriu espaço na sociedade, Murger nunca deixou de fato a boemia. Sua relação com *la bohème* nunca deixou de existir. Viver na boemia não foi um aprendizado para ele; foi a própria substância de seu trabalho (SEIGEL: 1992, p.58).

A libertação temporária das exigências do amadurecimento social, o perigo de cair na marginalidade, as ansiedades profundas, os dilemas sociais e morais de estar dentro e fora da sociedade, a busca pelo reconhecimento e pela riqueza: todos esses são

⁴ Sobre esta questão ver o livro de BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no Século XIX: O Espetáculo da Pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 2004. Vale salientar que o sucesso de Henry Murger também foi perpetuado pela ópera de Giacomo Puccini, *La Bohème*, baseada no livro de Murger, que estreou no Teatro Regio de Turim no dia 01 de fevereiro de 1896, sob a regência do maestro Arturo Toscanini. A partir de então, o “*Cenas da Vida Boemia*” de Murger ficaria eternizado e ele se transformaria no ícone da boemia.

temas tratados por Murger em sua peça teatral que virou livro de sucesso e que tanto influenciou toda uma geração de artistas e intelectuais das gerações futuras.

No entanto, Seigel não se prende as definições de Henry Murger sobre boemia. Ele segue adiante mostrando que a partir dele, ela foi ganhando novos contornos e mais adeptos, especialmente no *fin de siècle*, período da Belle Èpoque.

As décadas de 1880 e 1890 viram surgir novos estabelecimentos em Montmartre: eram os cabarés como locais públicos de diversão para certa elite burguesa e boêmia. Aquelas pessoas que frequentavam aqueles ambientes não eram mais boêmios que queriam isolar-se do mundo e ao mesmo tempo buscando reconhecimento: eram burgueses que circulavam nas casas elegantes querendo experimentar o sabor da *la bohème*.

Os frequentadores dos cafés e cabarés de Montmartre eram de origens múltiplas e complexas, das mais diferentes camadas sociais. O estabelecimento desses locais de lazer refletiam, segundo Seigel, as mudanças que os parisienses haviam vivenciado desde 1850: o extraordinário crescimento econômico e demográfico de Paris e os projetos de reconstrução iniciados por Napoleão III e seu prefeito, o Barão de Haussmann.

Assim, a cidade torna-se mais integrada com a abertura das avenidas e boulevares e Montmartre ganhou mais importância com esses melhoramentos, permanecendo, de certa forma, com suas características rústicas e cafés baratos, retendo esses elementos por mais tempo do que em outros distritos. Assim, o bairro ainda preservava certo *quê* de nostalgia, de formas marginais de existência social que ainda podiam ser vistas e experimentadas, convivendo com os mais elegantes e refinados cafés e cabarés. Era isso que atraía os olhares da classe média parisiense que vinha enriquecendo por meios de lucros diretos com a reconstrução urbana e as indústrias.

Os cabarés de Montmartre que descenderam do *Chat Noir*⁵ inscreveram uma nova história para a boemia. Por mais que houvesse leituras dramáticas e apresentações artísticas, que se aproximava um pouco da proposta de Murger, esta era uma boemia para burgueses, um espaço em que a vida mais organizada e regulada da cidade

⁵ O cabaré Chat Noir, assim como tantos outros, desenvolveu a prática de leituras dramáticas e apresentações artísticas que atraíam um público intelectual e também endinheirado, que iam se divertir e sociabilizar. Mas diferentemente do Hydropathes Café, do qual se inspirou para esta modalidade de diversão, o Chat Noir ampliou suas dimensões físicas e comerciais, investindo cada vez mais no comércio dos corpos.

moderna poderia ser deixada para trás por algum tempo. Os frequentadores de Montmartre, em sua maioria, buscavam a liberação dos limites sociais costumeiros, rompendo convenções e violando tabus. O burguês admirava e desejava a boemia, mas tinha recursos para garantir o seu retorno à sociedade tradicional. Era o que podemos chamar de “boemia elegante”.

Esse estilo de vida boêmio espalhou-se para outros países, assumindo características peculiares, trazendo em seu bojo algumas semelhanças advindas da França, como a mistura da arte com a vida, algo bem peculiar no mundo artístico e em especial para nós entre cantores e compositores, fundindo a quebra de padrões sociais com a ambição de ser da sociedade, simultaneamente patrocinando a verdadeiras vocações artísticas e se apropriando da imagem do artista para dramatizar a ambivalência em relação aos destinos da sociedade (SEIGEL, 1992: p. 397).

Para Seigel, o estilo de vida boêmio se divide em dois: a boemia clássica e a boemia do século XX. A fase clássica corresponde ao período da Revolução Francesa a I Guerra Mundial, que corresponderia a sociedade burguesa moderna, onde os boêmios eram aqueles identificados com os artistas e a política, onde as novas formas sociais vinculadas ao capitalismo industrial moderno e ao Liberalismo espalharam-se para os diversos campos da vida, causando oposição entre o que ele chama de tradição e resistência (de instituições, pessoas e valores).

A boemia do século XX é descrita como o momento em que as tensões entre os boêmios e o restante da sociedade são diminuídas, permitindo uma migração de práticas boêmias de outrora para o centro da vida social. Isso não quer dizer que a tensão tenha desaparecido, ela apenas ganhou novas formas porque novas camadas de subjetividades também foram liberadas, o que nos sugere que viver na boemia é também viver na corda bamba, como nos sugere o estudo do antropólogo Fídias Teles (1989).

No Brasil, o estudo pioneiro sobre o tema boemia é do antropólogo Fídias Teles (1989), que a partir de suas experiências noturnas como observador participante, escreve um diário de campo a partir de abril de 1981 sobre a noite no Recife, que servirá de base para seu estudo de antropologia cultural sobre a boemia e os aspectos sociais que a envolvem, tais como as relações de amizade, de companheirismo e de gênero, a relação bar, música e dança com a boemia. Embora o recorte temporal que Teles utiliza seja distante do nosso, este estudo é extremamente importante porque nos revela aspectos do mundo boêmio estudado e analisado sob o prisma científico.

A boemia para ele revela os dramas e as maravilhas da condição humana e é esta dramaticidade que inspirou clássicos da MPB, que serão explorados por nós no capítulo seguinte.

A tese central de Teles é mostrar a vida boemia como uma fronteira entre a mudança e a resistência cultural, o moderno e o tradicional, um verdadeiro malabarista, o que mostra a influência de Henry Murger na sua análise antropológica sobre o tema.

A abordagem de Teles se mostra interessante porque ele não vê o boêmio como desregrado e/ou alcoolista, mas como uma pessoa que procura na noite o outro lado do seu ser. Um lado, segundo ele, não racionalístico, sensível, poético, amoroso e hedonístico. Desta forma, a boemia seria uma forma de “desrepressão” das tensões da vida cotidiana e das exigências que a sociedade muitas vezes impõe. É por este motivo que o autor entende a boemia como um fenômeno universal em seu sentido mais amplo, envolvendo não só a bebida, mas também canto, dança, música, impulsos de transpor a rotina, andar pela noite em horas não propícias e etc.

O espaço que melhor representaria esse alívio das tensões é o bar, espaço de sociabilidades por excelência. Não é a toa que temos vários estudos que relatam as diversas relações sociais e culturais no bar, como espaço boêmio.

O estudo da socióloga Lúcia Helena Gama (1998) reconstrói histórias e personagens da noite paulista entre os anos 1940 e 1950, especialmente a região que abrange o centro novo, tendo a Praça da República como ponto de referência básico, mostra que o bar é o espaço de sociabilidades e de criatividade cultural.

A forma que Gama desenvolve o seu trabalho sociológico-ficcional é muito interessante: através de um personagem pesquisador fictício, vai percorrendo os locais mais frequentados da época – bares, cafés, confeitarias, restaurantes – e junto com personagens reais (seus entrevistados) vai mantendo diálogo e se inteirando das ideias que eram discutidas e da vida cultural que crescia naqueles anos. Desta forma, o passado vem à tona de forma bastante natural, revelando a grande pesquisa que a socióloga empenhou com informações políticas e econômicas, dados estatísticos, fotografias, propagandas, pinturas, filmes, músicas, vestimentas, penteados, edificações e traços urbanos.

Embora não queria definir o termo boemia, a autora deixa transparecer que para aquelas décadas e na linguagem cotidiana a boemia caracterizava “(...) *os indivíduos que gostam da vida noturna, se agregam em torno das mesas de bar conversando a respeito de música, artes e notícias*” (GAMA, 1998, p. 115).

Entendemos que a autora, do seu ponto de vista sociológico, deixa um pouco de abranger as relações sociais que permeiam a noite nos bares, enfocando suas andanças muito mais pelo dia. As vezes em que aparece discussões sobre os bares e cabarés a noite, ela evoca a figura de Marcos Rey⁶, notório personagem da noite paulista destes anos e escritor de crônicas e livros de memórias, para descrever os ambientes e os locais de prostituição.

Desta forma, Gama deixa a desejar na exploração das sociabilidades noturnas e boemias, simplificando o entendimento deste mundo apenas para aqueles que “gostam da vida noturna”.

Muita produção cultural da cidade é feita em mesas de bar. E não falamos apenas de música, mas de literatura também. E muitas vezes, em plena mesa de bar, surgiam ideias para a escrita de um livro, um poema ou mesmo a criação de uma editora, como nos fala Teles (1989, p. 237):

Foi num bar na Boa Vista, Recife, “O Mangueirão”, que jorraram as primeiras ideias e que logo se concretizaram, sobre a criação de uma das mais respeitáveis editoras populares em Pernambuco, a Editora Piratas”. Foi ali, numa noite boemia, que os poetas Alberto Cunha Melo e Jaci Bezerra idealizaram, estruturaram e decidiram pôr em prática a criação da “Piratas”.

É o bar que sustenta toda a cultura boemia. Nele se encontram motivos e inspirações para compor, brincar, conversar, aparar as arestas da vida. É no bar, espaço de sociabilidades e afeto, que seus frequentadores interagem e tomam o trivial e as banalidades como matéria de suas composições.

Neste mesmo sentido e enfocando a vida de boêmios notórios e suas andanças pelos bares e pelas noites, o pesquisador Pedro Paulo Filho⁷ relata momentos da vida boemia de bacharéis brasileiros que se notabilizaram nas áreas do Direito, Literatura, Magistério, Política, Jornalismo, Diplomacia, Música, Teatro, Rádio e Futebol. Embora não tenha uma discussão mais aprofundada sobre os aspectos da sociabilidade boêmia, o livro contribui com nossa discussão porque propõe algumas caracterizações interessantes sobre o ser boêmio e a boemia.

⁶ Marcos Rey (1925-1999), pseudônimo de Edmundo Nonato, foi um escritor paulista autor de 45 livros que em sua maior parte são ambientados na São Paulo dos anos 1950.

⁷ FILHO, Pedro Paulo. **Notáveis Bacharéis da Vida Boemia**. Leme: J.H. Mizuno, 2005.

Uma das discussões que ele faz, por exemplo, é mostrar que não era toda e qualquer pessoa que entrava nos círculos boêmios. O iniciado na boemia devia ir acompanhado sempre de alguém que já conhecia e dominava as regras de sociabilidades do ambiente e do grupo. O grande boêmio, poeta e compositor Mario Lago só foi aceito nas rodas boemias da Lapa por causa da figura do seu pai, o maestro Antonio Lago, que tocava nos cabarés e era bastante conhecido naquela área. (FILHO, 2005, p. 193)

Para o historiador Juarez Leitão (2005), que fez um estudo sobre as histórias da boemia cearense, há uma relação antiga entre boemia e literatura que vem de muitos séculos. Poetas, romancistas, ensaístas e compositores marcaram suas presenças num mundo que, no seu entender, tem certo jeito livre de viver, a necessidade de conviver com parceiros inteligentes e espirituosos, com quem pudessem repartir emoções e a quem pudessem mostrar suas produções. Esta relação dos literatos com a boemia rendia muitas ideias para a escrita de livros o que, segundo ele, favorecia muito as sociabilidades entre os frequentadores de bares e cafés boêmios.

Leitão (2005) desfila em seu livro personagens e lugares que fizeram a boemia de Fortaleza no século XX, montando um quadro de histórias diversas que mostram muitos aspectos sociais presentes na boemia, mas que não são trabalhados de forma mais aprofundada. Também aqui encontramos os bares, os cabarés e as andanças noturnas como parte de um mundo, mundo este que se delineia na corda bamba, como propõe Fídias Teles (1989).

O que percebemos em alguns poucos estudos que pretendem trabalhar a boemia é a falta de certo entendimento do que seja boemia, pois ela aparece como algo pronto e acabado, que não precisasse de uma melhor caracterização e análise de seus aspectos cotidianos e de relações sociais e de gênero.

O trabalho de Márcia Regina Ciscate⁸ por exemplo, embora trabalhe de forma primorosa a construção do malandro em contraposição ao trabalhador na cidade de São Paulo entre as décadas de 1930 a 1950, deixa de lado as sociabilidades e sensibilidades boemias enfocando suas análises sobre a construção do malandro e da malandragem, às vezes até confundindo malandro com boêmio.

Poucos são aqueles que conseguem fazer certa caracterização e estudo analítico sobre a boemia e seus adeptos. Três desses estudos refere-se aos trabalhos da

⁸ CISCATE, Márcia Regina. **Malandros na Terra do Trabalho: Malandragem e Boemia na Cidade de São Paulo (1930-1950)**. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2000.

historiadora Maria Izilda S. de Matos e Fernando A. Faria, especialmente os livros que retratam alguns personagens da história da MPB e o mundo boêmio no qual viviam⁹, o primoroso trabalho de Alcir Lenharo¹⁰ sobre o meio artístico da década de 1950 e o outro se refere ao estudo do bairro do Recife da socióloga Sevy Madureira¹¹.

Mostrando a importância dos estudos sobre o cotidiano noturno, as sensibilidades e sociabilidades surgidas nos bares da noite, além da sintonia destes com a música, Izilda percebe a boemia não como um todo fechado e homogêneo, mas como um comportamento que se relaciona de forma complementar e interdependente da vivência do dia e do trabalho, e não como um confronto a elas.

Esta perspectiva vai de encontro com certos trabalhos que entendem a boemia e a malandragem como uma oposição ao trabalho formal, identificando-os como uma forma de resistência e de submissão ilegítima, o que de certa forma é válido para muitos estudos, especialmente aqueles que enfocam certa boemia literária.

No entanto, esta já não é uma visão tão aceita nas discussões historiográficas atuais sobre a malandragem e boemia, especialmente em si tratando da boemia do meio artístico, como contraposição ou resistência ao mundo do trabalho¹², mas sim como complementaridade a este mundo.

Não adentraremos no mérito da discussão, visto que há uma farta bibliografia sobre o tema¹³. O que queremos frisar aqui é que já não se pode entender a boemia

⁹ MATOS, Maria Izilda Santos de. **A Cidade, a Noite e o Cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa**. Bauru: EDUSC, 2007; MATOS, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duran: Experiências Boemias em Copacabana nos Anos 1950**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005; FARIA, Fernando A.; MATOS, Maria Izilda Santos de. **Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues: o Feminino, o Masculino e Suas Relações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

¹⁰ LENHARO, Alcir. **Cantores do Rádio: A Trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o Meio Artístico de seu Tempo**. São Paulo: UNICAMP, 1995.

¹¹ MADUREIRA, Sevy. **Bairro do Recife: A Revitalização e o Porto Seguro da Boemia**. Recife: SEPLAN, 1996.

¹² O historiador Tiago de Melo Gomes faz em sua dissertação de mestrado uma discussão historiográfica bastante interessante sobre a questão do surgimento da figura do malandro e da malandragem no cenário brasileiro a partir do teatro de revista e da música popular nos anos 1920, além de discutir como os trabalhos sobre este tema estão vinculados a determinado modo de pensamento historiográfico. GOMES, Tiago de Melo. **Lenço no Pescoço: O Malandro no Teatro de Revista e na Música Popular**. Dissertação de mestrado em História, Campinas, IFCH-Unicamp, julho de 1998.

¹³ Alguns trabalhos relevantes que tratam sobre o malandro e a construção de uma identidade para o brasileiro ver: SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-**

apenas, e somente apenas, como algo oposto ao mundo do trabalho como propõe Izilda Matos (2007). Ela deve ser vista sim, com toda sua amplitude e destacando sua heterogeneidade de manifestações e vivências que circulam neste universo, como assinala Faria e Matos (1996, p. 31) :

Mais do que a construção idealizada do boêmio que encontrava-se desvinculado de todas as normas familiares, do trabalho, das obrigações sociais, o ser boêmio é múltiplo, [o que] significa viver diferentemente, estabelecer regras de modo distinto, ter uma vida que escape à monotonia e ao previsível, contudo respeitando certos códigos e condutas estabelecidos nesse universo.

É nessa corda bamba que a boemia se equilibra, entre escapar da monotonia e do previsível, mas respeitando códigos e condutas que ela impõe aos seus adeptos.

Também nesta mesma linha de pensamento, entendendo a boemia sempre em relação ao mundo do trabalho e do cotidiano diurno esta o estudo do historiador Alcir Lenharo (1995).

Analisando a trajetória artística de Nora Ney e Jorge Goulart, Lenharo (1995) descreve o panorama artístico de seu tempo, década de 1940 e 1950, mostrando a diversidade que compõe o mundo boêmio deste período. E a boemia analisada por Lenharo (1995) é dividida em duas faces de uma mesma moeda: a boemia branca e de classe média e a boemia negra e pobre.

A primeira era composta por artistas de classe média, de boêmios bem sucedidos, muitos deles com formação acadêmica, assegurados em bons empregos e de condição social e econômica estável. A segunda era composta por artistas negros e pobres, circunscritos ao meio malandro, marcados pelas dificuldades financeiras e de ascensão socioeconômica, mas cheios de criatividade artística.

Embora Lenharo (1995) deixe explícito que havia esses dois tipos de boemia bem distintos, devemos acrescentar que esses dois tipos não eram grupos tão fechados ao ponto de não haver certa circularidade entre uns e outros em termos artísticos.

1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed./Ed. UFRJ, 2001; VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. 2ª. Edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1995; PARANHOS, Adalberto de Paula. **Os Desafinados: Sambas e Bambas no “Estado Novo”**. Tese de doutorado em História, São Paulo, PUC/SP, 2005; GOMES, Tiago de Melo. **Lenço no Pescoço: O Malandro no Teatro de Revista e na Música Popular**. Dissertação de mestrado em História, Campinas, IFCH-Unicamp, julho de 1998.

Sabemos que havia muitos cantores e compositores que circulavam bem entre esses grupos, como por exemplo *Ciro Monteiro*, *Wilson Batista*, *Lupicínio Rodrigues*, *Ataulfo Alves* ou *Herivelto Martins* que transitavam e trocavam ideias com os diversos grupos boêmios de seu tempo e com os chamados “malandros”.

O que *Alcir Lenharo* (1995, p. 31) coloca em seu livro é que para certo grupo de boêmios e artistas negros o acesso ao mercado de trabalho era muito desigual e restritivo se comparado ao grupo de boêmios de classe média. Ainda havia muito preconceito contra os artistas negros e isso de certa forma limitava a ascensão de muitos ao meio artístico de seu tempo, como frisa bem o autor em questão:

A boemia negra e malandra constitui um momento especial na história da socialização de camadas inteiras de negros, mulatos e brancos pobres no interior da sociedade carioca, numa fase acelerada de industrialização e urbanização. O ser boêmio e malandro documentam momentos desiguais e inconstantes de entrada no mercado de trabalho, no que diz respeito à profissionalização do artista popular. Esta fatia do mercado de trabalho encontrava-se em expansão, mas mostrava-se seletiva e plena de restrições aos menos preparados ao jogo da competição.

No entanto, devemos lembrar que as dificuldades eram muitas não só para os artistas negros, mas para grande parte daqueles que queriam dedicar-se a carreira de cantores/cantoras e/ou compositores/compositoras. Mesmo o mercado estando em expansão nas décadas de 1940 e 1950 havia restrições para os menos preparados, fossem brancos ou negros.

Isso pode ser levado em consideração se observarmos que grande parte dos artistas deste período não possuíam, com algumas raras exceções, formação em música, pois a maioria eram autodidatas ou aprendiam com as experiências vivenciadas nas rodas boêmias.

Desta forma, a boemia musical estudada por *Lenharo* passa por estas duas visões que na verdade são faces da mesma moeda. Mas o mais importante é que a boemia entendida por ele é vista sob a ótica da relação entre trabalho e lar, boemia e família, e nunca mostrando que o ser boêmio contrapunha-se a certos valores sociais e isto iremos mostrar nas canções que analisaremos.

Uma visão também interessante sobre a boemia vem da socióloga *Sevy Madureira* que, embora discuta a questão da urbanização e revitalização do Bairro do

Recife na década de 1990, mostra como a boemia está associada ao lazer e que de certa forma foge ao formal, permitindo a busca pelo prazer. Este prazer, segundo a autora, é estimulado por diferentes elementos que conduzem a um estado lúdico, onírico e irreverente, destacando-se, dentre outras coisas, a bebida, o ambiente interior, a cumplicidade noturna, a música, a mulher, a possibilidade do encontro com pessoas com os mesmos caracteres em relação à busca desse espaço vital, sem determinações prévias, mas recorrente enquanto desejo de alimentar essa busca (MADUREIRA, 1996, p. 42).

A boemia faz parte da tradição cultural brasileira, considerada como lazer, onde “(...) o *fluir das emoções se expressa através da música e é vivenciado nos círculos sociais, independentemente do contexto social onde se desenvolva*” (MADUREIRA, 1996, p. 43-44). Partindo desse pressuposto de fruição de emoções, a socióloga conceitua o que identifica como boemia:

Boemia é a expressão de um comportamento grupal, onde é possível igualar uma diversidade de personagens, norteados para deixarem fluir todas as possibilidades de libertação interior, buscando a transcendência de um estado racional para um estado lúdico, sensitivo, prazeroso e onírico, vividos à margem da racionalidade social estabelecida.

Este é um conceito de boemia bastante interessante, descrito de forma bem clara e que demonstra o lugar de onde ela fala. Utilizando-se das considerações sobre o lazer do sociólogo Jofre Dumadezier (1974), Sevy Madureira mostra que a boemia é atraente porque cria espaços para a liberação das emoções, o que de fato podemos perceber em si tratando de música popular, visto que os grandes compositores e intérpretes de nossa música que vivenciaram as décadas de 1940 e 1950, utilizavam dos espaços boêmios em bares, boates e cafés para buscarem inspiração para suas composições e exibir seus dotes artísticos.

Rompendo momentaneamente com a formalidade das atividades socialmente estabelecidas, a boemia seria entendida por esta ótica como a construção de um espaço voltado para a liberdade, o prazer, a permissividade e a cumplicidade afloradas nas mesas de bar, onde boêmios, homens e mulheres, expressam seus sentimentos, tais como emoções, revoltas, culpas, sonhos, desejos, instintos, esperanças, amor e desamor.

Mesmo a boemia sendo compreendida desta forma, o seu espaço não se confunde com o espaço do lazer convencional. Se observarmos os principais centros

urbanos do país nas décadas de 1940 e 1950, como São Paulo e Rio de Janeiro, veremos que o espaço em que a boemia musical (cantores, compositores e artistas em geral) dos bares, cafés, cabarés e boates frequentavam, eram bem diferenciados dos espaços de lazer que certa classe social prestigiava.

Nem sempre estes lugares eram escolhidos como áreas de lazer e liberação das tensões cotidianas visto que certa elite paulistana e carioca preferiam os clubes sociais e reuniões familiares para este fim.

O espaço que estudamos é o da boemia composta por músicos, compositores e compositoras, cantores e cantoras que preferiam um espaço menos convencional e mais informal, como atesta Madureira (1996, p. 52) visto que a boemia:

É um espaço onde é possível romper a estrutura formal da relação social, exercitando um comportamento diferenciado, onde, entre outras, afloram as relações de solidariedade, fraternidade e ética. Ai se cria e vivencia uma estrutura de relação à margem do padrão social convencional. O espaço da boemia revela-se como um espaço alternativo de libertação das tensões sociais. (...) Neste espaço é possível romper a estrutura das relações sociais.

Rompendo com as estruturas formais do cotidiano e desfrutando de momentos de “ócio criativo”¹⁴ muitos músicos, compositores/as e cantores/as, além de muitas pessoas comuns que não faziam parte do meio artístico, buscavam nos espaços boêmios, além das sociabilidades que ali se desenvolviam, a libertação das tensões, o bate papo, a degustação de comidas, alguns goles de bebida e muita inspiração para compor.

E é esta inspiração que é sentida nos espaços boêmios que a música popular que circulava nos grandes centros urbanos, em primeiro lugar, e nos interiores do Brasil, posteriormente, que vamos perceber certa caracterização do que é o ser boêmio. Mas de onde vem à palavra boemia e boêmio? Que implicações ela tem para os estudos sobre o tema?

¹⁴ Domenico De Masi, sociólogo italiano, um dos mais conceituados e polêmicos teóricos das modernas relações entre o homem e o trabalho, pontua nesse livro, um tipo de ócio diferente do que a palavra inspira. Sob o ponto de vista comum, ele pontua que o ócio pode transformar-se em violência, neurose, vício e preguiça. No entanto, o ócio criativo que o autor defende, está associado à criatividade, à liberdade e a arte. Embora ele argumente que ele seja um estilo de vida que poderá implantar-se nas sociedades pós-industriais, no seu livro ele mostra como ao longo da história, desde a antiguidade, já se praticava o que ele chama de “ócio criativo”. DE MASI, Domenico. **O Ócio Criativo**. São Paulo: Sextante, 2000.

2. Boêmio e Boemia: Em Busca de Significados.

Dicionário Aurélio on line:

*Boemia: s.f. Vida desregrada, e sem preocupações com o futuro; vida airada; farra; vadiação, vadiagem, estroinice. (Var. pop.: boemia.)*¹⁵

Dicionário on line de português:

Boemia: s.f. Designação mais usada e menos correta de boêmia; modo de vida desregrado, sem preocupações; vadiação, vadiagem.

*Sinônimo de boemia: [vadiação](#) e [vadiagem](#)*¹⁶

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa:

Boêmio adj.

adj.

1. Da .Boêmia.

s. m.

2. Natural da .Boêmia.

3. O.dialeto da Boémia.

4. Cigano.

5. [Figurado] O que vive sem procurar família nem confortos, descuidado do dia de amanhã.¹⁷

O termo boemia e boêmio frequentemente aparecem nos mais diversos dicionários quase com a mesma denominação: vida desregrada, vadiagem, vadio, modo de vida desregrado, cigano.

No dicionário Larousse de língua francesa¹⁸, os termos bohème e bohémien ou bohémienne apresentam-se como: “boêmio e boemia” para o primeiro termo e “cigano ou cigana” para o segundo termo, não diferindo muito dos dicionários de língua portuguesa no Brasil e em Portugal.

Partindo para uma busca mais detalhada nos dicionários de língua francesa e inglesa pela internet, descobrimos que em vários deles, as denominações se seguem quase que da mesma forma para a palavra boemia e boêmio:

Bohemian¹⁹

¹⁵ Acesso em 19/02/13: <http://www.dicionariodoaurelio.com/Boemia.html>

¹⁶ Acesso em 05/03/2013: <http://www.dicio.com.br/boemia/>

¹⁷ Acesso em 05/03/2013: <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=boemiamente>

¹⁸ Dicionário Larousse Frances/Português – Português/Frances. 1ª. Edição. São Paulo: Larousse, 2005.

¹⁹ Acesso em 08/03/2013: <http://dictionary.reference.com/browse/bohemian>

1.
a native or inhabitant of Bohemia.
(nativo ou habitante da Boêmia)
2.
(*usually lowercase*) a person, as an artist or writer, who lives and acts free of regard for conventional rules and practices.
(Geralmente em letras minúsculas) uma pessoa, como um artista ou escritor, que vive e age sem respeito por regras e práticas convencionais.
3.
the Czech language, especially as spoken in Bohemia.
(idioma tcheco falado na Boêmia)
4.
a Gypsy.
(um cigano)

Adjetivo

5.
of or pertaining to Bohemia, its people, or their language.
(pertinente a Boêmia, seu povo, sua língua)
6.
(*usually lowercase*) pertaining to or characteristic of the unconventional life of a bohemian.
(Geralmente minúsculo) pertencente a/ou característico da vida não-convencional de um boêmio.
7.
living a wandering or vagabond life, as a Gypsy.
(vivendo uma vida errante ou vagabundo, como um cigano)

Poderíamos colocar aqui inúmeras descrições da palavra nos vários idiomas e mesmo assim, ela seria descrita da mesma forma. Mas por que a palavra boêmio e boemia estão sempre identificadas com “vadiagem, vida airada ou errante, que vive sem procurar família nem conforto e por fim cigano ou vida cigana? De onde vem essa identificação?

Em primeiro lugar devemos esclarecer dois pontos: 1. A migração dos povos ciganos; e 2. A associação entre ciganos e boêmios.

Segundo o ciganólogo Angus Fraser (1998)²⁰, o povo cigano, originários do Punjab na Índia, iniciaram suas migrações pelo continente europeu ainda na Antiguidade, mas foi no século XV que sua presença foi notada em Portugal e Espanha, que passaram a denominá-los de “egipcios” ou “egitanos”, acreditando ser este povo

²⁰ FRASER, Angus. **História do Povo Cigano**. Lisboa: Teorema, 1998.

originário do Egito, na África²¹. Na França, a literatura do século XVI nomeia o povo cigano de “*romanichel, manouches ou bohémiens*”.

Os ciganos tiveram diversas correntes migratórias e uma delas direcionou-se para a atual República Tcheca por volta do século XV, fixando-se na região conhecida como Boêmia. Foram descendentes destes ciganos que migraram para França e lá ficaram conhecidos como “*bohémiens*”.

Roupas e comportamentos tidos como estranhos, extravagantes ou excêntricos, os ciganos foram imediatamente associados com o não trabalho, com um estilo de vida marginal e sem compromissos, com a vadiagem, com roubos e crimes de toda espécie, inclusive contra crianças (antropofagia)²². Essas supostas características dos povos ciganos na França levaram a identificação do comportamento boêmio com os ciganos (*bohémiens*).

Segundo o historiador francês Jerrold Seigel (1992, p. 20) os termos “Boêmia”, “La Bohème” e “boêmio” aparecem pela primeira vez entre as décadas de 1830 e 1840, na França, caracterizando indivíduos que utilizavam:

(...) roupas extravagantes, cabelos longos, viver o momento, não ter residência fixa, liberdade sexual, entusiasmos políticos radicais, bebidas, drogas, trabalho irregular, hábitos de vida noturno. Uns eram boêmios assumidos, outros não, e alguns eram mais ou menos boêmios dependendo do momento e situação. (grifos nossos)

Percebe-se nas características que os boêmios apresentavam na França do século XIX tinha essa associação com o estilo de vida cigano e que reforçavam ainda mais os estereótipos contra esses povos. Mas o mais interessante é perceber esta associação como uma tentativa de desqualificar o estilo de vida boêmio, já que os povos ciganos já eram de há muito vítimas de tais preconceitos. Identificar boêmio com cigano era

²¹ Os povos ciganos que migraram em várias correntes se fixaram por algum tempo em diversos países, adquirindo hábitos da cultura local. Os que migraram para o Egito e ali fixaram residência, posteriormente saíram em pequenos grupos para Portugal e Espanha. Daí as palavras gypsy (inglês), egyptier (holandês), gitan (francês), gitano (espanhol). PIRES FILHO, Nelson. **Ciganos Rom – Um Povo sem Fronteiras**. São Paulo: Madras, 2005.

²² O preconceito contra os ciganos na Europa teve como primeiro propagador o alemão Heinrich Grellmann (1753-1804) que escreveu um livro chamado *Os Ciganos* (1783), sucesso de editoração em várias línguas, em que neste livro o autor fala e reforça diversos estereótipos sobre os povos ciganos.

associá-lo a *vagabundagem, vadiagem, vida desregrada, que age sem respeito a regras tradicionais*, como foi colocado por alguns dicionários da atualidade, o que nos mostra que o estilo de vida boêmio descrito no século XIX em muito ainda vigora nos vocabulários do século XXI.

Ao analisarmos o Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa²³ vemos que as palavras *boémio, boémia e boemía* aparecem como ortografia da língua portuguesa (Portugal) e *boemia, boêmio e boêmia* aparecem como grafia da língua portuguesa (Brasil). Todos derivados da palavra francesa “*bohémien*”, fazendo referencia ao estilo de vida “desregrado” dos artistas.

No entanto, quem melhor nos esclarece sobre a questão é o gramático Napoleão Mendes de Almeida²⁴, que diz o seguinte sobre a palavra Boêmia:

Boêmia – nome de uma das partes da Checoslováquia [atual República Tcheca], passou por analogia à vida errante dos ciganos (gente de vida livre, descompromissada da sociedade oficial, que vinha do centro europeu, da Boêmia, tomada como ponto de partida das migrações zíngaras), a denominar a vida despreocupada dos literatos e artistas parisienses (bohémien).

No dicionário Larousse de língua francesa, a palavra “*Bohemia*” aparece como “*habitante da Boêmia e idioma tcheco falado na Boêmia*”. Esta é uma questão interessante pra nós porque nos esclarece, assim como no VOLP citado acima, que ao escrevermos “Boêmia” com letras maiúsculas, estamos nos referindo à região da qual os europeus acreditavam ser originária o povo cigano. Usado com letras minúsculas (*bohémien* = boêmio), faz referencia a artistas que viviam uma vida despreocupada e sem regras, enquanto a palavra “*la bohème*” (*boemia*) faz referencia as características da vida de um *bohémien* (boêmio).

Em nosso trabalho, grafaremos as palavras da seguinte forma, obedecendo ao que nos esclarece o Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa e ao Dicionário de

²³Acesso em 14/03/2012: VOLP on line: <http://www.portaldalinguaportuguesa.org/simplesearch.php?sel=exact&action=simplesearch&base=form&sel=exact&query=boemia&ok=OK>

²⁴ ALMEIDA, Napoleão Mendes de. **Dicionário de Questões Vernáculas**. São Paulo: Caminho Suave, 1981, p. 41.

Questões Vernáculas: **boemia** como o mundo que caracteriza o estilo de vida de alguns indivíduos; e **boêmio/boêmia** como aquele ou aquela que vive uma vida de boemia.

Esclarecida a melhor forma de escrita e entendimento das palavras, passamos a nos questionar: o que é o ser boêmio? Como ele se apresenta na escassa literatura sobre o tema? Quais os significados que se lhe atribuem?

Como nossa bibliografia que trata sobre o tema não é muito farta, observamos como alguns autores passam a descrever em suas obras o ser boêmio.

Iniciaremos com o autor de *Cenas da Vida Boemia*, o escritor Henry Murger. No seu livro, Murger (1945, p. 8) descreve o ser boêmio como “*todo homem que entra nas artes sem outro meio de existência além da própria arte*”. Mas por que ele diz isso? Ora, na época em que ele escreve suas histórias sobre este estilo de vida, na primeira metade do século XIX, acreditava-se que todo artista que não tinham meios de sobreviver além de sua arte era um “vagabundo”, pois não possuía um trabalho tido como “formal”. E como o “ser vadio” era visto com desprezo em meio a uma sociedade que visava o trabalho e o lucro, ser boêmio era ser vadio e, conseqüentemente, a classe artística era identificada com a boemia.

Seigel (1992, p. 339) também nos assevera isto quando fala que vários tipos de artistas, especialmente pintores e literatos, pobres ou nem tanto, passaram a identificar-se com o bairro de Montmartre no final do século XIX, e já no início do século XX, o bairro parisiense é identificado como bairro boêmio por congregar inúmeros bares, cafés e cabarés e por todo tipo de irreverência desses artistas. E frequentemente, eles eram identificados como vadios.

No entanto, Murger tentava diferenciar o que ele acreditava ser boêmio, pois no seu livro ele faz questão de dizer que seus boêmios “*(...) não tinham relação com os boêmios que alguns dramaturgos da alta sociedade tornaram sinônimos de trapaceiros e assassinos*”. Esta negação de Murger faz lembrar que o termo utilizado para designar boêmio (*bohémien*) fazia parte do vocabulário que descrevia o submundo de Paris há muito tempo²⁵ e que conseqüentemente estavam associados aos grupos ciganos.

A tentativa de Murger era de afirmar que seus boêmios eram jovens artistas ou não que buscava dramatizar sua personalidade, sua vida cotidiana, na arte que representava. Era aquele que desprezava a vida burguesa, mas ao mesmo tempo queria

²⁵ Como os ciganos migraram para a França por volta do século XV, é provável que tenham se fixado nas áreas mais pobres e afastadas das regiões centrais das cidades. Eram o “submundo” de Paris.

ser reconhecido por ela. Eram artistas que viviam a margem da sociedade e que buscavam na boemia uma transição para uma vida estabelecida e sólida.

No século XIX acreditava-se, por exemplo, que ser um ator “não registrado” queria mascarar suas “verdadeiras atividades”, que ia desde a mendicância até o crime. Artistas circenses ou de rua, eram vistos com receio e enquadrados como boêmios (no sentido de criminosos) pela lei francesa (SEIGEL, 1992, p. 132).

Por isso Murger queria diferenciar seus boêmios daqueles que em termo corrente na linguagem francesa eram vistos como criminosos. Neste sentido, Murger cria uma classificação para os boêmios. Como no seu entender a boemia era apenas um estágio para a vida estabelecida, Murger dizia que havia dois tipos de boemia: 1. La bohème ignorée (boemia desconhecida), que era aquela em que o boêmio insistia em viver nesse mundo, sem perspectiva e na eminência de ser um vagabundo ou criminoso; 2. A boemia verdadeira e oficial, que era aquela em que servia de passagem para a vida estabelecida. Essa era uma classificação que tentava diferenciar os boêmios descritos em seus escritos e outra realidade que era moeda corrente na França do século XIX, preconceituosa e estereotipada que envolvia os ciganos e seu estilo de vida.

Como comenta Seigel (1992) no seu estudo sobre Henry Murger, a boemia inaugurada por este deu o pontapé inicial para a compreensão do que era a boemia e o ser boêmio, visto que ao findar o século XIX a concepção de boemia já havia se modificado bastante.

O boêmio já não era mais o artista marginal como explorava Murger nas primeiras décadas do século XIX, mas um ser que é a “(...) *mistura da arte com a vida, fundindo a quebra de padrões sociais com a ambição de ser da sociedade (...)*”, e não apenas isso, o boêmio vive entre a necessidade de conciliar a sua individualidade com a qualidade de membro da sociedade, é aquele/aquela que busca em determinados ambientes as sensibilidades e sociabilidades que no convívio social tradicional ele/ela não consegue exprimir.

Mesmo tentando classificar ou conceituar, Seigel afirma que é impossível delimitar a boemia e seus adeptos porque ela foi se reinventando e se adequando as necessidades de cada espaço no qual ela surgiu. E no caso do Brasil isso não foi diferente, especialmente em se tratando de música popular brasileira entre as décadas de 1940 e 1950. A cada espaço, uma idealização, uma caracterização do que poderia ser a boemia e o ser boêmio.

Fídias Teles (1989) no seu estudo pioneiro sobre a boemia no Brasil apresenta a figura do boêmio como um ser que vive na corda bamba, entre a mudança e a resistência cultural. Embora utilizando-se do arcabouço da Antropologia Cultural, o discurso do autor está permeado pelo discurso marxista bem característico de fins dos anos 1980, porque mostra que o boêmio ao mesmo tempo em que rompe com os padrões burgueses a noite, durante o dia ele volta ao sistema tradicional que o mantém. Tentando diferenciar o boêmio do alcoolista, Teles (1989, p. 25) diz que:

O boêmio é alguém que consome álcool, como um dos elementos valorizados, e não como o único e como o método para usufruir de outros valores: o prazer de cantar, tocar instrumento musical, dançar, poetizar, discursar, praticar sexo, sociabilizar-se, integrar-se ou reintegrar-se a grupos, usufruir mais da vida, soltar-se mais, desarmar a censura neurotizante, daí sua atração pela noite.

Esta é uma concepção muito interessante do que é o ser boêmio, numa tentativa de classificá-lo como individuo que agrega outros valores para além de ser uma pessoa identificada e taxada de “vagabundo”. É evidente a tentativa de Teles em mostrar que o boêmio tem suas ocupações, seu trabalho, seu cotidiano familiar, mas que também, em paralelo, tem sua individualidade e sensibilidade vivenciada no gosto pela noite, pelos bares, pelas sociabilidades noturnas como um todo. Enfim, é na vida noturna que o boêmio, na sua visão, busca o outro lado de seu ser, um lado não racionalístico, sensível, poético, amoroso e hedonístico. (TELES, 1989, p. 98)

Enquanto Teles tenta diferenciar e marcar o cotidiano noturno do cotidiano diurno, os estudos de Maria Izilda S. de Matos²⁶ mostra que o estudo da vida boemia e do ser boêmio deve ser feito mostrando que a vida noturna e a vida diurna não são antagônicas, mas o complemento uma da outra. Vários boêmios famosos da musica popular brasileira viviam este paralelo e conseguiam sair-se muito bem. É só observarmos um pouco a vida de um Noel Rosa, Francisco Alves, Herivelto Martins, Antonio Maria ou Lupicínio Rodrigues, apenas para citar alguns nomes masculinos, e Nora

²⁶ Especialmente os que falam de Lupicínio Rodrigues, Dolores Duran e Adohniran Barbosa. MATOS, Maria Izilda S. de. **Âncora de Emoções: Corpos, Subjetividades e Sensibilidades**. Bauru: Edusc, 2005.

Ney, Dalva de Oliveira, as irmãs Linda e Dircinha Batista, Dolores Duran ou Maysa, em termos femininos.

O homem boêmio e a mulher boemia nos escritos de Maria Izilda aparecem como seres extremamente sensíveis e com uma capacidade de captar muito bem as emoções que permeavam uma época. Vivendo entre as décadas de 1940 e 1950, esses indivíduos passavam por um momento histórico de transição e transformações não só dos espaços urbanos como também dos modelos de conjugalidade, das relações amorosas, dos laços de amizade e de sociabilidades. Era um momento em que os processos de modernização também invadiam os espaços privados “porta adentro”, de forma lenta, irregular e avassaladora.

Como iremos discutir no capítulo seguinte, as décadas de 1940 e especialmente as décadas de 1950 são marcadas por uma sensibilidade boêmia sem igual, ficando claro que para cada época e momento histórico, há uma caracterização e um jeito de ser e ver a boemia.

Uma das melhores definições do que é o ser boêmio vem justamente de um boêmio extremamente sensível e que fez e ainda faz muita gente chorar com suas canções: estamos falando de Lupicínio Rodrigues.

Lupi escreveu várias crônicas para o jornal porto alegreense *Última Hora* entre os anos de 1963 e 1964 e a maioria de suas crônicas referia-se a boemia e as histórias de suas canções. Numa delas que se intitula *O Que é um Boêmio*²⁷, Lupicínio esclarece o público sobre o que era ser um boêmio e explica a necessidade de se fazer tal coisa:

... E por falar em boemia, que é a alma de tudo quanto se refere à noite, acho que há necessidade de desfazer um mal entendido com respeito a esse vocabulário, pois ele tem sido muito mal interpretado.

“Má interpretação”, é o que coloca Lupicínio sobre o termo boemia. Na verdade esse termo, como vimos, vem de longe, e os equívocos e preconceitos que estão atrelados a ele vem de longa data. Embora Lupi tente “*desfazer um mal entendido*” acerca do vocabulário, inúmeras ainda são as pessoas que ainda associam boemia e

²⁷ As crônicas de Lupicínio Rodrigues foram compiladas num livro organizado pelo seu filho mais velho, Lupicínio Rodrigues Filho, escritas para o jornal *Última Hora* entre 09/02/1963 a 20/02/1964. RODRIGUES FILHO, Lupicínio. **Foi Assim: O Cronista Lupicínio Rodrigues Conta as Histórias das suas Músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995. A crônica que nos referimos em especial foi a primeira que Lupi escreveu para o jornal, datada de 09/02/1963.

vagabundagem. Basta observarmos nos dicionários, como fizemos, para entender que o “*mal entendido*” ainda continua.

Depois desse preâmbulo, o cronista Lupicínio dá sua melhor definição para o ser boêmio:

Quase todo mundo caracteriza o boêmio como um indivíduo sem caráter, que não trabalha, que vive a cometer desajustes, ou mais comumente: um vagabundo. Ser boêmio não é nada disso. O boêmio, em princípio, é um notívago, depois um poeta, um amoroso, um admirador das serestas e é verdadeiramente um companheiro da Lua. Poderia citar aqui uma grande relação de nomes de médicos, engenheiros, advogados e outros, que são grandes boêmios e que, como eu, gostam da madrugada. (grifos nossos)

Como se vê, Lupicínio Rodrigues e tantos outros que vivenciaram a boemia dos anos 1940 e 1950 sabiam muito bem qual era a caracterização que as pessoas faziam do boêmio, sempre o identificando com pessoas “sem caráter”, “que não trabalha”, que “comete desajustes” ou são notórios “vagabundos”. A fala de Lupi é muito elucidativa porque desfaz a ideia de que o ser boêmio é aquele/aquela que vive a cometer desatinos e que são “inimigos do trabalho”.

O ser boêmio para Lupi é, antes de tudo, um notívago, aquele que ama a noite. A noite cheia de mistérios, de nostalgias, inspiradora de músicas e poemas. Daí ele ser também um poeta. O ser boêmio é também um ser amoroso porque ele tem sua sensibilidade aguçada e vive cada momento como se fosse o último, intensa e desesperadamente. A noite também favorece o ser amoroso, porque, como diz Lupi, “(...) *é a noite que o amor é mais amor*”, porque o Sol, com seus raios de luz, “*não inspira a grandes idílios, o que a Lua consegue muito mais graciosamente com sua penumbra.*”

O ser boêmio é gostar das serestas que são feitas ao luar, luar este que favorece maior sensibilidade. É o cantar nas praças ou debaixo da janela da amada, ao som dos violões e se permitir expor o que sente: é o homem mostrando todo seu sentimento, mostrando-se também sensível e frágil. E quando não se é correspondido, resta-lhe seu único companheiro: “*só você violão, compreende porque perdi toda alegria*”, como dizia o mestre Cartola²⁸.

²⁸ LP Cartola II, 1976, lado B, Cordas de Aço.

Nesta mesma linha de apontar as sensibilidades boemias, a socióloga Sevy Madureira (1996) entende que a convivência com a noite, o bar, os amigos, as amantes, a música, a bebida liberadora e tantos outros componentes da vida boemia, faz com que se abram as portas de um mundo não convencional ao boêmio o que facilita que as relações possam ser mais livre, democrática, permissiva e mais prazerosa.

A força de uma experiência assim, com todo seu poder de sedução, tem efeitos reguladores e transformadores em sua vida pessoal. Neste sentido, percebemos que a canção é um fator de extrema sensibilidade no mundo boêmio porque ela tem um potencial muito grande para a revelação de subjetividades de sentimentos. Como assinala Maria Izilda (2005), além de ser uma manifestação artística ela também apresenta aspectos da vivência cotidiana de seus produtores e ouvintes.

Por isso, muitos boêmios que eram envolvidos com o mundo da música, como Mário Lago, por exemplo, defendiam a liberdade de criar e imaginar suas vidas no dia a dia, porque era na convivência boemia de cada noite, de bar em bar, que eles e elas esqueciam um pouco sua própria identidade para viver fantasiosa e perigosamente, desafiando valores tradicionais da sociedade burguesa que os enxergavam com muita desconfiança.

Para o pesquisador Pedro Paulo Filho, o boêmio é o que escolhe um estilo de vida que lhe dá prazer e entretenimento, constituindo uma forma de celebração da vida e fuga da tristeza e da solidão. Por isso o boêmio quase sempre não está sozinho porque ele necessita de seus companheiros para sociabilizar.

Os grupos boêmios quase sempre tem seu estilo, tendência ou característica que lhe é peculiar. Há boêmios de todos os tipos que se possa imaginar. Numa caracterização bem humorada de Paulo Filho (2005), os boêmios aparecem em seus diversos “tipos”²⁹.

Existem os “*vaidosos*” que frequentam a noite não para ver, mas para serem vistos, como no caso do elegante Mário Reis. Os “*chatos*” que obrigam os outros, a contragosto, a trocarem de bar, e os “*extrovertidos*”, que contagiam a mesa com sua presença e alegria, como era o caso das famosas gargalhadas de Dolores Duran.

Também há os “*boêmios filósofos*”, que buscam na mesa de bar discutir os

²⁹ Devemos esclarecer que apesar de utilizarmos alguns tipos colocados por Paulo Filho nós também colocamos nossas impressões em cada uma delas acrescentando alguns artistas que se enquadravam nas tipificações e acrescentando outras que nos convieram.

grandes temas existenciais da vida. Os “*recitadores*”, que bebem entremeando, de hora em hora, a recitação de poemas seus e de outros autores famosos. Incluiríamos aqui também os “*cantores*”, que são sempre conclamados a cantarem músicas de um passado distante e nostálgico.

Há os “*boêmios inveterados*”, que são os responsáveis pela iniciação dos mais jovens porque já tem vários anos de sabedoria boemia nos bares da vida; esse é o caso de Herivelto Martins e Humberto Teixeira. Além dos “*dóceis*”, como Lupicínio Rodrigues que conquistava a atenção pela sua calma e doçura ao falar, também os “*boêmios aflitos*”, que saem em busca de conselhos e consolo para suas dores existenciais, sem falar nos “*memorialistas*” que registram tudo em crônicas para o perpétuo conhecimento das gerações futuras. Os maiores exemplos deste tipo foram os jornalistas Antonio Maria e Fernando Lobo.

Encontramos na noite os “*boêmios comportados*”, que eram aqueles que sabiam entrar e sair dos ambientes, conciliando perfeitamente boemia e trabalho; esse era o caso de dois grandes cantores das décadas de 1930 a 1950, Carlos Galhardo e Silvio Caldas, além de Braguinha e compositores como Orestes Barbosa e Nássara. Mas também tinham os “*boêmios incautos*” que se deixaram levar pelo álcool e/ou pelas drogas; esse é o caso de artistas muito famosos e queridos do público que prejudicaram suas carreiras por causa dos seus vícios, como por exemplo Orlando Silva, o cantor das multidões, que viciado em cocaína não conseguiu livrar-se dela, prejudicando sua carreira promissora, ou mesmo quase aconteceu com Nelson Gonçalves (cocaína e álcool) e Maysa (álcool) que arrastaram suas carreiras pro fundo do poço, no entanto, conseguindo reerguerem-se.

Há também os “*monopolizadores*”, que são incapazes de ouvir os outros porque primam para que os outros o ouçam atentamente. Os “*polêmicos*”, que são aqueles ávidos por uma discussão infundável ou simplesmente polemizavam com seu comportamento excêntrico; era o caso de Araci de Almeida, a velha Araca, que vivia num meio boêmio masculino, vestia-se com costume branco ou cinza, gravata de bolinhas e cabelos a la garçonne, e anda por cima adorava destilar palavrões. Também tinha os “*boêmios repetitivos*”, que massacram seus companheiros com episódios ou piadas sem graça que só ele ri delas e que já contou, pelo menos, umas vinte vezes as mesmas pessoas.

Em compensação há os “*sonhadores*”, que vivem a noite flanando e flutuando em sonhos adoráveis, numa nostalgia sem tamanho; o maior exemplo deste tipo foi Ciro

Monteiro que ainda por cima, quando se embriagava, chorava. Grande parte dos boêmios são “mulherengos”, porque adoram conversar sobre mulher, suas conquistas amorosas e sexuais, das quais a maioria não é verdade ou ninguém acredita. Este é o caso de Francisco Alves, o Chico Viola, que contava abertamente nas suas rodas de sociabilidades suas conquistas sexuais.

E por fim há os “boêmios abstêmios” que frequentam os bares e as casas noturnas mais tem horror à bebida; frequentam estes lugares por mero interesse, dos mais variados matizes, para obter vantagens pessoais decorrentes dos relacionamentos e sociabilidades noturnas. Esse era o caso de Wilson Batista que não bebia e reclamava dos que bebiam em demasia e ainda rondava as noites com seu jeito malandro atrás de vantagens financeiras para suas composições.

Há estilos de vida boêmios de toda sorte que se pode imaginar, se analisarmos o quadro de forma ampla em seus mais variados aspectos. No entanto, o que buscamos aqui é entender como a música popular brasileira representou o ser boêmio e a boemia através das canções que fizeram maior sucesso entre as décadas de 1940 e 1950.

3. A boemia e o ser boêmio nas décadas de 1940 e 1950.

A década de 1940 inicia-se no Brasil sob o signo do Estado Novo (1937-1945). Fruto de um processo que se inicia em 1930, o golpe perpetrado por Getúlio Vargas e com o apoio dos militares representava o ápice de um período marcado por grande turbulência social e política na vida nacional.

Durante o Estado Novo, especialmente a partir da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 27 de dezembro de 1939, o governo assinalava que iria impor-se com mais veemência sobre toda a produção cultural do país. Intensificou-se a perseguição àqueles que exaltavam um estilo de vida destoante ao que pregava o governo, ou seja, ganhou corpo um discurso de repressão à vadiagem e aqueles que cultuavam o “não-trabalho”.

Preocupado em passar determinada imagem do Brasil para o exterior, o governo e seus doutrinadores buscavam meios de coibir todo tipo de ação que se assemelhasse a

ociosidade porque o ócio era identificado com a “boemia improdutiva”, contrário a toda ordem, como afirmava o jornalista Azevedo Amaral.³⁰

Se, como afirma Azevedo Amaral, havia uma “boemia improdutiva”, certamente haveria uma “boemia produtiva” que possivelmente era aceita porque estaria vinculada a um tipo de trabalho que poderia ser literário ou artístico.

Mesmo assim, nesse contexto de regime autoritário, os compositores populares e toda uma classe artística passaram a ser vigiados quando não cooptados para engrossarem as malhas do governo Vargas, como assinala Adalberto Paranhos³¹:

(...) buscava-se atrair os artistas para a área de influencia governamental: usando a moeda de troca dos favores oficiais, tentava-se capturá-los na rede do culto ao trabalho. Escorada na atuação do DIP, a ditadura estado-novista procurava, desse modo, assegurar a instauração de um determinado tipo de sociedade disciplinar, simultaneamente à fabricação de um perfil identitário do trabalhador brasileiro dócil à dominação capitalista.

Podemos perceber que o ócio e a vadiagem, frequentemente associados a malandragem e a vida boêmia, entrava na década de 1940 sob os olhares vigilantes das lentes do Estado Novo. Políticas públicas foram colocadas em prática para cercar cada vez mais aqueles/aquelas que adotavam um estilo de vida que favorecesse ao não trabalho, ou a que o governo considerava como tal.

O bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, passou a ser alvo dessa sanha governamental em “sanear” a cidade: decretou-se o fechamento maciço de prostíbulos em 1942, estabelecendo-se uma perseguição ferrenha contra a prostituição e seus facilitadores entre 1942 e 1943, desapropriação de prédios em 1945 e proibição do jogo em 1946, esta última medida sendo tomada pelo governo Dutra. (LENHARO, 1995, p. 17-19)

³⁰ Antonio José de Azevedo Amaral foi um jornalista político e um dos mais fervorosos ideólogos que defendia as ações de Getúlio Vargas no Estado Novo. Falecido em 1942, deixou alguns livros que exaltavam os regimes autoritários, inclusive o varguista. O seu último livro foi *Getúlio Vargas, Estadista*, no qual ele fala, entre outras coisas, sobre a ação do governo em relação com a vadiagem e ao ócio. AMARAL, Azevedo. **Getúlio Vargas, Estadista**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1941, P. 50 e 86.

³¹ PARANHOS, Adalberto. **Trabalhismo, Música e Mídia**. Acesso em 09/04/2013: <http://www.musimid.mus.br/2encontro/files/2%BA%20Encontro%20Adalberto%20Paranhos%20complet o.pdf>

Mesmo com toda essa repressão instituída pelo governo Vargas e além, os artistas eram os que melhor podiam transitar neste universo. Embora constantemente observado sob os olhares vigilantes do DIP, ele movia-se com destreza neste ambiente que conhecia como ninguém e por isso era frequentemente associado à boemia. Alcir Lenharo (1995, p. 25) nos afirma que nas décadas de 1940 e 1950 havia um sentido corrente para o ser boêmio, frequentemente associado ao não trabalho:

Ser boêmio, numa determinada versão corrente, significa principalmente que se está ‘desamarrado’ dos vínculos fundantes da sociedade: família, casamento, trabalho, obrigações sociais. Nessa construção idealizada, ser artista e boêmio significa viver de aventuras que escape a monotonia dos dias que seguem, daquilo que é previsível ao comum dos mortais.

Esta era uma imagem idealizada que se tinha da boemia e que até hoje prevalece no senso comum. Mas quando passamos a estudar o tema logo percebemos que não é bem assim. O meio artístico nas décadas de 1940 e 1950, da qual estudamos, vivia uma boemia que exercia sua liberdade de expressão e comunicação muito semelhante ao que a população em geral recriava em seu dia a dia.

As gírias e os palavrões, por exemplo, adquirem uma forma de identificação com o grupo, não só nas rodas boemias de pessoas comuns, mas também nas do meio artístico, uma forma de sociabilidade compartilhada entre aquelas pessoas que se agrupavam para compor, conversar, falar da vida alheia, cantar e se divertir. (LENHARO, 1995, p. 25)

É eminentemente sabido que as gírias e palavrões eram usados constantemente pelos artistas, o que muitas vezes acabavam por identificá-los no seu grupo boêmio. Conta-se que a velha Araca, Araci de Almeida, a preferida de Noel Rosa para cantar suas composições, tanto criava gírias quanto falava palavrão. Era muito comum em shows ela irritar-se com a plateia e destilar suas pétalas: “*Não vou cantar mais. Vão tomar no cu.*” E a plateia ia ao delírio...

A rainha dos balagandãs, Carmem Miranda, era mestre em palavrões e não tinha rival que chegasse perto dela, a não ser o doutor no assunto, o elegante e fino Mário Reis. As irmãs Batista também eram impecáveis, especialmente Linda, que embriagada não tinha quem suportasse...

Pequenos exemplos de um mundo que não era tão diverso do cotidiano das pessoas em geral. O que os diferenciava era a fama e a maior liberdade de transitar nos ambientes, especialmente se fossem noturnos.

Mas a identificação de artistas com a vadiagem, a boemia era uma constante. Lembra Lupicínio Rodrigues em suas crônicas para o jornal *Ultima Hora* que as pessoas faziam “confusão” quando ele falava de boemia. Meio que irritado, Lupi comenta como foi abordado por uma senhora questionando-lhe se ele “achava bonito” um homem casado ser boêmio e ter uma porção de mulheres:

Minha senhora – responde Lupi – ser boêmio não é ser conquistador nem Dom Juan. Homem que realmente é boêmio não tem mais do que um lar. Os boêmios, geralmente, são bons maridos. Conhecem o perigo que representam as mulheres livres, quando se dispõem a conquistar um homem que amam (...). Vou repetir que os boêmios não são o que a minha interlocutora de outro dia pensa. São pessoas que nasceram para admirar o belo: adoram a noite, a lua, as estrelas e tudo o mais que lhes representa prazer e alegria sem que isso os desvie do trabalho do lar. (grifos nossos) (Jornal Última Hora, *Boêmio*, 08/06/1963)

Alguém já perguntou a dona Cerenita, a esposa de Lupicínio Rodrigues, se ela compartilhava desta mesma ideia do marido?

Os papéis que eram atribuídos às mulheres neste período ainda era o de dona de casa, mãe e esposa, aquela que deveria suportar com resignação as escapadelas dos maridos. Mary Del Priori mostra no seu estudo sobre o amor no Brasil³² que as revistas como *Querida, Vida Doméstica, Você, Jornal das Moças*, ou as sessões femininas da Revista *O Cruzeiro*, propalavam ainda um discurso moralista e tradicional dos papéis femininos e masculinos nas décadas de 1940 e 1950. Um exemplo muito interessante citado pela autora é um teste feito pela revista *O Cruzeiro*³³, que vale a pena reproduzirmos:

Teste do Bom Senso

Suponhamos que você venha a saber que seu marido a engana, mas tudo não passa de uma aventura banal, como há tantas na vida dos homens. Que faria você?

³² DEL PRIORI, Mary. **História do Amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.

³³ DEL PRIORI, Mary. Op. Cit., p. 284.

1. Uma violenta cena de ciúme.
2. Fingiria ignorar tudo e esmerar-se-ia no cuidado pessoal para atraí-lo.
3. Deixaria a casa imediatamente.

Resposta:

A primeira resposta revela um temperamento incontrolado e com isso se arrisca a perder o marido, que após uma dessas pequenas infidelidades, volta mais carinhoso e com certo senso de remorso.

A segunda resposta é a mais acertada. Com isso atrairia novamente seu marido e tudo se solucionaria mais inteligentemente.

A terceira é a mais insensata. Qual mulher inteligente que deixa o marido só porque sabe de uma infidelidade? O temperamento poligâmico do homem é uma verdade; portanto, é inútil combatê-lo. Trata-se de um fato biológico que para ele não tem importância.

Este deveria ser o papel que a mulher casada deveria desempenhar ao saber das infidelidades de seu marido. Livros, revistas e imprensa escrita colaboravam com a idealização de comportamentos femininos e masculinos.

Privava-se e condenavam-se as mulheres casadas que se aventuravam a casos extraconjugais, além de proibi-las de fazer cenas de ciúmes por causa do “*temperamento poligâmico*” do homem, que era “natural e aceitável socialmente” porque, afinal, esse era um comportamento “*biológico*” e, portanto, seria “*inútil combatê-lo*”.

Por outro lado, liberava-se o homem casado para ter suas amantes e cometer suas “*pequenas infidelidades*”. Esse comportamento masculino era aceitável e completamente compreensível por ser um “*fator biológico*”. Ele não gosta de aborrecimentos e nem discussões por causa dessas bobagens e se a esposa o trata docemente aceitando esses pequenos desvios, ele “*volta mais carinhoso*” pra casa e quem sabe até “*com certo senso de remorso*”.

Ainda na década de 1950 a chamada “velha regra” ainda valia, ou seja, os homens escolhiam para casar as moças que se enquadravam aos padrões da “boa moral” e da “boa família”. Isso não quer dizer que os desvios não acontecessem. Havia muitas mocinhas que fugiam a este padrão e transgrediam fumando, lendo coisas proibidas, explorando sua sexualidade nos bancos dos carros, discordando dos pais e abrindo mão da virgindade e do casamento para viver um grande amor. Conseqüências? Havia. Muitas sofreram e foram abandonadas em consequência desses comportamentos.

E aquelas que seguiam as regras da boa moral e dos bons costumes? Muitas construíram uma vida feliz ao lado de seus maridos. Outras sofriam caladas, fingindo serem felizes em casamentos falidos que tinham que suportar com resignação, porque era muito melhor ter um marido poligâmico, que muitas vezes às espancavam, do que ser uma mulher desquitada ou separada, pois era malvista pela sociedade:

A grande ameaça que pairava sobre as esposas (...) eram as separações. Além do aspecto afetivo, as necessidades econômicas – pois a maioria das mulheres de classe média e alta dependia do provedor – e do reconhecimento social – as separadas eram malvistas – pesavam a favor do casamento a qualquer preço. (DEL PRIORI, 2006, p. 294)

Olhando por este prisma, provavelmente dona Cerenita, esposa de Lupicínio Rodrigues, e tantas outras mulheres deste período compartilhavam destes ideais que a sociedade da época impunha.

Um exemplo interessante é o do relacionamento da cantora Nora Ney com o também cantor Jorge Goulart. Nora havia se separado do marido porque, enciumado com sua carreira artística, ele havia atentado contra sua vida obrigando-a tomar três tubos de um entorpecente que quase a fez morrer, não fosse os vizinhos a lhe socorrer e ela teria morrido³⁴.

Todo um drama se desenrola, notícias nos jornais, inquérito policial e Nora corajosamente decide entrar na justiça contra o marido acusando-o de indução ao suicídio. A atitude de Nora é de extrema coragem e determinação para uma mulher, visto que para os padrões da época o melhor era “abafar o caso” e botar “panos quentes” numa relação já desgastada e chegando ao cume da violência física.

Mas ela não se calou e iniciou um processo na justiça além da ação de desquite que também corria. Cleido Maia, o marido de Nora não teve alternativa se não assinar o desquite amigável ao que Nora respondeu com o pedido de arquivamento do processo judicial.

³⁴ Este caso aconteceu em fins de setembro de 1952 e virou notícia de jornal em 06 de agosto. Daí em diante a imprensa acompanhou o caso até fins de 1953.

Desquitada, ela e Jorge Goulart, que era separado da mulher mas mantinha publicamente seu casamento para proteger o bem estar da filha, iniciaram uma relação que só acabou com a morte de ambos.³⁵

Neste período, meados dos anos 1950, conta-nos Alcir Lenharo (1995) que se podia até aceitar as relações “extraconjugais” dos maridos contanto que não afetasse a integridade da “esposa oficial” do primeiro casamento.

No entanto, todo o ônus da relação caiu sobre Nora Ney, que embora já tivesse filhos do primeiro casamento, possivelmente desejava também tê-los com seu companheiro, mas viu-se obrigada por quatorze vezes ter que abortar por causa de um “acordo comum” entre ambos de não terem filhos. Certo que ambos acordaram, mas a benefício de quem?

Mesmo a filha de Goulart saindo de casa aos 18 anos pra morar com um rapaz por quem se apaixonou a ideia de ter filhos ainda corria distante de ambos. Nora só esperava e esta espera que não acabava resultou na busca por experiências espirituais que dessem conforto a sua alma.

Frequentou muito terreiro de candomblé como vários de seus colegas artistas, passou algum tempo na Igreja Messiânica Brasileira e por fim encontrou-se na Ordem Rosa Cruz. Segundo Lenharo, foi ali que Nora encontrou o equilíbrio para enfrentar diversas situações de sua vida posteriormente, inclusive o alcoolismo de que sofria.

Não era nada fácil ser desquitada e o peso de uma nova relação muitas vezes estigmatizava a mulher, visto que ao homem a tudo lhe era permitido, pelos valores sociais da época. Que o digam as cantoras Maysa e Dalva de Oliveira.

Pery Ribeiro (2009, p. 99), filho de duas estrelas de última grandeza, Dalva de Oliveira e Herivelto Martins, nos fala em suas memórias sobre a infância ao lado dos pais famosos, que em fins da década de 1940 e início de 1950 quando se deu as brigas de separação entre ambos e o surgimento da famosa querela musical, que os desquites era considerado uma vergonha para os familiares envolvidos, ainda mais quando os pais eram artistas famosos conhecidos em todo Brasil e os jornais noticiavam os escândalos como capítulos novelísticos:

Essa mulher – Dalva de Oliveira e outras do período – (...) vivia o paradigma de que o casamento era para toda vida e que devia obediência ao marido.

³⁵ Nora morreu em 2003 com falência múltipla dos órgãos provocada por um câncer generalizado. Jorge Goulart morreu em 2012 depois de passar um tempo internado no Hospital Samaritano no Rio de Janeiro.

Jamais havia para a mulher da época a hipótese de deixar o marido. Seria um escândalo inadmissível! Daí haver um conformismo arraigado em sua cabeça. Se tivessem sorte no casamento, ótimo! Senão, teriam de suportá-lo, a qualquer preço, até o fim.

Escândalo, querelas policiais e judiciais, estigma social, preconceito, rejeição familiar, vergonha... Tudo isso esperava a mulher desquitada do marido naquele período, por isso o conformismo, como bem lembra Pery Ribeiro, era uma constante na vida de muitas mulheres: era muito melhor suportar, a qualquer preço, as traições e a violência dos maridos a enfrentar tais dificuldades. Por isso, aquelas que conseguiam ir em frente e desquitar-se eram muito malvistas e tidas como mal exemplo para outras mulheres casadas e moças casadoiras.

Voltando a Lupicínio Rodrigues sabemos que, embora tímido, era metido a galã. Mesmo casado oficialmente com dona Cerenita, ele mantinha casos extraconjugais, casos estes que lhe renderam músicas maravilhosas e que se tornaram clássicos da MPB. Ele mesmo dizia na cara dura que as mulheres boazinhas nunca lhe renderam dinheiro, só as que lhe traíram.

Nesta mesma crônica do jornal *Última Hora* (Boêmio é, 08/06/1963) ele se contradiz, quando ao final da mesma ele mostra a letra de uma canção que fez para uma “moça” que, mesmo com toda sua experiência de boêmio que conhece muito bem certas artimanhas femininas, tentou “transtornar sua vida de casado”:

TRISTE REGRESSO (CANSAÇO)

Samba de Lupicínio Rodrigues (1961)

E eu que sonhava dormir em seu braço

Para dar fim a este grande cansaço

Que a viagem que eu fiz me deixou

Trazia presente, trazia dinheiro para dar a ela

Trazia saudade e o amor que a distancia ainda mais aumentou

Chorei igual a uma criança perdida

Quando eu soube que a sua vida

Com a minha ausência mudou

Os presentes rasguei, joguei fora

*O dinheiro que eu trouxe gastei
Mas com o meu grande amor
O que eu vou fazer? Eu nem sei...*

É interessante perceber que Lupi tenta mostrar como o boêmio é um ser decente, que apenas “*adora a noite, a lua e as estrelas*” e que não deixa o trabalho formal, nem o lar. É a tentativa de mostrar para o grande público que ser boêmio não era a mesma coisa de ser vadio, vagabundo e afeito a desajustes.

O discurso de Lupi tenta desmistificar essas ideias, mas por outro lado, reforça a ideia de que todo boêmio é afeito a “amores” extraconjugais, motivo que levou aquela senhora a questioná-lo se ele “*achava bonito homem casado ser boêmio e ter uma porção de mulheres*”. Quanto ao ser boêmio até que ele tentou explicar relativamente bem, mas quanto ao ter uma porção de mulheres... essa Lupi ficou a dever.

4. Música e Boemia nas Primeiras Décadas do Século XX.

O momento cultural no início do século XX no Rio de Janeiro, a capital da República, era bastante intenso. Eram oferecidos ao público, em termos de apresentações musicais, o teatro de variedades, os cafés cantantes, para os artistas mais famosos, e o picadeiro dos circos, as casas de chope e as bandas de música, para os principiantes.

Os gêneros musicais que predominavam na primeira década do século eram os mesmos que predominavam no século XIX, como a valsa, chótis (grafia da época), modinha, cançoneta e polca. A influência francesa continuava e o piano era o instrumento por excelência.

É justamente aí que localizamos a primeira canção que faz referência explícita a boemia³⁶ vivenciada naquele início de século: o tango-cançoneta *O Boêmio (Os Boêmios)* do compositor Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão Cearense.

³⁶ As canções que utilizaremos neste item são as que fazem referência explícita a palavra boemia, que encontramos em nossa pesquisa ao longo do início do século XX. Mesmo não fazendo parte do nosso recorte cronológico, achamos importante utilizar essas canções para melhor compreendermos as características que foram sendo feitas ao longo das décadas para nomear o ser boêmio.

Este tango, todo ele tocado de forma ligeira no piano é cheio da efervescência do Rio de Janeiro no início do século, as rodas de choro nos bares e nas casas de família, os bailes populares e os encontros musicais nas festas religiosas.

Esta composição de Anacleto de Medeiros já era sucesso quando Catulo da Paixão cearense resolveu por uma letra na música e assim foi gravado pelo cantor da Casa Edison Mário Pinheiro em 1904-1907³⁷.

O que chama a atenção em primeiro lugar na canção é a rapidez dos acordes no piano que nos dá uma sensação de completa alegria, descontração e até a apologia de uma vida boêmia sem preocupações.

Ritmo alegre, a letra colocada por Catulo³⁸ na música ligeira de Anacleto não podia ter outro viés se não um ambiente festivo e saudação à boemia do período. O que pudemos perceber na letra é a ideia de como se pensava a boemia no início do século XX:

Deus, que viver!

Que prazer nesta vida que tenho ó Senhor!

Eu moro só

Sem tocar no duende travesso do amor

O lé ré, sou feliz

Com a pinga delícia que me faz entrever

Eu gozar nessa vida corrida, nessa vida florida

Que jamais vou voltar

Mais o que me importa o sofrer?

Eu só conheço o prazer

Tenho me livrado da dor

Ele é por diabo o amor

Meu coração

Não aceita os espinhos daninhos do amor

E a mulher feito ali, vou passando,

Brincando, folgando a cantar

Sou assim, segui muito

³⁷ O Boêmio (Os Boêmios), Odeon, 1904-1907, n. 40486, lado indefinido, 76 rpm.

³⁸ Devido à gravação muito antiga e algumas palavras inaudíveis, a letra que transcrevemos pode conter alguns erros, mas nada que comprometa a letra da canção em si.

*A mulher o demônio de mim
Deus me deu essa vida por prêmio
Serei o boêmio enquanto ele quiser
Leve o diabo esse inferno
Da vida este terno
Vivente sofrer
Não mais pertenço ao amargor de viver
Eu costume beber
Óh, leve o diabo esse inferno
Da vida esse terno
Cansado sofrer
Eu só encontro alegria
No céu da folia cantando a beber
Oh, como é bom
Como é bom esta vida que passo selar
Não quero amar
Só namoro a natura que levo a cantar
Uma flor, o luar, das estrelas namoro o divino fulgor
Que é o boêmio com alma seguinte
Sem asas tilintes do bobo do amor*

Nesta canção podemos perceber a alegria e a exaltação do viver e da liberdade social que os homens possuíam em todos os sentidos. Os prazeres do amor eram cantados não com idealizações romanescas, mas como algo que era desejado e temido, porque eram as “amarras” do homem, identificado na canção como “o diabo”. E era na pinga, leia-se cachaça, que os prazeres da vida se faziam sentir porque afastava, mesmo que por alguns momentos, o cotidiano difícil do trabalho.

A bebida era o desinibidor por excelência. Bastava alguns goles para o indivíduo sentir-se corajoso para dançar o maxixe, ritmo e dança que contagiou o Brasil no início do século.

Como lembra Mary Del Priori (2006), o maxixe aproximava os corpos dos homens e das mulheres e ia muito mais além: a perna do dançarino ficava entre as coxas da dançarina, juntando um sexo ao outro. E o “miudinho”, um dos passos do maxixe,

punha as cadeiras da mulher entre as coxas do homem, num sacudido frenético! Uma completa afronta a moral e os bons costumes da sociedade...

Este tango cançoneta de Anacleto de Medeiros com letra da Catulo da Paixão Cearense nos remete aos salões das gafieiras e dos cabarés no qual o maxixe era tocado e dançado no início do século XX, só para muito tempo depois aportar nos salões das elites³⁹.

Neste clima de festa sentido na música e na canção é interessante perceber como algumas das idealizações sobre o que era ser boêmio aparecem de forma explícita, como o gosto pela noite, pela liberdade, pela vida fácil e pela bebida. Ao mesmo tempo aparece outro elemento: a negação ao amor.

Mas como podemos entender essa negação ao amor?

Nesse contexto histórico, início do século XX, nos assinala Mary Del Priori (2006) que muitas transformações estavam acontecendo no âmbito cultural que favoreceram certas mudanças comportamentais ao longo do século, como por exemplo: é diminuída a disparidade da idade entre os cônjuges, substituída pela quase igualdade, ou seja, para casar o homem não precisava ser tão mais velho que a mulher; o número de filhos diminuía progressivamente de 20, 15 ou 10 para 7 ou 5 filhos; a consagração do casamento civil; a intensa vida nos cafés, confeitarias e cabarés; o surgimento da injeção contra a sífilis; e a liberdade de escolha dos jovens para o casamento, ou seja, o casamento por interesse vai dando lugar ao casamento pelo sentimento.

O amor era cantado e decantado em poemas e músicas do período com toda paixão que ele comporta: cantava-se o amor trágico, o irônico, o lírico, o desconsolado, o triste, o zangado, o idílico, o acanhado, o descritivo, o trocista e até o ideal, como assinala João do Rio.⁴⁰

Mas o amor também era sinônimo também de laço, amarra ou compromisso. Ao apaixonar-se por uma mulher, sendo ela moça de família, o pretendente deveria ter em

³⁹ O maxixe foi levado ao Palácio do Catete em 1914 pela primeira dama do Brasil Nair de Teffé, esposa do presidente Hermes da Fonseca, que em homenagem a sua amiga Chiquinha Gonzaga, tocou o mal afamado "Corta Jaca" no salão presidencial. As críticas ao governo foram retumbantes e falava-se sobre os "escândalos" no palácio, pela promoção e divulgação de músicas cujas origens estavam nas danças lascivas e vulgares, segundo a concepção da elite social. Levar para o palácio presidencial do Brasil a [música popular](#) foi considerado, na época, uma quebra de [protocolo](#), causando polêmica nas altas esferas da sociedade e entre políticos.

⁴⁰ Citado por Del Priori, op. Cit., p. 239

mente que a aproximação para o namoro indicaria, necessariamente, compromisso. Não um compromisso formal, que se daria pelas vias do noivado, mas certo compromisso ou uma intenção de casamento para um futuro próximo. E casamento significava “prover a família”, ou seja, ter responsabilidades que a vida de solteiro não comportava: manter a casa com tudo que ela necessitava além dos gastos com a esposa e filhos.

Além disso, o amor conjugal não era aquele amor arrebatador, romanesco, fora de controle e avassalador. O amor conjugal significava muito mais procriação. A afetividade conjugal se construía cheia de normas e de regras que ambos deveriam seguir, pois “aquele amor” desesperado, a paixão avassaladora, era um sentimento destruidor, capaz de levar homens e mulheres a cometer desatinos por causa dele.⁴¹

Desta forma, a negação do amor que vemos na canção O Boêmio (Os Boêmios) refletia não só a negação desse amor que destrói porque ele é um “*duende travesso*”, e como tal, tem a mania de enganar, mas também porque ele fere através dos seus “*espinhos daninhos*”. E se os espinhos são daninhos como nos assevera a canção, certamente ele era também tido como doença, como nos fala Rodrigo Faour (2012, p. 33) sobre as primeiras canções do século XX em que o tema do amor aparece:

Não é à toa que o amor em nossa música era mesmo muito mais comparado à doença do que a um elixir do espírito. E, neste último caso, era visto de forma tão idealizada que jamais chegaria a se concretizar plenamente, sendo uma fonte de frustrações e eterna “promessa”, nunca um fato real e duradouro.

Quem é a rosa bela e delicada, que esconde tão danosos espinhos? E quem, historicamente, era considerada a “eterna pecadora”? É aquela mesma criatura que o diabo sussurrou aos ouvidos e por quem Adão se deixou influenciar: a mulher.

Identificada como ser demoníaco desde a antiguidade⁴², no século da Belle Èpoque a imagem da mulher sedutora ganha força a partir de vários romances no século XIX, tais como Carmem, Salammbô, Naná ou mesmo Salomé.⁴³

⁴¹ Sobre crimes passionais no início do século XX ver os excelentes estudos de ESTEVES, Martha Abreu. **Meninas Perdidas: Os Populares e o Cotidiano do Amor no Rio de Janeiro da Belle Èpoque**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989; e FAUSTO, Bóris. **Crime e Cotidiano: A Criminalidade em São Paulo (1890-1924)**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

⁴² Embora desde a Antiguidade a mulher tenha sido identificada como figura demoníaca, associada à sedução de Eva, é no período medieval que essa associação ganha mais força devido aos movimentos heréticos e a crescente “histeria” em torno das “bruxas” levada ao extremo pela Igreja Católica. Sobre

No cinema, segundo Margareth Rago (2008), a figura que dá início ao imaginário da mulher *vamp* ou *femme fatale* é a atriz Theda Bara, a partir de uma série de filmes que ela estreou interpretando mulheres com ares predatórios, do qual lhe assegurou a alcunha de *vamp*, consagrando-a como símbolo sexual no início do século XX⁴⁴.

A imagem do demônio toma forma de mulher e invade o imaginário masculino através das telas do cinema e também das canções, visto que nesta composição de Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão Cearense a repulsa ao amor é também a repulsa a mulher como “*o demônio de mim*”.

Só assim podemos entender a exaltação a vida de solteiro e de uma vida despreocupada e regada a “*pinga*”, a certa negativa e fuga do “amor”, do compromisso, o que não significava dizer que não havia pressões sociais para o casamento tido e entendido por médicos, juristas, letrados e religiosos em geral como a condição para as relações amorosas sadias e regulamentadas entre homens e mulheres⁴⁵.

Em seguida, encontramos duas músicas intitulada *Casa Boêmia*, de Oscar Carneiro e *Boemia*, de Ernesto Nazareth⁴⁶. Ambas são do gênero maxixe, sendo a primeira música instrumental e a segunda música composta de uma letra que fala de algumas peripécias de um boêmio que ronda a cidade depois da meia noite e dos perigos de enfrentar a polícia.

esse assunto ver MACEDO, José Rivair. **A Mulher na Idade Média**. São Paulo: Contexto, 1999; e o excelente trabalho de NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Diabo no Imaginário Cristão**. 2ª Ed. Bauru: EDUSC, 2002.

⁴³ Carmem, de Prosper Mérimée (1846); Salammbô, de Gustave Flaubert (1862); Naná, de Emile Zolá (1879); e Salomé, retratada por vários autores e cineastas.

⁴⁴ Theda Bara (1885-1955) estrelou mais de quarenta filmes, no entanto, a maioria encontra-se perdidos, restando apenas seis filmes e alguns fragmentos de outros. Pelos títulos de alguns dos filmes podemos perceber o estilo que prevaleceu e que deu a alcunha de Vamp a Theda Bara: *Escravo de Uma Paixão* (1915), *A Serpente* (1916), *Coração de Tigre* (1917), *Quando a Mulher Peca* (1918), *Mulher Libertina* (1924). Sobre a *femme fatale* ver o trabalho de RAGO, Margareth. **Os Prazeres da Noite: Prostituição e Códigos da Sexualidade Feminina em São Paulo (1890-1930)**. São Paulo: Paz e Terra, 2ª. Edição, 2008.

⁴⁵ Sobre a regulamentação das relações amorosas ver CAULFIELD, Sueann. **Em Defesa da Honra: Moralidade, Modernidade e Nação no Rio de Janeiro (1918-1940)**. Campinas: UNICAMP, 2000.

⁴⁶ *Casa Boemia* (Oscar Carneiro), Banda do Malaquias. 78 rpm, Odeon, 1915-1921, número 120130, lado único. *Boemia* (Ernesto Nazareth), Orquestra Pan American. 78 rpm, Odeon, 1928, número 10232, lado A.

Nas duas composições se percebe a utilização de instrumentos de sopro que caracterizam bem estas primeiras décadas do século XX, o que era muito comum, pois as gravações até a década de 1920, onde ainda não havia percussão, o papel mais característico dos instrumentos de sopro, especialmente os de tons graves como a tuba e o trombone, era fazer uma espécie de pontuação rítmica nos intervalos das frases dos cantores: daí a presença deles nas marcações⁴⁷.

O ar de festa que as composições apresentam mostra claramente o clima das casas boemias, em sua grande maioria cabarés e gafieiras, no qual o ritmo e a dança maxixe era bastante tocado e dançado pelas classes mais populares.

O maxixe foi a primeira dança urbana criada no Brasil. Surgiu nos forrós da Cidade Nova e nos cabarés da Lapa, Rio de Janeiro, por volta de 1875. Conhecido como a “dança proibida”, era dançado em locais malvistas pela sociedade como as gafieiras da época que eram frequentadas também por homens da sociedade, em busca de diversão com mulheres de classes sociais menos favorecidas.

Considerado imoral aos bons costumes da época, além da forma supostamente sensual como seus movimentos eram executados foi perseguido pela Igreja, pela polícia, pelos educadores e chefes de família.

Repudiado inicialmente pelos salões burgueses, que só o aceitaram depois de impor-lhe uma coreografia elegante e discreta, o maxixe acabou por transformar-se num gênero musical cujo prestígio durou até o aparecimento do samba. E mesmo assim, os primeiros sambas que foram surgindo tiveram uma influência muito grande do maxixe, o que se pode verificar na obra do maior compositor da década de 1920, José Barbosa da Silva, o popular Sinhô (1888-1930), que compôs vários sambas amaxixados na primeira fase do samba carioca⁴⁸.

Na década de 1920 encontramos a primeira canção que faz referência a mulher como sendo boemia: o samba de Lamartine Babo e Pixinguinha *Mulher Boemia*

⁴⁷ Carlos Sandroni nos fala que essa pontuação, geralmente começando por uma pausa semicolcheia foi uma verdadeira obsessão nos arranjos da época, sendo declinada em todas as variantes possíveis, nas introduções, nas pausas do canto e nos acordes finais. Só a partir de 1932 em diante é que isso vai começar a mudar, visto que foram introduzidos outros instrumentos de batucada como o surdo, o pandeiro e o tamborim. SANDRONI, Carlos. *Transformações do samba carioca no século XX*. Portal Domínio Público, acesso em 10/10/2012: www.dominiopublico.gov.br

⁴⁸ Um estudo sobre as composições de Sinhô é feito por MONTEIRO, Bianca Miucha Cruz. **Sinhô: A Poesia do Rei do Samba**. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 2010.

(1928)⁴⁹. Este samba, muito mais próximo de uma marcha, nos dá uma ideia de como as mulheres que saem à noite, prostitutas ou não, são enquadradas na lógica dos compositores logo no início da canção: “*Mulher boemia/ Mulher da perdição/Tu vives a pecar em vão/ E deixas meu amor abandonado/ Estais tão viciada no pecado.*”

A mulher boemia aqui é tida como a “*Eva pecadora*”, aquela que leva os homens a perdição. As imagens de sedução e do poder feminino com toda sua sensualidade ainda prevalece no imaginário das primeiras décadas do século XX: é a *femme fatale*⁵⁰.

Sedutora, ousada, extravagante, sensual, selvagem, insaciável e devoradora de homens. Estas eram algumas “qualidades” que literatos, artistas, médicos e intelectuais atribuíam a esta mulher tida como ameaçadora em todos os sentidos.

A mulher boemia é vista aqui como a mulher fatal, a própria encarnação do pecado. Num contexto em que se discutia sobre os limites da sexualidade feminina e comportamentos sociais de ambos os sexos, a figura de uma mulher que gostasse da noite, de bebida e cigarro, que saísse sozinha, usando roupas decotadas e perfumes com aroma de pacholli ou almíscar ou maquiagem encarnada, inevitavelmente era tida como “mulher de vida livre” e, conseqüentemente, identificada como meretriz.

Mulher de “respeito” não frequentava a zona boemia, rodas de artistas e músicos. Mesmo que não se prostituísse, era concebida como “fácil”, portanto, não serviria para casar⁵¹.

⁴⁹ Mulher Boemia (Lamartine Babo e Pixinguinha), Benício Barbosa, 78 rpm, Parlophon, 1928, nº 12864, lado A. Também encontramos mais duas canções que fazem referencia a mulher enquanto boêmia: Quero uma Boemia (1937) de Gomes Filho e Valfrido Silva e Louca pela Boemia (1941) de Bide e Marçal. Essas e outras canções iremos discutir no capítulo III.

⁵⁰ Adentraremos nesta discussão sobre a construção da mulher boemia nas canções no capítulo III.

⁵¹ Aracy Cortes (1904-1985) foi a primeira cantora de destaque nas primeiras décadas do século XX. Era filha de Carlos Espíndola, chorão da velha guarda, foi vizinha de Pixinguinha no bairro do Catumbi onde passou a infância no Rio de Janeiro. Aos 17 anos de idade, deixou a família para trabalhar em circo, o que foi considerado um grande escândalo, pois ser atriz ou cantora naqueles tempos era a mesma coisa que ser prostituta. Fazia parte constante das rodas boêmias. Foi descoberta por Luís Peixoto, que a levou ao teatro de revista, quando cantava e dançava maxixes no Democrata Circo. O nome artístico lhe foi dado por Mário Magalhães, crítico teatral do jornal "A Noite", quando passou a atuar teatro de revista em inícios dos anos 1920. Dicionário on line Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Acesso em 04/05/2013: <http://www.dicionariompb.com.br/aracy-cortes/biografia>.

Confundida com a artista que a representa, a imaginação erótica do homem associa essa mulher fatal com a imagem da prostituta dotada de extremo controle do seu próprio corpo e de sua sexualidade. Como assinala Rago (2008, p. 230), embora a *femme fatale* e a prostituta se diferenciem em muitos aspectos⁵², a superposição de imagens é constante e enfatizada pela sociedade da época: “*polarizada entre o bem e o mal, entre o anjo e o demônio, a prostituta – em especial a cortesã de luxo – passa a simbolizar a mulher independente que se entrega aos prazeres do corpo, dominando e destruindo os homens fracos das famílias responsáveis.*”

É justamente essa imagem, o da mulher fatal, da indomável pecadora que a canção de Lamartine Babo e Pixinguinha querem passar para caracterizar a mulher boemia: “*filha do prazer*”, “*olhar [que] tanto maltrata*”, “*mulher da perdição*”, “*sorriso [que] é uma blasfêmia*”. Por ser assim tão perigosa e tão desejável, a mulher boemia dos compositores também é ingrata, porque não corresponde à paixão de seu admirador que tem de mudar-se para o sertão para ocultar seu sentimento. Fugir era a melhor saída para não ser “devorado” pelas garras que continha no olhar dessa mulher...⁵³

Na década de 1930 encontramos três canções que contêm no título a palavra boemia: *Esse Boêmio Sou Eu* (1932-1933), *Boemia da Lua* (1936) e *Boêmio* (1937)⁵⁴. A primeira canção é um tango composto e cantado por Roque Ricciardi (1890-1976), o Paraguassú, nome artístico que escolheu porque já não aguentava mais ser chamado de “*italianinho do Brás*”, devido a sua ascendência italiana. A segunda canção é uma marcha ligeira cantada pelas Irmãs Pagãs, nome artístico do duo vocal composto das irmãs Rosina Cozzolino (1919-?) e Elvira Cozzolino (1920-2003). E a terceira é um samba cantado por Orlando Silva, que fez bastante sucesso neste ano.

⁵² A *femme fatale* é forte e não se apaixona nunca e não é obrigada a comercializar seu corpo, principal aspecto que as diferencia.

⁵³ Além de *Mulher Boemia* (1928), também encontramos mais duas canções que fazem referência a mulher enquanto ser boêmio: *Quero uma Boemia* (1937) de Gomes Filho e Valfrido Silva; e *Louca pela Boemia* (1941) de Bide e Marçal, que analisaremos no capítulo III.

⁵⁴ *Esse Boêmio Sou Eu* (Paraguassú), Paraguassú, 78 rpm, Columbia, 1932-1933, nº 22209, lado A; *Boemia da Lua* (Antenógenes Silva e Ernani Campos), Irmãs Pagãs, 78 rpm, Odeon, 1936, nº 11325, lado A; e *Boêmio* (Araulfo Alves e J. Pereira), Orlando Silva, 78 rpm, Victor, 1937, nº34189, lado A.

A primeira canção, o tango composto e cantado por Paraguassú, não está entre as canções de sucesso da época, mas pegava um gancho no sucesso que o tango argentino fazia no Brasil⁵⁵.

Com uma letra triste e soturna, o boêmio aparece nesta canção numa noite triste e fria, indo ao encontro dos amigos prantear sua amargura, sofrendo as dores da solidão porque foi abandonado pela mulher amada. O ser boêmio aparece aqui sofrido, carente e sensível, ao ponto de deixar as lágrimas rolaem pelo seu rosto. No entanto, mesmo mostrando seus sentimentos, ele não se mostra fraco, o que “teoricamente” era uma atribuição feminina, porque o homem boêmio mesmo na dor é forte: *“boêmio, pois só tu tens amargura/ tu suportas com ternura/ as mágoas do coração”*.

Essa tendência sofrida e langorosa do homem, que quase sempre está subjulgado aos caprichos femininos é uma característica das letras de uma parte do tango portenho que foi exageradamente seguida aqui no Brasil. As letras sofridas, cheias de mágoas e tristezas sem fim são a grande marca que o tango brasileiro vai adquirir e o boêmio nesta canção em especial, por *“viver sempre na ilusão”*, tende a sofrer mais porque está constantemente apaixonado e de alma marcada com o nome de alguma mulher:

“Pois agora tudo é triste/ Na sua alma nada existe/ Que um só nome de mulher/ Que ele guarda em relicário/ Porque foi o seu calvário/ Em deixá-lo assim sofrer”.

No entanto, como afirma Heloísa Valente (2003), do ponto de vista da escuta musical o tango portenho não foi seguido pelo brasileiro nos termos dos arranjos musicais, especialmente porque o bandoneon, instrumento característico do tango portenho, foi substituído pelo acordeom dando-lhe uma característica bem caipira.

No tango de Paraguassú, a predominância dos instrumentos é do piano e especialmente do violino, que o acompanha em suas palavras de lamentação o que faz com que a letra fique bem marcada pela tristeza que o cantor quer passar, especialmente na última estrofe que encerra a canção:

⁵⁵ O tango argentino chega na década de 1920 no Brasil, sobretudo o cantado por Carlos Gardel. A partir de então, ele passa a ser traduzido, adaptado e parodiado. Ver excelente texto de VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *A Canção das Mídias: História e Memória do Disco Através de um Gênero Musical*. Texto acessado em 04/05/2013: www.ufrgs.br/alcar/encontros.../a%20cancao%20das%20midias.doc

“Esse amor que foi tão forte/ Sem querer, a própria sorte/ No abismo se perdeu/Hoje pobre, abandonado/ Sem ninguém tão desprezado/O boêmio assim sou eu...”

Já na canção *Boemia da Lua* (1936), marcha interpretada pelas Irmãs Pagãs, a letra tenha sido escrita por dois homens, Antenógenes Silva e Ernani Campos, a interpretação é de duas mulheres, mas ficam claro as idealizações e os valores da época que marcam a canção: a mulher submissa que fica em casa e não pode acompanhar o amado em suas andanças noturnas. A lua, que aparece no céu, chama-o para a boemia, para a noite, para os bares, para as outras mulheres, para a companhia dos amigos... E o ser boêmio não resiste “ao chamado” da boemia, partindo, para não mais voltar:

“Levou-te a lua a embriagues/ Para deixar-te longe de mim/ E hoje relembro e choro/ Esse romance de tão triste fim”

O mundo boêmio é também um mundo idealizado e como tal está cheio de ilusões: é o que canta Orlando Silva, através da letra de Ataulfo Alves e J. Pereira na canção *Boêmio* (1937):

Boêmio

Nos cabarés da cidade

Buscas a felicidade

Na tua própria ilusão

Boêmio

A boemia resume

No vinho, o amor e o ciúme

Perfume, desilusão

Boêmio

Ó sultão, porque é que queres

Amar a tantas mulheres

Se tens um só coração?

Boêmio

Pensa na vida um instante

E vê, que o amor inconstante

Só traz por fim solidão

Boêmio

Que ficas na rua

Em noite de lua

Tristonho a cantar

Na ilusão dos beijos viciosos

E dos carinhos pecaminosos

Boêmio

Tu vives sonhando

Com a felicidade

Mas não és feliz

Vives, boêmio, sorrindo e cantando

Mas o teu sofrer

O teu riso não diz...

Esta é outra face do ser boêmio: aquele que vive na ilusão. Uma ilusão de felicidade dentro dos cabarés, ambiente que congrega algumas características da boemia dos anos 1930: boa música, dança, mulheres bonitas, sexo, roda de amigos, bebida, e toda uma rede de sociabilidades e códigos que são respeitados por todos os frequentadores sejam eles habituês ou novatos.

A bebida, seja ela vinho ou outra qualquer, é uma constante no mundo boêmio, seja em ambientes mais refinados, seja em ambientes mais populares. Ela cria uma sensação de poder e de coragem que podem levar a atos delicados, como a escrita de uma linda música ou poema, a comportamentos agressivos.

Diz Fídias Teles (1989) que o boêmio quando bebe fica mais solto e tem mais facilidade em revelar seus sentimentos e não apenas isto. Ele muitas vezes desafia os padrões sociais revelando outro modo de ser e estar no mundo, como mostra a canção de Ataulfo Alves e J. Pereira: gosta e frequenta cabarés, muitas vezes gastando fortunas neles; passa as noites na rua, cantando ao luar, “*entre beijos viciosos*” e “*carinhos pecaminosos*”, amando tantas mulheres como se fosse um sultão.

Cantando com os verbos sempre na segunda pessoa, a canção tem um tom de alerta, quase uma conversa pessoal entre o cantor e quem o ouve. E isso favorece uma identificação imediata entre um e outro, porque quem fala e aconselha também conhece ou conheceu os caminhos da boemia porque já vivenciou: daí o tempo todo na letra a

recorrência a ilusão/desilusão: “*buscas a felicidade na tua própria ilusão*”; “*no vinho, o amor e o ciúme, perfume, desilusão*”; “*na ilusão dos beijos viciosos*” (grifos nossos).

Maria Izilda (2000, p.80) diz que o compositor capta, reproduz e explora muito bem as representações que circulam no cotidiano e muitas vezes tira sua inspiração em fatos de sua experiência vivida, assim como o seu público podia aceitar ou resistir a certas ideias, sentimentos e ressentimentos expressos pelo compositor através de sua subjetivação na letra da canção.

O perfil de boêmio e da boemia enquanto um mundo de ilusões caía muito bem ao gosto do público, especialmente as mulheres mais afeitas ao que a sociedade sugeria como comportamento, visto que para grande parte da sociedade a boemia não era coisa boa, não podia ser, porque afastava o homem casado do seu lar, arrastando-o para noites de bebedeiras e braços alheios aos da esposa, e se fosse solteiro, para os diversos vícios.

Levar uma vida boemia, nas letras que vimos até agora, era levar uma vida incerta e inconstante, sem amarras e sem convenções sociais. Ser boêmio, desta forma, a partir das letras que analisamos até agora, era a mesma coisa que ser identificado como vagabundo e os afeitos a vagabundagem muitos iriam experienciar num momento de intensas perseguições que iriam ser instituídas pelo governo Vargas, agora no período do Estado Novo.

5. O Boêmio Regenerado?!

Como já é fartamente discutido por toda uma historiografia especializada, sabe-se que a Revolução de 1930 representou uma ruptura num sistema socioeconômico já esgotado, onde a aristocracia rural não conseguia mais manter sua dominação sobre o conjunto da sociedade e nem fazer frente às reivindicações que as classes industriais em ascensão e o proletariado urbano crescente impunham.

A consolidação de um novo modelo econômico implicou numa aceleração do processo de industrialização do país, processo este que tinha uma vigorosa intervenção do Estado na economia e o seu esforço para disciplinar as relações de trabalho.

O Estado Novo foi constituído a partir do golpe perpetrado por Getúlio Vargas, com o apoio dos militares, em 10/11/1937. Ele representava o ápice de um período marcado por grandes turbulências sociais e políticas na vida nacional. Em termos mundiais, surgiam líderes carismáticos que implantavam regimes autoritários em seus

países, tais como a Itália com Mussoline, União Soviética com Stálin, Portugal com Salazar, Alemanha com Hitler e a Espanha com Francisco Franco.

Sem a estrutura de um partido político que lhe servisse de apoio, Vargas criou então um poderoso órgão de comunicação social que se encarregou de centralizar, coordenar e superintender a propaganda nacional: era o Departamento de Imprensa e Propaganda, DIP, criado pelo decreto lei nº 1915, de 27/12/1939.

As luzes de alerta aos malandros e vadios estava piscando como nunca, pois o governo não iria admitir vozes que destoassem da ideologia trabalhista implantada pelo Estado, pois desde a Constituição de 1937, no seu artigo 136, o trabalho era considerado não só um dever social, mas um bem que o Estado deveria proteger e defender a qualquer custo:

O trabalho é um dever social. O trabalho intelectual, técnico e manual tem direito a proteção e solícitude especiais do Estado. A todos é garantido o direito de subsistir mediante o seu trabalho honesto e este, como meio de subsistência do indivíduo, constitui um bem que é dever do Estado proteger, assegurando-lhe condições favoráveis e meios de defesa.
(grifos nossos)

E não pararia por aí. A vadiagem passa a ser considerado crime, inscrita nas Leis das Contravenções Penais, pelo decreto lei nº 003.688-1941, no **capítulo VII: Das Contravenções Relativas à Polícia de Costumes:**

VADIAGEM

Art. 59 - *Entregar-se alguém habitualmente à ociosidade, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que lhe assegure meios bastantes de subsistência, ou prover a própria subsistência mediante ocupação ilícita:*

Pena - *prisão simples, de 15 (quinze) dias a 3 (três) meses.*

Parágrafo único - *A aquisição superveniente de renda, que assegure ao condenado meios bastantes de subsistência, extingue a pena.*

Ou seja, entregar-se ao ócio, a vagabundagem sendo apto para trabalhar em qualquer lugar, mesmo que este trabalho não fosse formalizado, mas que lhe garantisse os meios de subsistência, o indivíduo não seria punido, como atesta o parágrafo único deste mesmo artigo. Vale salientar também que esta “brecha” que existia no artigo, que

não indica se o trabalho deveria ser “formal” ou “informal”, possibilitava aos adeptos da malandragem e aos boêmios inveterados mil astúcias de escapar as garras da lei. Caso contrário, ele seria penalizado conforme os desígnios dela.

Boêmios e malandros estavam na mira direta do Estado Novo e os compositores populares que vivenciaram este contexto passaram a ser mais vigiados e, paralelamente, como assinala Adalberto Paranhos (2005), atraía-se os artistas para a influência governamental usando como moeda de troca os favores oficiais, tentando captura-los na rede do culto ao trabalho, o que nem sempre o Estado conseguiu.

Mas nem todos os artistas que eram boêmios notórios, principalmente se fossem famosos, caíam nas malhas do Estado Novo porque quase todos mantinham relações amistosas com o presidente Getúlio Vargas, como era o caso das irmãs Linda e Dirce Batista, Herivelto Martins, Ary Barroso, Chico Alves e tantos outros. Mas aqueles que mantinham certa distância do governo, quase sempre estavam a dar explicações na polícia, como era o caso de Germano Augusto e Ismael Silva.

A linha que separava o boêmio do malandro era muito tênue, especialmente em se tratando de boêmios que viviam a perambular pelas noites, sem eira nem beira. Facilmente poderiam ser enquadrados nas malhas da lei ou serem pegos apenas para "averiguação", como aconteceu muitas vezes com Wilson Batista, que não parava em emprego algum, ou Ismael Silva e Germano Augusto, que nunca trabalharam formal ou informalmente, todos compositores conhecidos e reconhecidos pela malandragem e boemia⁵⁶.

A preocupação com o meio artístico era muito grande, porque os artistas influenciavam e muito a população. Por isso, como assinala Eduardo Vicente (2006), o governo varguista tinha três preocupações assumidas em relação à cultura popular, que se transformaram em três diretrizes para um plano de ação:

1. Constituição de uma "cultura nacional" capaz de unificar o país sob a égide do Estado.
2. Elevação do nível estético da cultura popular, de modo a permitir que o país alcançasse um novo patamar de "civilização".

⁵⁶ Sobre batidas policiais e perseguições a malandros e boêmios na década de 1940, ver os trabalhos de Alcir Lenharo (1995), Nestor de Holanda (1970), Bruno Ferreira Gomes (1985) e Luís Pimentel e Luís Fernando Vieira (1996).

3. Incorporação à cultura popular dos conteúdos ideológicos propugnados pelo Estado, bem como a eliminação de seus aspectos indesejáveis.

Este terceiro ponto é o mais interessante do nosso ponto de vista porque vai justamente ao encontro de toda uma noção do ser boêmio que estamos tratando aqui. Se o boêmio é tido e visto socialmente como aquele que vive “*no céu da folia cantando a beber*”, como cantava Mário Pinheiro e Caramuru no início do século XX, ou que vivia “*nos cabarés da cidade*” andando pelas ruas “*em noite de lua tristonho a cantar*”, como se ouvia Orlando Silva cantar em 1937, ele também vai ser alvo da polícia dos costumes, pois como já vimos, vadiagem era considerado crime e grande parte dos compositores, cantores e cantoras deste período eram eminentemente boêmios.

Compositores passam a ser cooptados ou vigiados pelo Estado, que estava sempre de olho nas composições que iam ser gravadas e levadas ao grande público. Mas isso não significa dizer, como assinala Paranhos (2005), que eles tenham aderido à ideologia estadonovista. Grande parte dos compositores da época apenas “mudou o foco” de suas canções para sobreviver, porque a tesoura da censura estava sempre afiada para “cortar” músicas que eles consideravam contrárias à ideologia do trabalho.

Cantores e cantoras de renome aproximaram-se do governo não tanto por receio ou medo, mas especialmente para serem favorecidos pelo Estado e usufruir de suas regalias⁵⁷. O próprio Getúlio Vargas, de tempos em tempos, costumava manter contato direto com os grandes nomes da música daquele período, tais como Francisco Alves, Carmem Miranda, Ary Barroso, Orlando Silva, as irmãs Linda e Dircinha Batista, Mário Reis, Marlene, Emilinha Borba, Herivelto Martins e tantos outros.

Um dos exemplos significativos deste período é a canção *O Bonde de São Januário* (1940)⁵⁸ de Wilson Batista e Ataulfo Alves. Segundo os pesquisadores Luciana Worms e Wellington Wella (2005), a música era uma exaltação ao trabalho e ao malandro regenerado que finalmente encontrava seu “rumo na vida” através do labor diário. Mas, no meio da canção havia trecho em que os trabalhadores, inclusive o personagem da canção, que pegavam o dito bonde para o bairro de São Januário eram comparados a “otários”:

⁵⁷ Já é público e notório no meio musical que as irmãs Dircinha e Linda Batista eram muito “próximas” a Getúlio Vargas, que as considerava “patrimônio nacional”. Diziam as más línguas que as duas mantiveram casos amorosos com o presidente, em épocas diferentes.

⁵⁸ *O Bonde de São Januário* (Ataulfo Alves e Wilson Batista), Ciro Monteiro, 78 rpm, Victor, 1940, nº34691, lado A.

*Quem trabalha é que tem razão
 Eu digo e não tenho medo de errar
 O bonde de São Januário
 Leva mais um sócio otário
 Sou eu que vou trabalhar
 (grifo nosso)*

Wilson Batista e Ataulfo Alves tiveram que fazer um concerto na letra para que ela pudesse ser liberada pelo DIP: ao invés de “*sócio otário*”, se colocaria “operário”. E a letra completa ficou assim:

O BONDE DE SÃO JANUÁRIO

*Quem trabalha é que tem razão
 Eu digo e não tenho medo de errar
 O bonde de São Januário
 Leva mais um operário
 Sou eu que vou trabalhar
 Antigamente eu não tinha juízo
 Mas resolvi garantir meu futuro
 Veja você: sou feliz, vivo muito bem
A boemia não dá camisa a ninguém
 - Passe bem!
 (grifos nossos)*

O samba é marcado pelo ritmo acelerado dos instrumentos, especialmente os de sopro, que anuncia de início ao fim da música o cotidiano agitado do operário, que tem de sair de casa cedinho para pegar o bonde lotado de outros “otários”, ou melhor, operários, para trabalhar, afinal de contas “*a boemia não dá camisa a ninguém*”.

Dentro desta leva de pseudo regenerados da boemia encontramos um samba que não fez muito sucesso na época, mas que confirma a onda de adaptações ao sistema que vários compositores entraram. A canção é um samba de Alcides Rosa e Sebastião

Gomes⁵⁹ intitulado *Boêmio Regenerado* (1943), curiosamente cantado por um dos boêmios mais carimbados do período, presença certa todos os dias no Café Nice e que fazia questão de sair, muitas vezes, quando a bebida havia acabado: *Ciro Monteiro*. Vale a pena acompanhar a letra:

Cantei muito samba

Já dancei no baile

Hoje eu não sinto saudade da felicidade que já se passou

Construi um lar

Tenho um grande amor

Ao lado da minha cabrocha bem feliz eu sou

Hoje eu não sinto saudades das noites de flores e de fantasia

Onde eu vivi iludido na boemia

Porque tenho a minha querida

Ela é o meu samba meu maior baile da minha vida

(grifos nossos)

É interessante notar que o samba, cantado malandramente por *Ciro Monteiro*, o que já conota certa ambiguidade para a canção, faz referência a boemia como momentos de felicidade, de descontração, de despreocupação com a vida e com o futuro. A construção de um lar, aqui, implicaria necessariamente o abandono às noites de orgia⁶⁰ e de “*flores e de fantasias*”. A vida de boêmio não combinaria com a vida regrada de um trabalhador/operário, visto que esta vida era de ilusão. Mas notem que mesmo tendo encontrado sua cabrocha e com ela construído seu lar, a boemia continuava presente na sua vida, visto que a sua querida era seu *samba* e o seu *baile*. Ele podia até ter saído da boemia, mas a boemia continuava dentro dele.

Em ambas as canções podemos perceber que a boemia aparece com os mesmos significados que ainda hoje aparecem nos vários dicionários confirmando o estereótipo do ser boêmio: *sinônimo de vadiagem, de vida airada, descuidado do dia de amanhã, vida desregrada e sem preocupações com o futuro*.

⁵⁹ *Boêmio Regenerado* (Alcides Rosa e Sebastião Gomes), *Ciro Monteiro*, 78 rpm, RCA Victor, 1943, nº 800128, lado B.

⁶⁰ Orgia, neste contexto histórico, não tem a conotação sexual que temos hoje. Aqui, refere-se às noites de samba e festa, repleta de mulheres e homens que adoravam uma batucada.

Outras canções que também tem a mesma conotação para o ser boêmio, estas no período pós 1945, nos revelam que a caracterização do boêmio enquanto “*descuidado do dia de amanhã*” permanecem, como verificamos nos sambas *Carioca Boêmio* (1945), *Boêmio Sofre Mais* (1945/1946) e *Boêmio de Raça* (1953), além da rancheira *Recanto da Boemia* (1956/1959)⁶¹, onde as três primeiras canções apontam para o ser boêmio alegre e que leva a vida despreocupadamente:

Eu sou carioca boêmio, sambista

Meu sangue é de artista

Não posso negar

Vivo alegre, sou contra a tristeza

E levo a vida feliz a cantar

(Carioca Boêmio, 1945, grifos nossos)

Outro estereótipo que aparece é a do boêmio mulherengo e bebedor inveterado, que não vive apenas com uma única mulher porque:

Boêmio não manda no seu coração

Cada noite um novo samba

Um novo amor, uma nova ilusão.

...

Boêmio vive a vida que ele quer

Boêmio não tem uma só mulher

Ele pensa que as mulheres são iguais

É por isso que o boêmio sofre mais

(Boêmio Sofre Mais, 1945/1946, grifos nossos)

Só vou dormir depois da quarta-feira

Não quero água, sou boêmio e tenho raça

O que eu quero é movimento

⁶¹ Carioca Boêmio (Heitor dos Prazeres), Orlando Silva, 78 rpm, Odeon, 1945, nº12605, lado A; Boêmio Sofre Mais (Araulfo Alves e Floriano Belham), Ataulfo Alves e as Pastoras, 78 rpm, Vitor, 1945/1946, nº 800376, lado B; Boêmio de Raça (Alex de Vita e Sebastião R. de Albuquerque), Orlando Silva, 78 rpm, Copacabana, 1953, nº5014, lado A; Recanto da Boemia (Carlos Armando e Helio Lamato), Seresteiros do Pontal, 78 rpm, Havana, 1956/1959, nº16, lado A.

Muita mulher e cachaça

(Boêmio de Raça, 1953, grifos nossos)

Mesmo em outro ritmo que não fosse o samba, como no caso da rancheira *Recanto da Boemia* (1956/1959), cantada pelos Seresteiros do Pontal, encontramos aspectos que marcam o mundo boêmio. Num estilo bem caipira, essa rancheira tem a predominância do acordeon, instrumento que dá um ar mais brejeiro à canção, estilo cidade do interior.

Na canção, a bebida aparece não para esquecer e sim para lembrar da mulher amada. A bebida não o faz esquecer e quanto mais se bebe, mas a lembrança do “*falso e triste amor*” o persegue. Seja no campo ou na cidade, o boêmio precisa expor sua sensibilidade, “afogar” suas mágoas com outros companheiros que passam pela mesma dor, “*bebendo na mesma taça*”.

Quando o boêmio se apaixona e não é correspondido, como no caso da canção, ele fica mais sensível, sente-se fracassado e humilhado, demonstrando sua dor nas mesas de bar, o que é compartilhado por seus companheiros:

Sou um boêmio fracassado

E levo a vida a beber

Sempre sentindo em meu peito

O meu coração a sofrer

E os boêmios companheiros

Das madrugadas e solidão

Brindam na mesma taça

Toda minha desilusão

(Recanto da Boemia, 1956/1959, grifos nossos)

Estas canções nos mostram que embora alguns sambistas catassem na cartilha do Estado Novo nem todos se mostraram, posteriormente a queda do regime, regenerados como queria o governo e continuaram cantando a boemia e o ser boêmio em suas canções com a mesma conotação que encontramos nos dias de hoje.

Imagens preconcebidas do boêmio foram feitas ao longo do século XX e ainda encontram ressonância nos nossos dias, como podemos perceber numa rápida análise de alguns dicionários atuais. Comparado à vida errante dos ciganos, gente de vida livre, sem compromissos com a sociedade oficial, vadio, vadiagem e tantas outras denominações foram sendo construídas nas canções e no imaginário popular sobre o que era “ser” boêmio e “viver” de/na boemia.

Se discutimos ao longo deste capítulo o que era o ser boêmio e a vida boemia através da literatura específica sobre o tema e nas canções das primeiras décadas do século XX, outras questões continuaram nos intrigando, como por exemplo: como se apresentava as sociabilidades entre os boêmios na mpb? Havia códigos sociais que permeavam o mundo boêmio? Que perfis de masculinidades são postos nos sambas e seus variantes, como o samba canção, e como estes perfis reforçam determinados valores de uma época?

Esses são alguns pontos de discussão que abordaremos neste segundo capítulo.

CAPÍTULO II

“BOEMIA, AQUI ME TENS DE REGRESSO”

O mundo boêmio é bastante rico em sua representatividade na música popular brasileira. Quando observamos as canções que fizeram grande sucesso nacional entre as décadas de 1940 e 1950 percebemos um quadro não só de diversidade em ritmos e gêneros, mas também que grande parte das letras destas mesmas canções transmitem determinados valores e perfis de masculinidades muito fortes, ao mesmo tempo em que estreita laços de amizade e sociabilidades, também reforça estereótipos.

Neste capítulo, temos por objetivo entender como a música popular brasileira, notadamente o samba e suas variantes, através de seus compositores, representam as sociabilidades na boemia e os perfis de masculinidades em vigor naquele período.

Para começarmos nossa caminhada, acompanhemos dois personagens da vida real numa conversa que mudaria o destino de um deles pra sempre. Esperemos o apito do trem.

1. Deixando a Boemia...

No sacolejo do trem da Central do Brasil, voltando para casa no bairro de Campo Grande, Rio de Janeiro, numa tarde de 1952⁶²:

- *Por que você não grava essas músicas Adelino?*

- *Eu sei lá! Como é que se grava? E eu sei lá como é isso!... Se eu tivesse Orlando Silva, Silvio Caldas, Nelson Gonçalves...*

- *Qual você escolheria?*

- *Eu escolheria o Nelson Gonçalves por causa do grave dele. Acho que esse grave toca facilmente o coração de uma mulher...*

- *Eu vou arrumar isso pra você!...*

⁶² Diálogos retirados de BARROSO, Marco Aurélio. **A Revolta do Boêmio: A Vida de Nelson Gonçalves**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 2001.

Essa foi uma das conversas mais bem sucedidas naquela tarde, entre Sebastião Santana, repórter de *A Cena Muda*, com o então desconhecido compositor Adelino Moreira. Santana voltava sempre de trem com Adelino para o bairro onde moravam, o Campo Grande e nessas conversas Adelino sempre cantava as suas composições para o repórter, que adorava as letras que ele compunha. Nesta tarde em especial, essa composição havia chamado atenção de Santana, que resolveu dar uma mãozinha para o amigo.

Utilizando de sua influencia como repórter, Sebastião Santana entrou em contato com Lourdinha Bittencourt, então esposa de Nelson Gonçalves, marcando um encontro entre ela e Adelino Moreira, o que ocorreu em outra tarde de 1952, na Praia do Roussel. Impressionada com o samba canção que ele acabara de cantar, ela diz:

- *Essa é do Nelson! No sábado, ele vai cantar na Radio Nacional, e nós vamos nos encontrar lá na quinta.*

Lourdinha Bittencourt e Sebastião Santana não imaginavam, mas daí nascia uma amizade e um companheirismo pra toda vida entre Adelino Moreira e Nelson Gonçalves. O samba apresentado e cantado por Nelson na Radio Nacional foi *Última Seresta* (1952)⁶³.

No entanto, existe uma canção que até hoje é cantada nas rodas de boemia e que é constantemente lembrada por cantores e compositores de todos os tempos. Considerada o hino da boemia, glorificada na letra de um samba canção de Adelino Moreira e que fez um sucesso retumbante, além de imortalizada na voz de Nelson Gonçalves, nenhuma outra canção é tão cantada, decantada e celebrada como *A Volta do Boêmio* (1957).

Mas não podemos falar na *Volta do Boêmio* sem falarmos antes de um samba canção, também de Adelino Moreira cantado por Nelson Gonçalves, que o precedeu: *Última Seresta* (1952).

Nesta composição do mestre Adelino Moreira nota-se logo o tom nostálgico da música: um samba canção que mistura instrumentos de percussão, especialmente o pandeiro, que caracteriza bem as rodas boemias, e com uma orquestra que, além de mostrar a sofisticação pelo qual o samba vinha passando desde o início da década de

⁶³ *Última Seresta* (Adelino Moreira e Sebastião Santana), Nelson Gonçalves, 78 rpm, RCA Victor, 1952, nº 800934, lado B.

1940 com os arranjos do maestro Radamés Gnattali, marca definitivamente esse gênero romântico que começa a ganhar força na década de 1950.

A letra, em tom de despedida, o que fica mais evidente com a orquestração, fala do boêmio que está deixando a boemia para viver um grande amor, numa demonstração clara de que homem provedor de família não podia ser da boemia:

*Nesta última seresta
Tenho o coração em festa
Quando devia chorar
Sigo triste por deixar a boemia
Porém cheio de alegria
Por ela me acompanhar
Digo adeus às serenatas,
Aos montes, rios, cascatas,
E às noites de luar
Adeus, adeus minha gente,
Uma canção diferente
Vai o boêmio cantar.*

Na primeira parte da canção, percebemos alguns elementos que compõem o mundo boêmio posto em evidência: a seresta, a serenata, as noites de luar, as paisagens idílicas como representação dos sonhos vividos, a mulher amada e as sonoridades das canções.

Mas o que melhor percebemos na canção são justamente os sentimentos contraditórios vividos pelo boêmio: coração em festa, mas ao mesmo tempo choroso; a tristeza por deixar a boemia ao mesmo tempo em que alegre por seguir com a mulher amada. São contradições que marcam o mundo boêmio tão bem escrito por Adelino Moreira e interpretado magistralmente por Nelson Gonçalves.

A interpretação chorosa do cantor favorece para demonstrar a tristeza que o boêmio sente em deixar a boemia. Muito mais parece triste do que alegre, porque iria abandonar e renunciar a tudo que mais gostava em prol da mulher amada, em prol de um relacionamento amoroso sério, possivelmente um concubinato, pois em nenhum momento ele alega que irá casar. E neste momento histórico, a década de 1950, embora

o casamento fosse ainda um porto seguro para a mulher, as relações mostravam-se um pouco mais fluidas, pois entrava em cena “o caso” amoroso.

Maria Izilda (2005) nos fala que nos anos 1940 e 1950 as relações homem-mulher ainda baseavam-se muito no pacto conjugal, casamento de papel passado, pelo qual o homem deveria assumir seu papel de provedor e trabalhador em troca do afeto exclusivo da mulher, que deveria zelar pela sua família, pelo conforto do lar, do marido e dos filhos, que fosse caseira e guardasse certa decência e reserva perante a sociedade e ao marido. Garantindo de que nada faltasse em casa em termos materiais, o homem assim garantia a fidelidade de sua esposa e a felicidade do lar.

Neste mesmo período, nos lembra Mary Del Priori (2006), continuava-se a acreditar que ser esposa, mãe e dona de casa era o destino natural das mulheres, enquanto a iniciativa, a participação no mercado de trabalho, a força e o espírito de aventura definiriam a masculinidade e o papel do homem enquanto provedor da família.

No entanto, outros valores também estavam circulando na sociedade brasileira daqueles anos. A emergência de ser moderno generalizou-se por toda a sociedade e passou à esfera do domínio público e da vida cotidiana. A produção tanto material quanto cultural passou a ter o destino nos mercados de massa e ficaram ligadas as diversas necessidades do dia a dia. Da mesma forma, a ideia de moderno estava relacionada aos novos estilos de vida, de comportamentos e hábitos difundidos amplamente pelos meios de comunicação de massa, especialmente o rádio.

A década de 1950 trouxe transformações culturais e novos significados para as experiências vividas, sem que outras formas de vivência tenham desaparecido, pois se mantiveram residuais, convivendo com outras experiências emergentes.

É neste sentido que as relações conjugais formais, através do casamento de papel passado, vão conviver com outras formas de relacionamento que já vinham se delineando desde a década anterior: são os relacionamentos “alternativos”, mesmo que clandestinos e ilegais.

Esses relacionamentos “alternativos” se refere “a outra”, nos dizeres de Mirian Goldemberg⁶⁴, não “a outra” no sentido estigmatizado, vinculado a mulher perigosa, indesejável, desviante, associada ao indevido, ao proibido, ao pecaminoso e aos interesses econômicos, mas uma outra que é representada nas canções como a mulher que ama e sofre, que possivelmente é inconformada com a situação, que é a

⁶⁴ GOLDEMBERG, Mirian. **A Outra: Um Estudo Antropológico Sobre a Identidade da Amante do Homem Casado**. Rio de Janeiro: Revan, 1990.

companheira pra todas as horas e que pode afastar o ente amado das más companhias e da vida boêmia.

Como assinala Maria Izilda (2005), são os chamados “casos” amorosos, que não necessariamente podem ser fortuitos ou efêmeros, que irão conviver com as relações conjugais formais. O “caso” é uma relação nova para o período. Não se trata de uma amante e também não se trata de uma situação de um simples encontro amoroso. É uma relação intermediária que eventualmente pode transformar-se em definitiva, como na relação que citamos no capítulo I entre Jorge Goulart e Nora Ney, a partir do momento que se torna prolongada, mais intensa e tendo uma cumplicidade afetiva e sexual mútua.

Esses novos relacionamentos encontram-se sedimentados nos desejos mútuos do casal, tendo por base o respeito, a busca pela privacidade e tendo sua manutenção que ser negociada e renegociada cotidianamente. Como afirma Nolasco⁶⁵: *“Os fluxos e refluxos emocionais presentes num envolvimento amoroso concomitantemente transformam o íntimo e problematizam e questionam sistemas de valores, colocam opções entre a virtude e o pecado e permitem a assunção do desejo”*.

É neste sentido que a paixão se fixa no início da trajetória amorosa, sendo identificada com o desejo num contraponto ao amor mais tranquilo e sereno. É por este rompante apaixonado que o boêmio deixará a boemia para viver seu caso amoroso, abdicando de tudo que o cerca, nos dizeres da canção *Última Seresta*. Não é o casamento formal, mas o caso amoroso que levará o boêmio a afastar-se *“das noites de luar”*, inspirando-o a cantar outra canção: a do homem que agora quer viver uma relação sem conflitos e que quer manter um lar mesmo que informal.

Na segunda parte da canção, ainda mais chorosa, vai o boêmio despedir-se dos amigos, no entanto, não se esquece de levar o símbolo maior de suas noitadas e da boemia: o violão.

*Adeus amigos leais,
Que não deixaram jamais
Fazer-me qualquer traição
Vosso amigo vai partir
Mas vai feliz, a sorrir,
Com ela no coração,*

⁶⁵ NOLASCO, S. **O Mito da Masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 105.

Adeus seresta de amor
Adeus, boêmio cantor,
Perdoa a ingratidão
Pois, para o meu novo abrigo
Eu levo apenas comigo
Ela e o meu violão.

Nesta segunda parte da canção o tom de despedida se torna mais eloquente. O boêmio aqui se mostra em sua fragilidade emocional ao despedir-se dos “*amigos leais*” com o coração triste por deixar as “*serestas de amor*” e o seu canto, num sentimento de culpa e de possível arrependimento, mas alegre porque leva consigo a mulher amada, não esquecendo daquele instrumento que marca a vida boêmia e que de certa forma ainda vai fazê-lo manter o vínculo com o mundo que deixava para trás.

Esta canção de Adelino Moreira é bastante emblemática porque antecede o maior sucesso composto por esse autor na voz inigualável de Nelson Gonçalves. E esse sucesso foi em grande parte devido a esse novo modo de se tocar e se fazer samba, que é o samba canção.

2. Na Cadência do Samba Canção.

As décadas de 1930 a 1950 são conhecidas como “*a era de ouro do rádio*” em todo o país, destacando-se especialmente as emissoras que vigoravam no Rio de Janeiro, então capital federal: a Rádio Mayrink Veiga e a Rádio Nacional eram as portas de entrada do sucesso musical em todo Brasil neste período.

Dentre todas as rádios, era a Nacional que mantinha a sintonia do Brasil com a capital federal e era de lá que se irradiavam modas, padrões estéticos, de comportamento, de relações de gêneros e de afetividades, valorizando-se o urbano e o moderno (MATOS, 2005, p. 117).

Nascida em 13 de setembro de 1936, a Rádio Nacional fez sua primeira transmissão oficial. Pertencente as Organizações Victor Costa, foi estatizada em 08 de março de 1940 pelo decreto-lei 2073 por Getulio Vargas no período estadonovista.

Localizada no edifício A Noite, no seu 21º andar, foi a Rádio Nacional a primeira emissora de ondas curtas do Brasil, fato que lhe deu alcance nacional. A PRE-8

ocupou por mais de 20 anos a liderança das transmissões radiofônicas do país, destacando-se também como a principal emissora da América Latina.

Era através dela que se estabeleciam os vínculos profundos com o público cativo e que distribuía divertimento e informação, além de estimular migrações, como assinala Alcir Lenharo (1995, p. 136):

É preciso lembrar que esse veículo ágil acompanhava de perto os acontecimentos do dia a dia das grandes cidades, atuava como escola de socialização para populações migrantes que saíam do campo e das pequenas cidades para se acotovelar nas capitais. O rádio apresentava esse mundo novo ao migrante que ele próprio havia motivado a migrar; seu raio de alcance reportava portanto a outros mundos, a novas realidades, sempre a manter um ponto de sedução mais distante do alcance do recém chegado à grande capital.

Todas as emissoras tinham seus carros chefe de audiência, mas a Nacional tinha seu público fiel com o Programa Cesar de Alencar, que era a coqueluche das tardes de sábado, o Repórter Esso, “testemunha ocular da história”, apresentado por Heron Domingues, novelas, programas humorísticos e, é claro, os programas de auditório e os famosos concursos de Rainha do Rádio. Isso era o que mantinha os ouvintes e o público cativos porque tinha uma programação bastante diversificada.

Segundo Sergio Cabral (2001, p. 87), a Rádio Nacional dispensava a ajuda governamental porque sua receita provinha dos recursos publicitários. Sendo assim, tal receita dava pra pagar os salários de “... 9 diretores, 240 funcionários administrativos, 10 maestros, 124 músicos, 33 locutores, 55 radioatores, 39 radioatrizes, 52 cantores, 44 cantoras, 18 produtores de programas, 1 fotografo, 5 repórteres, 13 informantes, 24 redatores e 4 editores de jornais falados.” Com tanto pessoal pra pagar, podemos imaginar o quanto deveria ser a receita da Nacional.

A despeito de suas receitas, as rádios divulgavam as músicas dos cantores/cantoras e teve um papel importante na divulgação de um samba que se diversificava rítmica e poeticamente, sofrendo a influencia da música estrangeira, da norte americana e da latino americana. Era um samba que se fazia no meio do ano, período pós-carnavalesco, caracterizando-se por não ser samba nem canção, algo que ficava a meio caminho dos dois (BORGES, 1982): enquanto a melodia cantava como

canção, o ritmo marcava o samba, mais lento, abolerado e centrado na temática da dor de cotovelo.

Na verdade, o samba canção era o bolero *made in Brazil*, como nos diz Alcyr Lenharo (1995). Introduzido no Brasil por Pedro Vargas no início dos anos 1940, desde então o bolero nunca havia saído da cena musical brasileira chegando aos anos 1950 com a maioria dos compositores enveredando pelos caminhos do samba canção.

Jairo Severiano (2009) afirma que o sucesso do bolero foi estrondoso a partir de 1945, com a estreia do filme “*Santa: O Destino de Uma Pecadora*” cuja canção-tema era o bolero *Santa*, de Agustín Lara. E como o samba canção estava mais próximo do bolero, ele passou a experimentar um prestígio crescente, o que Severiano afirma que foi do grande prestígio do bolero que a moda do samba canção foi potencializado.

E é justamente nessa onda que surgem novos compositores como Evaldo Gouveia, Jair Amorim e Adelino Moreira, estabelecendo um novo modo de compor, expondo sentimentos e valores numa sociedade em pleno momento de transformações.

A cena musical brasileira no final da década de 1940 e início da década de 1950 era bastante diversificado: havia os ritmos estrangeiros como o bolero, a rumba, o Fox, o tango, o beguine, a rancheira, o mambo e a valsa; os ritmos regionais como o choro, o baião, o xote, o coco, a moda de viola; e os sambas em suas mais variadas vertentes, em especial o samba canção.

Outra novidade deste período e que foi considerado como um grande golpe na classe artística brasileira foi o decreto lei 9215, de 30 de abril de 1946, sancionado pelo então presidente da República Eurico Gaspar Dutra, que determinava o fechamento dos cassinos em todo país. Vale a pena conferir o que dizia este decreto em sua íntegra:

O Presidente da República, usando da atribuição que lhe confere o artigo 180 da Constituição, e Considerando que a repressão aos jogos de azar é um imperativo da consciência universal;

Considerando que a legislação penal de todos os povos cultos contém preceitos tendentes a êsse fim;

Considerando que a tradição moral jurídica e religiosa do povo brasileiro e contrária à prática e à exploração e jogos de azar;

Considerando que, das exceções abertas à lei geral, decorreram abusos nocivos à moral e aos bons costumes;

Considerando que as licenças e concessões para a prática e exploração de jogos de azar na Capital Federal e nas estâncias hidroterápicas, balneárias ou climáticas foram dadas a título precário, podendo ser cassadas a qualquer momento:

DECRETA:

Art. 1º Fica restaurada em todo o território nacional a vigência do artigo 50 e seus parágrafos da Lei das Contravenções Penais ([Decreto-lei nº 3.688, de 2 de Outubro de 1941](#)).

Art. 2º Esta Lei revoga os [Decretos-leis nº 241, de 4 de Fevereiro de 1938, nº 5.089, de 15 de Dezembro de 1942 e nº 5.192, de 14 de Janeiro de 1943](#) e disposições em contrário.

Art. 3º Ficam declaradas nulas e sem efeito tôdas as licenças, concessões ou autorizações dadas pelas autoridades federais, estaduais ou municipais, com fundamento nas leis ora, revogadas, ou que, de qualquer forma, contenham autorização em contrário ao disposto no artigo 50 e seus Parágrafos da Lei das Contravenções penais.

Art. 4º Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

Rio de Janeiro, em 30 de Abril de 1946, 125º da Independência e 58º da República.

Este decreto abalou a estrutura financeira de muitos artistas do período, principalmente porque os cassinos não eram apenas pontos de jogos de azar, mas de grandes espetáculos nacionais e internacionais, gerando emprego não só para artistas, mas para garçons, porteiros, seguranças, cozinheiras, lavadeiras e tantas outras categorias que ficaram, do dia para noite, desempregados.

Muitos jornais da época congratulavam a ação presidencial, como se vê no *Radical*, *Diário de Notícias* e *A Manhã*:

O povo brasileiro congratula-se efusivamente com o Presidente Dutra por essa lei que acaba de emitir. (O Radical, 01 de maio de 1946)

É com verdadeira emoção e sem reservas nos aplausos devidos que, hoje, nestas colunas, onde tantas vezes profligamos a jogatina e outras tantas vezes nos vimos privados de combatê-la, registramos o ato do Governo da República determinando a pura e simples vigência do dispositivo das leis penais proibitivo da exploração dos jogos de azar, que havia sido suspenso por um ato típico da ditadura estadonovista. (Diário de Notícias, 01 de maio de 1946)

Foi com indisfarçável surpresa e mesmo com ansiosa expectativa, que a cidade recebeu a notícia do decreto do presidente da República, extinguindo o jogo em todo o país. A medida, pela sua própria natureza, despertou vários comentários, mas verdade é que, se diga que a maioria viu com a maior simpatia o decreto governamental. (A Manhã, 01 de maio de 1946)

Mas poucos jornais, como *A Resistência*, preocuparam-se muito mais com os desempregados e toda a classe artística do que em congratular o presidente pelo seu ato:

Não seria exagero acentuar que, realmente existiu de parte do Governo indesculpável inadvertência. As condições objetivas do meio social brasileiro não apresentam, como acontece na Inglaterra, por exemplo, condições próprias no incentivo do setor artístico do povo. Por isso julgamos inadvertido o Governo, atingindo exabrutamente os profissionais que, trabalhando nos casinos se encontram, da noite para o dia, ao desemprego e, - o que é catastrófico - se viram desempregados: atores, cantores, bailarinos, músicos, enfim, um verdadeiro mundo onde o ingresso independe de simples desejo de ganhar a vida mas, exige, ao contrário, vocação, estudo, perseverança e talento. (A Resistência, 05 de maio de 1946)

O impacto foi tão grande deste decreto que afetou a vida das pessoas não só em termos trabalhistas, mas em termos afetivos também. Nas memórias de Pery Ribeiro (2009) sobre seus pais Dalva e Herivelto, ele fala constantemente que a melhor fase da sua vida foi a do Cassino da Urca e onde seus pais viveram os melhores momentos de suas vidas.

Construído em estilo eclético, o Cassino da Urca teve como arquitetos Archimedes Memória e Francisco Couchet, e foi construído para atender aos visitantes da Exposição de 1922, não como Cassino, mas como Hotel Balneário. Concluída a Exposição, o prédio passou a ser um hotel-cassino.

Na década de 1930, quando o jogo foi estabelecido no Brasil, Joachim Rolla, um mineiro empresário de estradas e protegido de Arthur Bernardes, passou a adquirir cotas do hotel-cassino e em pouco tempo tornou-se proprietário do imóvel. Como Cassino, teve suas salas frequentadas pela alta sociedade do Rio, e por visitantes de todo o mundo.

Carlos Machado tornou-se maestro da orquestra *Brazilian Serenaders*, famosa banda titular do Cassino, que tinha entre seus músicos artistas que se tornariam famosos, como Laurindo de Almeida, Fafá Lemos, Russo do Pandeiro, entre outros, além do pianista e cantor Dick Farney. Eleazar de Carvalho foi Diretor Musical do Cassino, e dentre as cantoras que pisaram aquele palco podemos citar, entre muitas outras, Carmen Miranda, Emilinha Borba, Marlene, as irmãs Baptista, Virgínia Lane, Lourdinha Bittencourt e Dalva de Oliveira.

Em 1946, quando o jogo foi proibido no Brasil, Rolla possuía perto de seis cassinos além de outros empreendimentos. Quando fechou, o edifício da Urca ficou sem utilidade até que, em 1950 foi comprado por Assis Chateaubriand que nele instalou a TV

Tupi, ali permanecendo até 1980, quando a estação saiu do ar (RIBEIRO, 2009, p. 27 e ss).

Nas memórias de Pery Ribeiro (2009, p. 28), ele lembra também que a classe artística se sentia traída pelo general Dutra quando este baixou o decreto, pois em campanha ele dizia que jamais fecharia os cassinos.

As especulações da época diziam que Dutra sucumbira aos pedidos de D. Santinha, conhecida por ser carola. Nos esclarece Pery que numa entrevista com uma senhora, que não quis se identificar, que vivenciou os anos dourados do cassino da Urca, explica que frequentava a mesma mesa de jogo do filho de D. Santinha e do presidente Dutra:

Ele jogava sem controle algum, vivia mergulhado em dívidas. A família acudia sempre. Comentava-se na época que chegaram ao ponto de vender a maravilhosa casa em que viviam na rua São Clemente(...) para pagar suas dívidas de jogo. Daí a ojeriza de Santinha e do general pelo jogo, que consideravam coisa do diabo.

Coisa do diabo ou não, a realidade é que os cassinos geravam muitos empregos e com seu fechamento muitas pessoas ficaram sem trabalhar. Pery Ribeiro (2009, p. 29) relata as cenas de tristeza que presenciou:

Jamais assistirei novamente a cenas de tanta tristeza, revolta, indignação, sentimento de traição, como quando fecharam o Cassino da Urca. Famílias inteiras indo em romaria até o Palácio do Catete, então sede do governo federal, pedindo, implorando ao presidente. Chefes de família se suicidando, problemas de toda ordem. Tudo em vão. (...) E, a partir daí, músicos, bailarinos, girls, contra-regras buscaram outras soluções para poder continuar vivendo daquilo que sabiam fazer.

O fechamento dos cassinos provocou grande convulsão no meio artístico. Mas mesmo assim, muitos deles encontraram outros meios para poder continuar vivendo de sua arte ou mudaram de profissão. Celeumas a parte, esse fato de certa forma impulsionou o samba canção, uma vez que se dá à mudança de espaços amplos para espaços menores e intimistas, a diminuição das orquestras e ambientes sem muito glamour (BOSCO, 2006).

Muda-se então o desenho dos ambientes: pequenos, luz fraca, música suave e perfeita para contar e cantar os desabafos amorosos e os amores não correspondidos. É neste ambiente que o samba canção, na década de 1950, vai se popularizar e é aí que o mundo boêmio vai ganhar cores novas, através das letras e do novo estilo de música, além do surgimento de novos compositores e compositoras no cenário musical.

O samba canção favorece o surgimento de certa boemia nestes ambientes bem diferente do que se tinha décadas antes. Nas boates que surgiam, o samba canção era a pedida certa para as novas sentimentalidades e sensibilidades que afloravam e começavam a se delinear.

Jairo Severiano (2009) nos mostra que entre os anos 1948-1950 a média anual de sambas canções gravado era de 28, enquanto no período que vai de 1951 a 1957 a média anual aumenta para 132 composições gravadas, chegando a uma cifra de 924 canções abarcando esse período.

Esses dados mostram que, com o fechamento dos cassinos, surgem novos ambientes como as boates e bares mais intimistas e o samba canção aumenta sua popularidade e conseqüentemente sua produção.

A grande popularidade do samba canção, para além da semelhança com o bolero, é que esse tipo de música, como afirma Lenharo (1995), trazia uma espécie de aconchego cultural para as multidões que viviam um bombardeio de uma constante troca de valores, pois o conservadorismo desse tipo de música:

... está posto sobre a falsidade das verdades confessadas, sobre protestos ressentidos, uma reafirmação que caminha no sentido inverso das atitudes de liberação dos costumes, da desinibição maior da mulher na sociedade, da percepção de outros níveis na relação entre os gêneros.

É por isso que percebemos nos samba canção deste período há uma construção muito forte de masculinidades e de supostos valores a serem seguidos. O samba canção vai atingindo um campo maior do público ouvinte porque canta melodiosamente os dramas amorosos, os flagrantes do cotidiano amoroso, as dores de amor, a solidão e o sofrimento, as traições e reconciliações, mostrando toda uma crise de valores e costumes conservadores que permeavam nas relações como um todo.

O termo “samba canção” começa a circular ainda em 1929. Na imprensa fonográfica circulava algumas canções que vinham como gênero musical o samba canção, mas muitas vezes em outro ritmo, como por exemplo, a composição *Jura* (1928), de Sinhô, lançada no Teatro Fênix pela atriz-cantora Aracy Cortes, que era uma música marcada pelo ritmo do maxixe. José Ramos Tinhorão (1975, p. 154) explica isso mostrando que muitas orquestras de teatro e das gravadoras ainda permaneciam atrelados ao



Capa da partitura de “Jura”. Fonte: Blog MPB Cifrantiga: <http://cifrantiga3.blogspot.com.br/2006/03/jura.html>

maxixe e por isso não aplicavam a nova melodia as canções, o que muitas vezes deixava os compositores indignados. Por isso, na capa da partitura de *Jura* aparece *Samba Canção* e, contraditoriamente, Aracy Cortes como *A Estrela do Choro Brasileiro*. Nos dizeres de Tinhorão: “A insistência com que o nome vinha aparecendo para definir canções amaxixadas ou não, mostrava, entretanto, que um novo tipo de samba mais elaborado estava para surgir”.

Mas a obra que ficou conhecida como o marco inaugurador do gênero foi a música *Iaiá* (*Linda Flor*) de 1929, sendo a melodia de Henrique Vogeler acompanhada pela Orquestra Pan Americana⁶⁶. No entanto, a letra mais conhecida foi a de Luiz Peixoto e Marques Porto, cantada por Aracy Cortes no Teatro de Revista e em disco 78 rpm⁶⁷, que depois ficou conhecidas como *Ai Ioiô*.

⁶⁶ *Iaiá* (*Linda Flor*), (Henrique Vogeler), Orquestra Pan Americana, 78 rpm, Odeon, 1929, n° 10378, lado A.

⁶⁷ *Iaiá* (Henrique Vogeler, Luiz Peixoto e Marques Porto), Aracy Cortes, 78 rpm, Parlophon, 1928-1929, n° 12926, ladoA.

Esta era a terceira gravação da melodia, pois já existia outras duas com os letristas Candido Costa e Freira Junior. Mas a estampa de “*samba canção brasileiro*” foi para a primeira versão da música intitulada *Linda Flor* (1929), gravada por Vicente Celestino pelo selo Odeon⁶⁸, também nomeada de *Meiga Flor*, de *Iaiá* e finalmente de *Ai, Ioiô*.

No entanto, segundo Tinhorão (1975, p. 156), a voz de Vicente Celestino, no auge de seus dotes operísticos, prejudicava o lançamento definitivo do samba canção porque, sua impositação de voz, ainda não permitia reconhecer a dose certa do balanço rítmico de samba que Henrique Vogeler queria introduzir na melodia clássica da canção. Isso pode explicar em parte as várias tentativas do compositor em gravar a música com outros cantores.

A primeira letra de *Linda Flor* foi feita em 1928 por Cândido Costa, conhecido autor de peças teatrais e já nestes versos delineia-se a temática do amor não correspondido:

Linda flor

Tu não sabes, talvez,

Quanto é puro o amor

Que me inspiras; não crês...

Nem

Sobre mim teu olhar,

Veio um dia pousar...

E ainda aumentar a minha dor

Com cruel desdém.

Teu amor

Tu por fim me darás,

E o grande fervor

Com que te amo, verás...

Sim,

Teu escravo serei,

E aos teus pés cairei

⁶⁸ Linda Flor (Henrique Vogeler e Candido Costa), Vicente Celestino, 78 rpm, Odeon, 1929, nº 10338, lado A.

Ao te ver minha, enfim.

A segunda tentativa de gravação por Vogeler foi com Francisco Alves, ainda em fins de 1928, com o título de *Meiga Flor* e letra de Freire Júnior, na mesma linha do amor-dor:

*Meiga flor,
 Não te lembras, talvez
 Das promessas de amor,
 Que te fiz,
 Já não crês...
 Se
 Queres me abandonar
 Procurando negar
 Que juraste a mim também
 Minha ser, meu bem...
 Meu amor,
 Por que negas, ó flor,
 Sempre fui tão sincero,
 Eu te quis, eu te quero...
 Sei que sem ti morrerrei.
 És o meu ideal
 Minha vida, afinal.*

Somente na terceira tentativa em dezembro de 1928, de improviso, como gostava de fazer, Luís Peixoto, também revistógrafo, escreve sobre a tampa do piano no qual tocava Vogeler a sua música para ele, a letra que ficou conhecida primeiramente como *Iaiá* e mais tarde como *Ai, Ioiô*, na voz de Aracy Cortes:

*Ai, ioiô!
 Eu nasci pra sofrê
 Fui oiá pra você
 Meus oinho fecho!
 E, quando os óio eu abri,
 Quis gritá, quis fugi,*

*Mas você,
Eu não sei por que,
Você me chamô!
Ai, ioiô,
Tenha pena de mim
Meu Sinhô do Bonfim
Pode inté se zangá,
Se ele um dia soube
Que você é o que é
O ioiô de Iaiá!
Chorei toda noite
E pensei
Nos beijo de amo
Que te dei,
Ioiô, meu benzinho,
Do meu coração
Me leva pra casa
Me deixa mais não.*

Diferentemente do que coloca Tinhorão (1975, p. 159), que vê o samba canção das décadas de 1940 e 1950 certo “rebaixamento”, acreditamos que foi justamente neste período que ele ganhou mais qualidade com o surgimento de grandes compositores deste gênero, como Antonio Maria, Tito Madi e Tom Jobim (no período pré-bossa), sem falar nas grandes compositoras Maysa e Dolores Duran, que colocavam nas letras de suas composições toda uma nova sensibilidade feminina, que discutiremos no capítulo III .

A despeito do preconceito forjado na década de 1950 sobre a cena musical deste período, Napolitano⁶⁹ nos alerta que esta década deve ser pensada como o resultado de uma “*escuta ideológica*” e não como produto de uma avaliação puramente musicológica ou estética, porque a década de 1950 nos legou canções clássicas em nada inferiores às consideradas “cânones da MPB”.

⁶⁹ NAPOLITANO, Marcos. *A Música Brasileira na Década de 1950*. Revista da USP, São Paulo: nº 87, novembro de 2010.

Criticando a “bolerização” e a “tangelização”⁷⁰ do samba no início da década de 1950, Vinícius de Moraes aponta para as influências estrangeiras que tomavam conta do país e do samba:

Se é verdade que o Brasil está com a tendência a perder a sua velha posição de primeiro país produtor de café do mundo, em compensação está caminhando rápido para conquistar a dianteira como país produtor de boleros. [...] Não haja dúvida, os ritmos ouvidos são do melhor bolero: tristezas mil nos bares do Brasil [...]. Mas a verdade, se me permitem um aparte, é que estão xaviercugando a música popular brasileira (A Bolerização, 16/08/1953).

A tangelização parece geral. Isso sem falar nos tanguinhos brasileiros mascarados de samba-canções. [...] Enfim não há de ser nada. É bop de um lado, tango de outro, Frank Sinatra no meio e a música popular brasileira vai levando. Ultimamente, deu pra aparecer também baião em órgão. É o fim da picada (Tangolomango, 24/05/1953).

Várias eram as vozes que criticavam as influências estrangeiras no samba, o que contribuiu e muito para se criar uma memória negativa da década de 1950, como assinala Marcos Napolitano (2010).

Considerado popularmente como “samba de meio de ano”, o samba canção caiu no gosto das camadas médias por ter um “*andamento mais vagaroso com dominância da linha melódica sobre a marcação rítmica, e [por] explora[r] basicamente a temática da subjetividade e do sentimento*”⁷¹.

Neste sentido, o samba canção além de trazer essa novidade na linha melódica, trás também uma nova forma de cantar que de certa forma fará a ponte entre a tradição e a moderna música popular: o cantar “falando”, também chamado de “deseuse”,

⁷⁰ MORAES, Vinicius de. *Samba falado: crônicas musicais*. In: JOST, Miguel; COHN, Sérgio; CAMPOS, Simone (orgs). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008. A bolerização (16 ago. 1953), p. 51-52; Tangolomango (24 maio 1953), p. 41. O termo “*xaviercugando*” citado por Vinícius no texto *A Bolerização*, está relacionado à Xavier Cugat, maestro catalão-cubano, um dos pioneiros na popularização da música latina nos Estados Unidos e era conhecido como “O rei da rumba”, como nos explica em nota de rodapé LOPES, Maria Aparecida. **Foi Assim: Contribuição para um Estudo Histórico do Samba Canção (1946-1957)**. Dissertação de mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011, p.38.

⁷¹ MATOS, Claudia Neiva de. *Gêneros na Canção Popular: os Casos do Samba e do Samba canção*. Revista ArtCultura, dossiê História e Música. Uberlândia: EDUFU, n° 09, jul-dez de 2004, p. 12-21.

popularizado pela cantora Nora Ney, que prenunciava o estilo bossa-novista de cantar (MATOS; FARIA, 1996).

Em meio a essas transformações, segundo Severiano (2009), o samba canção vinha dividindo-se em duas vertentes: uma tradicional e uma moderna.

A tradicional vinha trazendo as influências dos modelos consagrados na Época de Ouro e tinha como expoentes os compositores veteranos como Lupicínio Rodrigues, Herivelto Martins, Ataulfo Alves, Ary Barroso, David Nasser, Marino Pinto, Mário Lago e Roberto Martins. Entre os novatos que se integraram nesta corrente estão Adelino Moreira, Chocolate, Raul Sampaio, Othon Russo e Nazareno de Brito.

A moderna tinha como características a nova forma de compor e o caráter inovador nos arranjos das músicas e tinha como principais compositores Antonio Maria, Fernando Lobo, Haroldo Barbosa, Paulo Soledade, Klécio Caldas, Luís Bonfá, Dolores Duran e Maysa.

Mesmo com vertentes diferentes o samba canção alcançou seu auge na década de 1950 e por esse motivo, os novos compositores encontraram terreno fértil para ganhar dinheiro e fama. Além disso, o samba canção estabeleceu uma nova sensibilidade boêmia, imprimindo novas formas de sentir e estar na noite.

E é justamente neste contexto de alta popularidade deste gênero que o já consagrado Nelson Gonçalves arrebatou multidões com o sucesso que se tornou hino da boemia e que guarda vários elementos do cotidiano e das sociabilidades que permeavam este mundo.

3. ... De Volta à Boemia.

A relação de amizade entre Nelson Gonçalves e Adelino Moreira tendia a estreitar cada vez mais, depois do lançamento de *Última Seresta* (1952). A partir da gravação deste samba canção ambos passaram a se auto referenciar: Adelino tornava-se o compositor de Nelson e este o cantor daquele.

No entanto, Adelino ainda não havia estourado com nenhuma canção ao lado de Nelson, e a oportunidade apareceu em 1955 quando o cantor grava *Meu Vício é Você*⁷² do compositor e amigo Adelino Moreira. até então, as músicas que Nelson gravara dele

⁷² *Meu Vício é Você*, (Adelino Moreira), Nelson Gonçalves, 78 rpm, RCA Victor, nº801517, 1955, lado A.

sempre ficavam do lado B do disco, algo como se fosse "segunda opção", "último caso".

As canções que ficavam do lado B quase sempre não tinham muito destaque, era muito mais para completar o disco porque a canção principal estava sempre do lado A. Claro que houve casos em que as duas músicas faziam sucesso ou mesmo que a do lado B fizesse mais sucesso do que a do lado A⁷³.

No entanto, o fato era que Adelino sempre estava do lado B dos discos de Nelson e isso iria mudar com a gravação de *Meu Vício é Você* (1955). Por um acaso, não se sabe ao certo, a gravação do samba canção saía do lado A, enquanto o tango *Esta Noite Me Embriago* passava para o lado B. Foi um acaso feliz? Certamente. Quem nos fala é o próprio Adelino Moreira (BARROSO, 2001, p. 188):

- Ai eu estourei na praça. Meu grande sucesso foi Meu Vício é Você. Aí, definitivamente, eu entrei na vida dele. Depois tudo foi fácil. Foi um atrás do outro. Meu nome se ligou ao dele. Ele era o melhor cantor do Brasil. Tudo era Nelson Gonçalves. Eu fui junto.

Em seis meses o disco já tinha vendido 90 mil cópias. Ao final de um ano, a cifra foi para 300 mil cópias. Sucesso para ambos. Mais ainda faltava algo. Adelino queria gravar não só do lado A, mas do lado B também: ele queria que Nelson gravasse duas músicas suas num disco por uma razão bem simples: Adelino morava no bairro Campo Grande e acordava de madrugada para trabalhar nas rádios as canções do disco e com uma música só, ele acabava trabalhando para o outro compositor também; e esse procedimento nunca passou pelo ideário de Adelino, já que na década de 1950, firmar-se como compositor era tarefa bem difícil. Sendo assim, ele não tinha a intenção de trabalhar de graça pra ninguém! Era assim que pensava esse filho de portugueses!

Depois do sucesso de *Meu Vício é Você* (1955) passaram-se um ano e dois meses sem Nelson gravar música de Adelino. Num dia no início de 1957, ao sair da Rádio Nacional, Nelson pede carona a Adelino para que este o deixasse no Largo da

⁷³ Aqui podemos citar, entre tantos casos, o exemplo do caso de um disco de Nelson Gonçalves, lançado em 1954, em que a música do lado B fez mais sucesso do que a do lado A: a canção Francisco Alves foi feita por Herivelto Martins e David Nasser para homenagear o cantor falecido em 1952 num acidente automobilístico e os autores acreditavam piamente que ela seria um sucesso nacional. Embora este samba também tenha feito certo sucesso, foi o tango Carlos Gardel, também feito para homenagear o grande compositor de tangos argentino, que na verdade transformou-se num sucesso nacional, inclusive tocado até os dias de hoje em rodas boêmias.

Carioca. No trajeto, o compositor diz-lhe que já tinha outra canção para colocar no lado B de *Meu Desejo*⁷⁴, segue-se o diálogo:

- *Nelson, a música é essa aqui...*

Depois de ler a letra, Nelson olha pra Adelino meio assustado:

- *... mas é muito grande... essa letra ninguém vai cantar... é comprida demais...*

E Adelino na maior calma responde:

- *Nelson, o Brasil é a terra dos violonistas. Todo mundo gosta de pegar um violão. Mal ou bem ele toca.*

- *Você acha?* - pergunta Nelson ainda em dúvida.

- *Acho não. tenho certeza. Eu vivi na malandragem. Nunca fui malandro, mas conheço*

- respondeu Adelino com toda segurança do mundo.

- *Mas, eu não posso gravar duas músicas tuas no mesmo disco. Se você fosse Ary Barroso, Herivelto Martins, Custódio Mesquita... se eu gravar duas músicas tuas vão dizer que você tá me pagando pra gravar...* - responde Nelson meio nervoso. Chegando próximo ao Largo da Carioca, continua:

- *Eu fico aqui, porque a Lourdinha vai fazer aniversário e eu vou descolar um dinheiro pra comprar um presente pra ela...*

- *Pera aí Nelson. Tome aqui 3 mil cruzeiros.* - disse Adelino.

- *Não, isso aqui é muito dinheiro...* - disse Nelson.

- *Foi a Lourdinha que me colocou na sua vida. Isso eu não esqueço nunca. Dinheiro de música não me faz falta. Eu não vivo disso.*

- *Me dá essa merda aqui que eu vou gravar...* - disse Nelson já nervoso - *Como se chama?* - perguntou.

- *... A Volta do Boêmio...* - disse Adelino com um sorriso no rosto, enquanto Nelson resmungava:

- *... me dá essa porra aqui!...*

Somente Adelino Moreira pra fazer uma coisa dessas. Uma ligação entre duas músicas que tinha tudo a ver, ou melhor, uma era a continuação da outra: *Ultima Seresta (1952)*, discorre sobre a despedida do boêmio da vida noturna, e *A Volta do*

⁷⁴ *Meu Desejo*, (Adelino Moreira), Nelson Gonçalves, 78 rpm, RCA Victor, nº801751, 1957, lado A. Este choro canção foi gravado em 1956 mas lançado em 1957.

*Boêmio*⁷⁵ (1957), discorre sobre sua volta às madrugadas. Nas palavras de Adelino Moreira (BARROSO, 2001, p. 196):

Aí, ele viu que ia ser um sucesso. A facilidade que eu tinha para compor. Eu tive a inspiração para fazer *A Volta do Boêmio* ali na varandinha [de sua casa]. Eu tinha feito a primeira parte na *Última Seresta* e *A Volta do Boêmio* é a segunda. Numa eu vou e na outra eu volto. E eu meti na cabeça dele que isso seria um grande sucesso. E sigo os boêmios tomadores de chopp, tocadores de violão. Eu não digo violonista, eu digo tocador de violão. Porque tem muitos. Tem milhões.

A bem da verdade, *A Volta do Boêmio* tinha sido escrita por Adelino em 1953 mas ele preferiu guarda-la para o momento certo, permanecendo inédita até o ano de gravação em 1956 e lançamento em 1957.

Agora Adelino estava satisfeito, pois duas músicas suas foram gravadas por Nelson num disco e, por uma ironia do destino, foi justamente a música do lado B que fez um sucesso estrondoso em todo Brasil, chegando a ser vendido cerca de 1 milhão de cópias! Nelson cantava e o Brasil cantava com ele.

A Volta do Boêmio tornou-se um marco na vida de Nelson Gonçalves a ponto dele ser identificado, a partir de então, como "o boêmio", título que ele carregou até o fim de sua vida. Sua interpretação, com um grave firme e limpo, fixou-se como definitiva e não houve, até hoje, cantor que a interpretasse de forma tão marcante como Nelson Gonçalves. Cantor e música se fundiam, a ponto de sua interpretação ser única!

Os elementos que *A Volta do Boêmio* trás em sua letra são bastante significativos para entendermos a complexidade do mundo boêmio das décadas de 1940 e 1950. Nela estão presentes quase todos os elementos de sociabilidades deste mundo que acabaram por se fixar definitivamente na música popular brasileira e nas mesas de bar do Brasil inteiro: é este samba canção o hino da boemia!

⁷⁵ *A Volta do Boêmio*, (Adelino Moreira), Nelson Gonçalves, 78 rpm, RCA Victor, nº 801751, 1957, lado B.

4. Os Amigos Leais.

Boemia, aqui me tens de regresso

E suplicante te peço a minha nova inscrição

Voltei, pra rever os amigos que um dia

Eu deixei a chorar de alegria

Me acompanha o meu violão.

Enquanto a cidade dorme, lá vai o boêmio buscar o seu espaço de sociabilidades e encontrar com seus amigos. É a amizade uma das coisas mais importantes que o boêmio pode ter e esta caracteriza-se por duas coisas: solidariedade e cumplicidade.

A solidariedade masculina é um sentimento explicitamente positivo nas canções analisadas entre as décadas de 1940 e 1950. O homem devia procurar somente a amizade de outros homens porque estes compartilham valores e certos comportamentos que os "identificavam" enquanto viris, heterossexuais e dominadores, numa construção e reconstrução constante do "ser masculino".

Numa crônica escrita por Lupicínio Rodrigues intitulada *O Mosquito*⁷⁶, o cantor nos fala um pouco das amizades no mundo boêmio:

Nós, que vivemos à noite, às vezes temos a impressão de que vivemos num mundo completamente diferente. Nossas amizades nada se parecem com as das pessoas que trabalham de dia. Dificilmente um boêmio faz amizade com um motoneiro, um cobrador de ônibus, um açougueiro ou um dono de armazém. Nossos amigos são outros: é o motorista da praça, o garçom do restaurante, o porteiro da boate, o guarda noturno e outras pessoas que usam a noite para viver. Não é que se deteste a turma do dia, mas costumamos fazer nossas amizades onde encontramos mais prazer.

Mesmo sendo uma crônica escrita em 1963, Lupicínio nos dá muitas pistas de como se constituía as amizades no mundo boêmio, visto que vivenciou este mundo ao longo de toda sua vida. Ao analisar as canções de maior sucesso nas décadas de 1940 e 1950 encontramos várias canções que fazem referência as amizades e especialmente a

⁷⁶ O Mosquito, Jornal Última Hora, 23/03/1963, op. cit.

solidariedade entre os homens quando um deles é traído pela mulher amada, como ocorre no samba canção *Esquece*⁷⁷ (1948):

*Esquece quem não te quis
Com outra serás feliz
O que ela fez contigo
Não se faz
Melhor será esquecer
Quem sempre te fez padecer
O que ela fez contigo
Foi demais*

A solidariedade aqui está presente através do conselho que o amigo dá ao outro, incentivando-o a procurar outro amor e sufocar sua dor:

*Ouve o meu conselho
Com o novo amor
Essa malvada
Lhe esquecerá
Sufoca na garganta
Os teus doridos ais
O que ela fez contigo
Não se faz!*

Os amigos também eram importantes nos fins dos relacionamentos, pois serviam também como "especuladores da vida alheia", servindo como um repórter, procurando saber como a "íngrata" estava. Se ela estivesse bem, talvez não fosse bom contar nada, mas se estivesse mal e arrependida do "mal feito", seria como um estímulo, uma vitória, contar para o seu amigo que aquela mulher ia muito mal, como vemos no grande sucesso de Lupicínio Rodrigues, o samba canção *Vingança*⁷⁸ (1951), cantada na voz de Linda Batista:

⁷⁷ *Esquece* (Gilberto Milfont), Dick Farney, 78 rpm, Continental, nº 15927, 1948, lado A.

⁷⁸ *Vingança* (Lupicínio Rodrigues), Linda Batista, 78 rpm, Victor, nº 800802, 1951, lado A.

*Eu gostei tanto, tanto quando me contaram
Que lhe encontraram chorando e bebendo na mesa de um bar
E que os amigos do peito por mim perguntaram
Um soluço cortou sua voz, não lhe deixou falar*

A amizade é parte integrante das sociabilidades boêmias e ela está presente em várias canções de sucesso. No próprio samba canção *A Volta do Boêmio*, este volta para os braços da boemia para "*rever seus amigos leais*", que estavam lá, esperando o seu retorno a qualquer momento. Mas e quando esta lealdade se transforma em traição, como fica a amizade?

No samba *A Mulher Que Eu Gosto*⁷⁹ (1941), cantado por *Ciro Monteiro*, está em jogo o amor de uma mulher e a lealdade a seu melhor amigo:

*Lá vem a mulher que eu gosto
De braço com meu amigo
Ai, meu Deus
Até parece castigo
É uma dupla traição
Ao meu pobre coração
Eu gosto dessa malvada
E ele é meu camarada*

Gostar dessa mulher malvada já é um castigo e sendo ela a mulher do seu melhor amigo é o fim da picada! O boêmio se sente cometendo uma "dupla traição". A traição do homem era socialmente aceita pelos padrões sociais vigentes, mesmo sendo casado. O ideal era que a mulher aceitasse com resignação as "escapadelas" do marido em nome de seu casamento. Mas a questão não era essa. A questão era a traição a amizade, algo que é central no universo masculino.

Estar na companhia dos pares é algo tão importante para os homens que esta é uma construção que vem desde a infância. O que vai diferenciar em relação as mulheres

⁷⁹ *A Mulher que eu Gosto*, (Wilson Batista e *Ciro de Souza*), *Ciro Monteiro*, 78 rpm, Victor, nº 34745, 1941, lado A.

é o fato de que desde pequenos, os meninos são impelidos a demonstrarem sua "força" e "coragem" perante a sociedade e a seus pares, tanto é assim que é comum ouvirmos expressões como "menino não chora" ou "homem que é homem não chora".

Embora percebemos certa mudança neste sentido, ainda hoje, consciente ou inconscientemente, vemos que ainda se forja valores e se cria certo perfil de masculinidade para os homens.

Elizabeth Badinter (1993, p. 133-134) no seu estudo sobre a construção da identidade masculina, nos mostra que a construção de "um ideal de homem" vem de séculos, mas foi no final do século XIX para o XX que essa construção tornou-se mais forte devido a vários fatores, dentre eles, a intensa industrialização e expansão dos valores burgueses.

Neste sentido, nada expressaria melhor a construção do "homem Marlboro"⁸⁰ do que os "quatro imperativos da masculinidade", muito fortes e que encontramos resquícios atualmente, mas que encontravam-se muito presentes na sociedade brasileira nas primeiras décadas do século XX.

O primeiro aspecto é o principal, "*nada de fricotes*". Embora homens e mulheres partilhem das mesmas necessidades afetivas, o estereótipo criado era de que o homem para ser homem tinha que ser isento de toda e qualquer qualidade feminina. Este aspecto era bastante cobrado dos homens nas primeiras décadas do século XX, especialmente em se tratando de sentimentos amorosos pois, como assinala Faria e Izilda (1996, p.133 e ss), o homem que demonstrasse seus sentimentos era comparado a mulher, que por sua vez era tido como ser inferior.

O segundo aspecto é a "*superioridade*". A masculinidade seria medida pelo sucesso, pelo poder e pela admiração que o homem provocaria nos outros.

O terceiro aspecto é a "*independência*". A necessidade do homem ser independente e contar consigo mesmo, jamais demonstrando emoção ou dependência em relação a mulher mostra que essa masculinidade heterossexual tradicional, bastante forte na primeira metade do século XX, comportava aspectos como o status, o sucesso, a resistência, a independência, a dominação social sobre outros homens e mulheres, na tentativa de se impor e mostrar virilidade socialmente (FARIA & MATOS, 1996, p. 138).

⁸⁰ Uma referencia a marca de cigarros mais famosa do mundo, o Marlboro, que fazia propagandas com homens másculos e corajosos, no melhor estilo do cawboy americano.

E o quarto aspecto é "*ser o mais forte*". Uma das formas de "se medir" a masculinidade de um homem seria na exibição de uma aparente audácia, destemor, coragem e até agressividade. Homem que é homem devia estar disposto a correr riscos, mesmo quando todos lhe aconselham o contrário.

Essa demonstração de virilidade é uma característica bastante forte na primeira metade do século XX, como nos informa Faria e Matos (1996, p.143 e ss). Tornar-se masculino e viril envolve diversos fatores culturais, num processo longo e difícil. Neste sentido, a virilidade não é dada, é construída social e culturalmente, é relativa e reativa, na medida em que se vê desestabilizada pelas mudanças da feminilidade.

Muitos destes estereótipos estão presentes nas canções que analisamos, especialmente em si tratando de mulheres, como analisaremos mais adiante. Ser forte, corajoso e independente, além de leal e companheiro para com os amigos, eram elementos que estavam na base das relações de amizade entre homens.

Desta forma, ela deve ser preservada e honrada em detrimento a situações que envolviam mulher, especialmente em si tratando de sentimentos: o homem não poderia fraquejar nem demonstrar o que sentia por ela. Aqueles que o faziam, estavam fadados a se tornarem sofrendores, pois as mulheres não sabiam escolher a quem amar.

Um exemplo disso é demonstrado na canção ora analisada, *A Mulher Que Eu Gosto (1941)*, mostrando que os sentimentos envolvidos num triângulo amoroso eram ambíguos e quase sempre atribuídos a culpa da situação delicada à mulher:

*Há muito tempo ela sabe
Que eu lhe tenho um grande amor
Preferiu o meu amigo
Fez de mim um sofredor
Ele também é culpado
Da nossa situação
Pois sabia que ela era
Dona do meu coração*

Ao que parece, não havia uma disputa amorosa entre os amigos e sim a preferência de uma mulher livre pelo homem que ela queria e desejava. Na verdade ela é a verdadeira culpada pela situação, porque não soube escolher, embora o suposto "amigo" já soubesse de antemão dos sentimentos do outro. Mesmo assim, a amizade

entre eles não se rompia, porque o companheirismo estava acima das relações amorosas, pois a razão, no universo masculino, deveria estar a todo momento suplantando as emoções.

Sendo o homem fundamentalmente sincero e generoso, a mulher era tida nas canções quase sempre em oposição as qualidades masculinas: falsa, ingrata, traidora e volúvel, porque simplesmente não sabe amar nem escolher a quem ama. É o ser masculino que se constrói em oposição ao feminino, sempre considerando que eles tem um "algo mais" que elas, numa demonstração de suposta superioridade.

Nas análises de Badinter (1993) sobre a identidade masculina, ela nos diz que desde o surgimento do patriarcado o homem sempre se definiu como ser humano privilegiado, dotado de alguma coisa "a mais" que era ignorado pelas mulheres.

Ele queria parecer sempre como o "mais" forte, o "mais" inteligente, o "mais" corajoso, o "mais" responsável, o "mais criativo" ou o "mais" racional. E para Badinter (1993) é esse "mais" que justifica sua relação de hierarquia com as mulheres, ou pelo menos com a sua mulher. Portanto, a masculinidade é um conceito relacional, pois só é definida com relação à feminilidade.

A prova maior da lealdade entre homens estava justamente quando o casamento de um deles estava sendo posto a prova. No samba *Aquela Mulher* (1945), encontramos um caso em que a paixão envolvia, e era correspondida, pela esposa do melhor amigo:

... Eu gosto daquela mulher

E para aumentar o meu castigo

O rapaz é meu amigo

*E ela também me quer*⁸¹

Para não sucumbir aos desejos da paixão e não ser desleal com seu amigo, o jeito era mudar de cidade pra não "cometer um desatino". Tomando a mesma atitude, Orlando Silva havia cantado no samba canção *Amigo Leal*⁸² (1937) a mesma desdita e, mostrando sua lealdade, também muda-se de cidade "pra não cometer um erro".

⁸¹ *Aquela Mulher* (Cícero Nunes), Nelson Gonçalves, 78 rpm, RCA Victor, nº 800295, 1945, lado B.

⁸² *Amigo Leal* (Benedito Lacerda e Aldo Cabral), Orlando Silva, 78 rpm, RCA Victor, nº 34172, 1937, lado B.

Era um verdadeiro martírio, viver entre a paixão correspondida e a amizade construída em longas noitadas na boemia. Por isso, no samba canção *Pergunte a Ela*⁸³ (1948), a amizade entre os dois amigos estava acima da disputa amorosa pelo amor de uma mulher, visto que a culpa também era dela por não se decidir com quem iria ficar:

*... Somos amigos leais
 Não devemos brigar
 Por uma mulher
 Nossa amizade não pode
 Não deve sofrer
 Incidente qualquer...*

E quando o amigo "literalmente" tomava a mulher do outro, como ficava então a amizade? Quem nos responde isso é Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins no samba canção *Se Acaso Você Chegasse*⁸⁴ (1938), interpretado por Ciro Monteiro, um dos boêmios mais contumaz do período:

*Se acaso você chegasse
 No meu chatô e encontrasse
 Aquela mulher que você gostou
 Será que tinha a coragem
 De trocar nossa amizade
 Por ela que já lhe abandonou
 Eu falo porque esta dona
 Já mora no meu barraco
 Á beira de um regato
 E um bosque em flor*

*De dia me lava a roupa
 (breque: chiiii, chiiii)*

⁸³ Pergunte a Ela (Fernando Martins e Geraldo Pereira), Alcides Gerardi, 78 rpm, Odeon, nº 12839, 1948, lado B.

⁸⁴ Se Acaso Você Chegasse (Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins), Ciro Monteiro, 78 rpm, Victor, nº34360, 1938, lado A.

De noite me beija a boca

(breque: smack, smack)

E assim nós vamos vivendo de amor

Ciro Monteiro além de dar uma interpretação bem pessoal ao samba, ainda introduz onomatopéias quando menciona o esfregar de roupas (chiiii, chiiii) e os beijos na boca (smack, smack), como se estivesse "tirando sarro" da cara do amigo, por agora ele ser o "dono da mulher" que antes era de seu companheiro.... "mui amigo"...

De acordo com Maria Izilda, em suas análises das canções do compositor Lupicínio Rodrigues, os homens só podiam procurar a amizade sincera de outros homens porque o companheirismo e a solidariedade masculinas seriam mais importantes do que uma disputa amorosa por uma mulher, o que fica muito evidente nas canções analisadas: "*Desvaloriza-se assim o feminino e hierarquizam-se as relações; as relações entre homens são colocadas em nível diferenciado da relação homem-mulher*". (MATOS: 1996, p. 146-147)

As amizades no mundo boêmio eram construídas tendo por base a lealdade e a solidariedade entre os homens. Por isso vemos em quase todas as canções que envolvem mulheres ou relações amorosas, esta lealdade sendo constantemente testada, sendo (re)criada a cada nova situação.

Outro aspecto que faz parte das sociabilidades boêmias presentes nos laços de amizade construídos neste mundo são os apelidos.

Na boemia, especialmente a musical na qual estudamos, era bastante comum colocar apelidos uns nos outros. Para além da gozação que se fazia, este era um elemento que identificava os grupos e forjava os laços de amizade entre seus membros. Alcir Lenharo (1995) nos diz que no meio artístico e boêmio exercia-se uma liberdade de expressão e comunicação semelhante as vivenciadas pelas camadas populares no seu dia a dia, o que favorecia a criação de apelidos dos mais variados gostos e muitas vezes utilizando de expressões populares para tal.

Em suas *Memórias do Café Nice*, o jornalista Nestor de Holanda (1970) nos fala deste elemento que compunha o mundo artístico das décadas de 1940 e 1950 mostrando que todos que frequentavam o referido Café tinha a sua "alcunha", quase sempre associada a uma característica peculiar do indivíduo, o que demonstra o grau de intimidade que as relações de amizade alcançavam.

Ataulfo Alves, por andar malandramente, passou a ser chamado de *"urubu malandro"*. Orlando Silva, conhecido publicamente como O Cantor das Multidões, por andar sempre perfumado, era conhecido nas rodas boêmias por *"sovaco"* ou também por *"chorão"*, pelo modo como cantava.

Almirante, companheiro de Noel Rosa no Bando de Tangarás, ganhou este apelido nos anos 1920 quando serviu a Marinha, mas todo mundo no Nice chamava-o de *"jacaré"*, porque tinha uma bocarra. Da mesma forma Jorge Goulart, por ter uma boca muito grande, era chamado de *"boca de caçapa"*.

Nelson Gonçalves, antes de receber a alcunha de "O Boêmio", era o *"metralha"*, devido ao seu problema de gagueira. Francisco Alves, chamado Chico Viola, apesar de ser um dos cantores mais bem sucedidos e ricos daquelas décadas, não gostava muito de pagar as contas no bar e ainda filava cigarros dos outros: daí a alcunha de *"Chico Duro"*. Anísio Silva, por ter uma pele enrugada, não escapou de ser chamado carinhosamente de *"maracujá de gaveta"*.

Ciro Monteiro, que gostava de "batizar" meio mundo, por causa de sua magreza e por ter uma cabeça maior do que o normal, foi logo sendo chamado de *"formigão"* e Mário Lago por sua pele branquinha e pela estatura era o *"lagartão"*. Porque não cheirava muito bem, Hannibal Cruz era o *"gambá"*. Por ser muito disciplinado com horários de ensaio, beirando o insuportável, Herivelto Martins ganhou a alcunha de *"garnisé"* e Gilberto Alves com aquele cabelo encrespado era o *"palha de aço"*.

Orestes Barbosa, que era um dos que adorava colocar apelido nos outros, não gostou muito quando Wilson Batista, fazendo referencia à corcova que ele exibia, passou a chamá-lo de *"o corcunda de notre nice"*. E o próprio Wilson, mesmo a contragosto, era conhecido por *"virilha"*. Silvio Caldas também não escapou e por ser afeito a coisas do sobrenatural era chamado de *"preto velho"*. David Nasser, pelo jeito desengonçado, era alcunhado de *"songa-monga"*.

As mulheres também não escapavam a sanha dos que adoravam colocar apelidos, mas para elas a coisa não era tão feia assim. Dalva de Oliveira era chamada carinhosamente de *"lagartixa"*, por sua pele branquinha; Odete Amaral era a *"empada"*, Dircinha Batista era a *"boneca"*; Ângela Maria era a doce *"sapoti"*, pela sua morenice e Dolores Duran era carinhosamente chamada de *"caxumba"*, por causa de suas bochechas.

Além dos apelidos, fazia também parte das rodas de amigos no meio musical o famoso "piche". Pichar, na explicação de Nestor de Holanda (1970), era falar mal dos

outros mas de modo irreverente, caricatural, jocoso e frequentemente inteligente. Explica-nos Lenharo (1995) que entre os artistas, as formas de convívio e amizade estimulavam comentários jocosos e críticos e que o pichador era uma pessoa querida e prestigiada nas rodinhas boêmias. Nora Ney e o cantor Déo eram considerados os "Reis do piche" no meio musical e bastava alguém sair primeiro da roda boêmia para que o grupo começasse a falar do indivíduo.

Num exemplo citado por Lenharo, na Revista do Rádio de 18 de fevereiro de 1956, há um diálogo entre os considerados "reis do piche". Déo pergunta a Nora Ney:

- *Nora, a sua música está sendo muito tocada, você vai ganhar muito \$ este ano...*

- *Qual a música?*

- *Aqueles jingels que anunciam bicicletas e máquinas de costura?*

No comentário "pichador" de Déo está muito mais do que a observação de que Nora estava ganhando muito dinheiro com jingels. Como sugere Lenharo, o fato sutil aqui é a percepção de que a cantora aparece no rádio não através de sucessos musicais e sim por meio de comerciais. Era uma maneira de dizer que ela não conseguia emplacar na praça sucessos como os de antes.

Mas se considerarmos que o piche era um comentário jocoso, irreverente e de crítica inteligente, podemos perceber esse movimento também em algumas composições do período estudado: seria uma forma de "piche musical", quando um compositor responde ao outro, num duelo de "pichação", sobre as mais diversas questões, indo desde as de cunho pessoal até as de cunho musical.

Se dermos uma olhada de forma mais apurada nas canções da primeira metade do século XX, iremos encontrar vários exemplos de "pichação musical", a começar pela rusga entre Ary Barroso e Sinhô num concurso para escolha da melhor música para o carnaval de 1930 em que ambos participaram. Ary Barroso estava sem muita inspiração para escrever música para o concurso, mas um incidente numa rua do Rio de Janeiro em que os populares gritavam "*dá nela*", ameaçando bater numa mulher, acabou fornecendo o mote para Ary escrever a música as pressas no mesmo dia do concurso. A letra sem muitos rebuscamentos, transformou-se numa marcha carnaval que acabou por tirar o primeiro lugar no concurso, tornando-se um sucesso no carnaval de 1930:

*Dá Nela!*⁸⁵

Esta mulher

Há muito tempo me provoca

Dá nela! Dá nela!

É perigosa

Fala mais que pata choca

Dá nela! Dá nela!

Fala, língua de trapo

Pois da tua boca

Eu não escapo

Agora deu para falar abertamente

Dá nela! Dá nela!

É intrigante

Tem veneno e mata a gente

Dá nela! Dá nela!

Para além das complexas relações de gênero contidas nestes versos, a letra e o sucesso que ela fez não agradou ao "Rei do Samba", o vaidoso Sinhô. Chateado por sua música não ter sido a vencedora, Sinhô, utilizando o pseudônimo de Zé Baião, resolve atacar Ary Barroso num "piche musical" em contraposição a música *Dá Nela!*, escrevendo seu contraponto *Dá Nele (1929)*⁸⁶, um samba amaxixado que na introdução lembra a marcha carnaval escrita por Ary Barroso, numa clara alusão ao samba vencedor de 1930:

Não tens razão / Pra falar mal da mulher

Dá nele! Dá nele! / Isto é paixão

Porque ela não te quer / Dá nele! Dá nele!

Ela não teme / Que chames "língua de trapo"

⁸⁵ *Dá Nela!* (Ary Barroso), Francisco Alves, 78 rpm, Odeon, nº 10558, 1930, lado A.

⁸⁶ *Dá Nele!* (Sinhô), Grupo Gente do Morro, 78 rpm, Brunswick, nº10049, 1930, lado A. No blog MPB Cifrantiga, o autor sugere que na letra original continha o verso "*Esses mineiros vem pra cá com a mania de abafar*", numa clara alusão a Ary Barroso e que teria sido retirado posteriormente. No entanto, em nossas escutas, essa frase não está presente na letra.

Pois que o povo bem conhece / As maldades do farrapo
Por isso mesmo / Muito tens que apanhar
Nas vistas de toda gente / Para língua endireitar

Apesar do "piche musical", a canção de Sinhô não teve tanta popularidade quanto a de Ary Barroso, o que deve ter irritado mais ainda o egocêntrico Sinhô.

Outro caso que podemos citar como "piche musical" foi a polêmica travada entre Wilson Batista e Noel Rosa. Em 1933, Wilson Batista escreve a letra do samba *Lenço no Pescoço*⁸⁷ (1933), cantada na voz malandra de Silvio Caldas, numa verdadeira apologia a malandragem:

Meu chapéu do lado
Tamanco arrastando
Lenço no pescoço
Uma navalha no bolso
Eu passo gingando provoço e desafio
Eu tenho orgulho em ser tão vadio

Sei que eles falam deste meu proceder
Eu vejo quem trabalha andar no "misere"
Eu sou vadio porque tive inclinação
Eu me lembro era criança tirava samba-canção
(Breque: Comigo não eu quero ver quem tem razão)

Segundo Adalberto Paranhos (2005), num momento histórico em que se tentava "fazer uma higiene no samba", a canção *Lenço no Pescoço* soava como uma afronta a "moral e aos bons costumes" dos compositores e da Confederação Brasileira de Radiodifusão que logo censurou a irradiação da canção. Noel Rosa também se irritou e numa resposta irônica e inteligente, num autêntico "piche musical", compõe e divulga

⁸⁷ *Lenço no Pescoço* (Wilson Batista), Silvio Caldas, 78 rpm, Victor, nº 33712, 1933, lado B.

no mesmo ano *Rapaz Folgado*⁸⁸ (1938), mostrando a Wilson Batista que malandro que é malandro não se expõe, tornando-se presa fácil da *tiragem* e do *comissa*⁸⁹:

Deixa de arrastar o teu tamanco
Pois tamanco nunca foi sandália
E tira do pescoço o lenço branco
Compra sapato e gravata
Joga fora essa navalha que te atrapalha
Com chapéu do lado deste rata
Da polícia quero que escapes
Fazendo samba-canção, já te dei papel e lápis
Arranja um amor e um violão
Malandro é palavra derrotista
Que só serve pra tirar todo o valor do sambista
Proponho ao povo civilizado
Não te chamar de malandro
E sim de rapaz folgado

Nesta composição, Noel propõe não só a "civilização do malandro" como mostra que ser sambista e compositor tinha muito mais valor no mercado musical do que ser malandro, além de estimular a profissionalização daqueles na tentativa de driblar as carências e dificuldades da época.

A polêmica entre Wilson e Noel continua, mas o que nos interessa aqui é mostrar que o piche, esse comentário jocoso, crítico e inteligente não só já existia anteriormente como "piche musical", embora nas décadas anteriores a 1940 ainda não se tinha essa denominação, como vai ser bem comum nas décadas de 1940 e 1950.

Para citar alguns exemplos do período estudado, basta recordarmos a polêmica que ficou conhecida nacionalmente por se tratar da vida pessoal de dois grandes artistas do período: Dalva de Oliveira e Herivelto Martins.

⁸⁸ Rapaz Folgado (Noel Rosa), Araci de Almeida, 78 rpm, Victor, nº34368, 1938, lado B. Composta em 1933, este samba só foi gravado em 1938.

⁸⁹ "Tiragem" e "comissa" são gírias utilizadas pelos malandros para designar "policiais" e "comissário de polícia".

A crise e a separação do casal foi alvo de falatórios na imprensa nacional e no meio artístico, que também se envolveu direta ou indiretamente, uns ficando do lado de Dalva outros de Herivelto.

O "piche musical" nesta querela só fez acentuar os problemas que um e outro enfrentavam, colocando compositores de renome no meio da briga de casal, pois como se sabe Dalva não era compositora como Herivelto e logo encontrou quem se posicionasse na sua linha de defesa.

Para não nos estendermos demasiadamente nesta questão, que daria mote para uma outra tese, citaremos as canções do início desta querela que se transformou no maior "piche musical" de fins da década de 1940 e início da década de 1950.

Já separada de Herivelto e com dois sucessos emplacados há pouco tempo, *Tudo Acabado (1950)* e *Que Será (1950)*, a vida de Dalva de Oliveira tornou-se o alvo principal da campanha difamatória do ex-marido.

Segundo as memórias do filho do casal, Pery Ribeiro (2009), Herivelto não suportou ver o sucesso que Dalva fazia, porque acreditava que sem ele, ela não conseguiria sobreviver.

Depois do lançamento e sucesso de *Que Será (1950)*, Herivelto entra de vez na querela musical e começa a pichar Dalva de forma agressiva, escrevendo com David Nasser o samba *Caminho Certo*⁹⁰ (1950), colocando-se numa situação de vítima da mulher:

Eu deixei o meu caminho certo
E a culpada foi ela
Transformava o lar na minha ausência
Em qualquer coisa
Abaixo da decência
Compreendi que estava tudo errado
E, amargurado, parti perdoando o pecado
Mas deixei o meu caminho certo
E a culpada foi ela
Sei agora que os amigos que outrora

⁹⁰ Caminho Certo (Herivelto Martins e David Nasser), Trio de Ouro, 78 rpm, RCA Victor, nº 800672, 1950, lado B.

*Sentavam à minha mesa
 Serviam sem eu saber
 O amor por sobremesa
 Acreditem, é muito fácil julgar
 A infelicidade alheia
 Quando a casa não é nossa
 E é outro que paga a ceia*

Foi este samba o verdadeiro estopim para que os compositores que conheciam bem a vida do casal saíssem em defesa de Dalva de Oliveira, tomando suas dores. Começaram a compor canções que dessem a resposta a Herivelto na mesma moeda, iniciando o piche musical mais famoso da música popular brasileira.

Mais havia piches que não eram tão pesados assim e que chegavam até a ser engraçados. No samba *Amigo Urso*⁹¹ (1941) o compositor Henrique Gonzalez encontrou no "piche musical" uma forma bem humorada de cobrar um dinheiro que havia emprestado a um amigo quando este estava na maior dureza. Agora era o próprio compositor que necessitava do dinheiro de volta e foi na voz malandra de Moreira da Silva que ele encontrou o jeito de cobrar:

*Amigo urso, saudação polar
 Ao leres esta hás de te lembrar
 Daquela grana que eu te emprestei
 Quando estavas mal de vida e nunca te cobrei.
 Hoje estás bem e eu me encontro em apuros,
 Espero receber e pode ser sem juro.
 Este é o motivo pelo qual lhe escrevi,
 Agora quero que saibas como me lembrei de ti.
 Conjecturando sobre a minha sorte,
 Transporte-me em pensamentos ao Pólo Norte,
 E lá chegando sobre aquelas regiões,
 Vai vendo só quais as minhas condições:
 Morto de fome, de frio e sem abrigo*

⁹¹ Amigo Urso (Henrique Gonzalez), Moreira da Silva, 78 rpm, Victor, nº34754, 1941, lado B.

*Sem encontrar em meu caminho um só amigo,
 Eis que de repente vi surgir na minha frente,
 Um grande urso, apavorado me senti.
 E ao vê-lo caminhando sobre o gelo,
 Porque não dizê-lo, foi que me lembrei de ti.
 Espero que mandes pelo portador,
 O que não é nenhum favor,
 Estou te cobrando o que é meu.
 Sem mais, queiras aceitar um forte abraço
 Deste que muito te favoreceu.
 (breque: Eu não sou filho de judeu, dá cá o meu)*

Com tudo isso, podemos inferir que as amizades construídas nos espaços de boemia eram baseadas na solidariedade e na lealdade, no reconhecimento dos membros do grupo por seus apelidos ou mesmo pelo tão falado "piche", seja ele como comentário jocoso e mordaz, seja ele como música. No entanto, boêmio que é boêmio só tem um único e verdadeiro amigo em que ele pode confiar de olhos fechados: seu companheiro e cúmplice inseparável, o violão.

5. "Só Você Violão"

*Ah ! Estas cordas de aço
 Este minúsculo braço
 Do violão que os dedos meus acariciam
 Ah ! Este bojo perfeito
 Que trago junto ao meu peito
 Só você violão
 Compreende porque perdi toda alegria
 E no entanto meu pinho
 Pode crer, eu adivinho
 Aquela mulher
 Até hoje está nos esperando
 Solte o teu som da madeira*

Eu, você e a companheira

À madrugada iremos pra casa cantando

(Cordas de Aço, LP Cartola, 1976, lado B)

O violão como instrumento musical vem de longa data e teve diversas denominações, como nos assinala a pesquisadora Márcia Taborda (2011, p. 23-24) :

É praticamente impossível precisar a evolução e a expansão dos cordofones. desde a Idade Média, farta iconografia europeia nos revela imagens de deuses, reis, damas, anjos músicos pairando suavemente a acalutando toda sorte de instrumentos de cordas: cítaras, saltérios, alaúdes, guitarras, harpas, liras.

Com tanta diversidade de nomes e aspectos, o violão é o instrumento que nunca teve um padrão definido nem de estrutura, forma, tamanho, afinação, número de cordas, etc. Sua anatomia apresenta elementos comuns a todos os cordofones: cordas pinçadas para produção de som, mecanismos de afinação, braço e escala que permitem modificar o comprimento da corda e produzir notas diferentes, corpo e caixa de ressonância. Seu formato oitavado, como mostra Taborda (2011), é o seu distintivo.

No entanto, o que torna o violão bastante peculiar, ao nosso ver, é a sua associação com as camadas mais populares no Brasil, desde a sua chegada no país no século XIX⁹². Ele então passa a ser assimilado pela sociedade carioca, tornando-se um instrumento urbano, enquanto a sua prima, a viola, assumi uma identidade mais interiorana, regional, como atesta o concertista Fábio Zanon⁹³:

Até a metade do séc. XIX há uma certa confusão, como atestam as “Memórias de um Sargento de Milícias”, entre a viola e o violão, mas depois de 1850 já fica clara a diferença entre a viola, um instrumento tipicamente sertanejo, e o violão, ou a guitarra francesa (como era chamada nos métodos

⁹² Para Márcia Taborda, há notícias de que violas de arame já apareciam entre os jesuítas no século XVI, mas o formato que nós conhecemos hoje do instrumento, com seis cordas simples e uma caixa de ressonância maior, foi introduzido no Brasil no início do século XIX, com a chegada da família real ao país.

⁹³ ZANON, Fábio. *O Violão no Brasil Depois de Villa-Lobos*. Revista Textos do Brasil, dossiê Música Erudita Brasileira, edição 12, p. 79-85. Site: <http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/edicao-numero-12>. Acesso em 21/08/2013.

à venda no Rio de Janeiro), instrumento favorecido no acompanhamento do canção popular de tradição urbana.

É aí que o violão passa a ganhar público em grande parte das manifestações musicais urbanas, quando os diversos grupos de chorões, surgidos em bairros bastante populares, passam a usá-lo como instrumento privilegiado de suas andanças noturnas (TABORDA, 2011, p. 57).

Visitando também os salões das elites, vários anúncios nos jornais cariocas mostram que o instrumento também era aceito nestes ambientes, visto que muitos anúncios de professores eram voltados para músicos profissionais e quantos mais se interessassem em aprender o violão.

Márcia Taborda (2011) mostra que o primeiro anúncio que faz referência ao violão no século XIX é do periódico *O Spectador Brasileiro: diário político, litterário e commercial*, que no ano de 1826 publica o anúncio do músico italiano virtuose no bandolim Bartolomeo Bortolazzi, informando que: "*professor de música, morador da Rua dos Inválidos nº 80, faz ciente ao responsável público que, quem quiser aprender música, cantar, tocar viola, viola francesa ou mandolino, que ele ensina.*" (grifos nossos)

É interessante notar que o digníssimo professor Bortolazzi só ensinava ao público que fosse "responsável", deixando bem claro que a ele não interessava passar suas técnicas da então chamada "viola francesa", nome pelo qual o violão era conhecido no momento, a camadas mais populares. O professor deixa bem claro para os leitores do periódico, geralmente instruídos, que só ensinava a um público selecionado, de bom gosto, de bons modos, enfim, "responsável".

Músicos reconhecidos internacionalmente como Bartolomeo Bortolazzi e Marzianno Bruni emprestavam ao violão seu prestígio e sua nobreza às elites cariocas que, embora preferissem o piano como símbolo de poder, elegância e riqueza, podiam interessar-se pelo aprendizado do instrumento.

Instrumento urbano, utilizado pelos chorões⁹⁴ em suas apresentações tanto públicas quanto privadas, o violão acaba por identificar-se com as manifestações musicais das classes populares com grande força. Transitando em vários ambientes

⁹⁴ Grande parte dos chorões eram pessoas oriundas da classe média, geralmente funcionários públicos federais e servidores municipais. Tocavam em todos os ambientes, desde os salões das elites as tabernas mais populares.

como saraus, salas de visita, varandas, quintais, ruas, becos, bares, circos, coretos, teatros e festas populares das mais diversas, ele também relaciona-se com os mais diversos tipos: chorões, seresteiros, serenateiros, cantadores e boêmios.

A intimidade que se criou entre o instrumento e quem toca foi tão grande que o violão passou a ser chamado carinhosamente de "pinho". É assim, com toda essa intimidade, que o "pinho" está presente nas letras da música popular brasileira, desde a gravação do primeiro fonograma do Brasil, o lundu *Isto é Bom*⁹⁵ (1902), de Xisto Bahia.

Na versão cantada por Bahiano (1902), a letra da canção diverge um pouco da letra cantada por Eduardo das Neves⁹⁶ (1907-1912), mas o elemento que une as duas, além do lundu, é o violão. Na versão que Eduardo das Neves canta, há um trecho da canção que diz:

Minha viola de pinho

Que eu mesmo fui o pinheiro

Quem quiser ter coisa boa

Não tenha dó de dinheiro

Conhecido também no início do século XX como "viola francesa", o violão e outros instrumentos de corda eram fabricados de forma artesanal desde meados do século XIX (TABORDA: 2011, p. 144). O "pinho" ou "pinheiro" era a madeira do qual os artesãos fabricavam o instrumento e pelo trecho acima, podemos inferir que a fabricação do violão ou "viola francesa" não era tão barato.

Foi então que o violão, chamado carinhosamente de "pinho" e homenageado por Cartola em seu *Cordas de Aço* (1976), nos chamou a atenção para a forma como os cantores e compositores das décadas de 1940 e 1950 solidificaram uma relação de amizade e confiança com o instrumento que já existia, tornando-o o melhor amigo e companheiro não só das noites boêmias, mas também dos amores (des)feitos.

No início dos anos 1940 o Brasil vivia o endurecimento do governo Vargas com a instituição do Estado Novo, que fechava as portas para as liberdades democráticas no país. O Departamento de Imprensa e Propaganda, DIP, criado por decreto no dia 27 de dezembro de 1939, fazia o papel de censurar tudo aquilo que contrariasse as

⁹⁵ Isto é Bom (Xisto Bahia), Bahiano, 78 rpm, Odeon, nº 1031, 1902, lado único.

⁹⁶ Isto é Bom (Xisto Bahia), Eduardo das Neves, nº 108076, 1907-1912, lado A.

determinações do Estado Novo, controlando todo tipo de comunicações e divulgando só aquilo que era de interesse do governo.

É interessante notar neste período de vigor da política estadonovista que muitas canções que faziam apologia ao não trabalho pudessem passar despercebidas pela censura, como bem trabalha Adalberto Paranhos (2005, p.143). Mesmo que não aparecessem canções que contestassem abertamente o regime em vigor:

Nem por isso deixaram de circular socialmente imagens e concepções que puseram em movimento outros valores. Essa constatação equivale a um atestado de que, ao intervir discursivamente nas questões ligadas ao mundo do trabalho, a área da música popular não se resumiu a mera caixa de repetição do discurso hegemônico.

Neste sentido, podemos inferir que o violão, enquanto instrumento mal quisto e associado a setores marginais da sociedade, pode aparecer em diversas canções como o companheiro fiel, o amigo das madrugadas e o confidente emocional e amoroso de malandros, cantadores e boêmios.

Já no início do século XX a associação violão-vadiagem é percebida por autores como Gilberto Freyre, que analisando a "degradação dos hábitos artísticos" da população mestiça mostra que o violão "sai" dos salões das elites aristocráticas para se "refugiar" nas palhoças e biroscas que congregavam todo tipo de gente:

O mesmo verificou-se com o violão, vencido de tal modo pelo piano inglês de cauda que se tornou vergonhosa sua presença em casa de gente que se considerasse ilustre pela raça e nobre pela classe. Também o violão tornou-se símbolo de inferioridade social e de cultura, arrastando na sua degradação a modinha. Violão e modinha desceram das mãos, das bocas e das salas dos brancos, dos nobres, dos ricos para se refugiarem nas palhoças dos negros e dos pardos, e nas mãos dos capadócijs. (FREYRE, Gilberto, citado por TABORDA, op. cit., p. 171)

Desta forma, o violão trouxe consigo para o século XX toda uma carga de preconceitos e associações com capoeiras, capadócijs, vadijs e boêmios. E foi justamente ele o escolhido, com suas *cordas de aço*, com o *minúsculo braço* com a qual os *dedos acariciam*, para tornar-se um dos símbolos de identidade nacional, como propõe Márcia Taborda (2005).

E mesmo que ele fosse associado a setores menos favorecidos, as críticas que se dirigiam era muito mais a quem portava do que ao instrumento em si.

Cantado e adorado em sua intimidade desde as primeiras décadas do século XX, o pinho já aparecia nas canções de sucesso como o instrumento por excelência das serenatas e dos namorados, como na valsa *Rapaziada do Brás* (1917):

*Lembrar, deixem-me lembrar
meus tempos de rapaz no Brás
das noites de serestas
casais de namorados,
e as cordas de um violão
cantando em tom plangente,
Aqueles ternos madrigais⁹⁷.*
(grifo nosso)

Como companheiro das noites boêmias, do céu enluarado e das estrelas, o violão aparece como o instrumento que viabiliza a poesia do cantador e sua inspiração através do dedilhar de suas cordas, como sugere a seresta/modinha *Chuí, Chuí* (1925):

*Quando essa lua lá na altura distante
Lira ofegante no poente a cair
Dá-me essa trova que o pinho descerra
Que eu volto pra serra, que eu quero partir⁹⁸*
(grifo nosso)

É o instrumento preferido dos seresteiros e dos apaixonados que buscam nas janelas de sua amada o amor correspondido, ou o desejo de que o fosse. Somente o violão seria capaz de amolecer o coração da mulher através de seus acordes bem dedilhados, acompanhado da declaração do amor, como na modinha *Malandrinha* (1928):

⁹⁷ Rapaziada do Brás (Alberto Marino), Bertorino Alma, 78 rpm, Brasilphone, nº 1009, gravação 1930-1932, lado indefinido.

⁹⁸ Chuí Chuí (Pedro de Sá Pareira e Ari Pavão), Fernando, 78rpm, Odeon, nº 122944, gravação 1921-1925, lado único.

Ao som da melodia apaixonada

Das cordas de um sonoro violão

Confessa um seresteiro à sua amada

*O que dentro lhe dita o coração*⁹⁹

(grifo nosso)

É também o companheiro dos amores mal resolvidos e desprezados, do homem traído, quando torna-se o companheiro fiel que traduz em seus acordes a triste melodia do abandono, como na canção *A Voz do Violão* (1928) e na valsa *Lábios Que Beijei* (1937), grande sucesso de Orlando Silva:

Porém neste abandono interminável

No espinho de tão negra solidão

Eu tenho um companheiro inseparável

*Na voz do meu plangente violão*¹⁰⁰

(grifos nosso)

Passo os dias soluçando com meu pinho

carpindo a minha dor, sozinho

*sem esperanças de vê-la jamais*¹⁰¹

(grifo nosso)

Torna-se o amigo dos amores desfeitos e das decepções amorosas. É ele que marca as relações afetivas e desfere um golpe certo no coração de quem ama, ao ouvir a canção que se faz despedida, como no clássico samba canção

Último Desejo (1937) de Noel Rosa:

⁹⁹ Malandrinha (Freire Junior), Francisco Alves, 78 rpm, Odeon, nº 10159, 1928, lado A.

¹⁰⁰ A Voz do Violão (Francisco Alves e Horácio Campos), Francisco Alves, 78 rpm, Parlophon, nº 12823, 1928, lado A.

¹⁰¹ Lábios Que Beijei (J. Cascata e Leonel Azevedo), Orlando Silva, 78 rpm, Victor, nº 34157, 1937, lado B.

Nosso amor que eu não esqueço

E que teve seu começo

Numa festa de São João

Morre hoje sem foguete,

Sem retrato e sem bilhete

*Sem luar, sem violão*¹⁰²

(grifo nosso)

ou no samba canção *Pedro Viola (1939)*, quando o ser apaixonado é abandonado pela amada e morre de tristeza no seu barracão, apenas com seu único amigo do lado:

O tempo passou, mas o pobre sambista

Não se conformou, a velha saudade

Bateu no seu peito, coitado chorou...

Vivendo sozinho, contando os zircos

Do seu barracão, foi que Pedro Viola

*Morreu abraçado ao seu violão...*¹⁰³

(grifo nosso)

O violão é um instrumento de grande intimidade, por estar mais próximo ao corpo de quem toca. Por lembrar as curvas do corpo feminino, tocá-lo seria algo tão íntimo quanto tocar num corpo de mulher, descobrindo notas e acordes no sobe e desce do dedilhar, ao deslizar sobre o braço perfeito.

O som que sai de sua caixa enfeitada e devaneia, chegando ao ápice no acorde final de cada canção, onde se ouve suspiros e aplausos emocionados, na recordação dos amores do passado e do presente, das ilusões e desilusões, encantos e desencantos que a vida, boêmia ou não, proporciona.

A intimidade era tamanha, que o violão era muitas vezes o objeto de estimação e adorado pelo compositor. Certo dia roubaram o violão do "Rei do Samba", o Sinhô, quando este havia-o deixado por um momento em cima da mesa num botequim no Méier. Diz-se que a "majestade" do samba chorou copiosamente. A polícia foi acionada,

¹⁰² Último Desejo (Noel Rosa), Araci de Almeida, 78 rpm, Victor, nº 34296, 1937, lado A.

¹⁰³ Pedro Viola (Laurindo Almeida), Araci de Almeida, 78 rpm, Odeon, nº 11848, 1939, lado indefinido.

encontrando o "amigo leal", devolveu ao seu legítimo dono. Lembrando deste episódio, relata Sinhô¹⁰⁴:

Souberam que o meu violão era caixinha mágica dos dons, onde eu ia buscar a melodia sincera que dou aos meus admiradores, a estes que bondosamente acharam de denominar-me o Rei do Samba e, zás, um belo dia roubaram o meu companheiro, o meu idolatrado pinho. Dada a queixa à Quarta Auxiliar, tratei por meu lado investigar e, de pesquisa em pesquisa, descobri o meu violão, que tinha sido vendido a certo intrujão. Feita a apreensão do meu instrumento, só eu sei a alegria que me ia na alma, o meu companheiro de descantes, a minha caixinha mágica de sons, o meu tudo, a razão de ser das minhas contínuas vitórias era aquele violão velho, meu confidente nas horas de alegrias tumultuosas e na solidão do meu lar.

Por esse depoimento de Sinhô, podemos depreender como o violão era extremamente significativo na vida de um compositor e como a identificação dele com o instrumento demonstra cumplicidade, afeto e paixão. Sinhô podia comprar outro se quisesse, mas era aquele violão velho o símbolo maior de suas alegrias e tristezas, das suas vitórias e derrotas. Enfim, era o amigo confidente, velho companheiro, que já fazia parte de sua vida.

Mesmo sendo mal visto por alguns setores da sociedade nas primeiras décadas do século XX, o violão chega as décadas de 1940 e 1950 como o grande símbolo de nacionalidade popular. E isso se fez, segundo Márcia Taborda, através de um longo debate travado ao longo das três primeiras décadas do século XX entre músicos mais eruditos acerca do instrumento: defendiam uma suposta nobreza do violão por aqueles que o tocavam com técnica e arte, chegando até os virtuosos.

No entanto, sua difusão nos meios populares e a grande aceitação destas camadas pelo instrumento em suas festas fazia com que os músicos mais eruditos tentassem se diferenciar dos outros, mostrando que o violão era nobre independente dos tipos populares que o tocassem.

Essa foi uma luta empreendida, por exemplo, por Catulo da Paixão Cearense que tentava delimitar seu espaço de atuação como "serenateiro" e não "seresteiro", numa

¹⁰⁴ Revista Weco, nº 03, janeiro de 1929, citado por ALENCAR, Edigar de. **Nosso Sinhô do Samba**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981, p. 74.

tentativa de se diferenciar de outros tipos populares que utilizavam o violão (TABORDA, 2011, p. 192).

A falta de um repertório que consagrasse suas possibilidades de expressão, a associação com as camadas populares e certo desprezo das elites pelo instrumento, fizeram com que se dificultasse, inicialmente, a aceitação dele como expressão da nacionalidade brasileira.

Mas o ano da "virada" no preconceito contra o instrumento se deu quando Agustín Barrios (1885-1944) fez um concerto em São Paulo em 1916 e o crítico do jornal O Estado de São Paulo se rendeu a virtuosidade do violonista paraguaio, que devido ao seu grande sucesso, passou a residir no Brasil. Assim também ocorreu com Americo Jacomino (1889-1928), o Canhoto, quando obteve extraordinário êxito na sua apresentação no Conservatório Dramático e Musical em 1916:

É através deste concerto que Américo Jacomino conquista a elite paulistana e assim, possibilita o início da dissolução do preconceito que freava o desenvolvimento da música para violão. A partir de então, a imprensa de São Paulo e do Rio de Janeiro passou a considerar o violão como instrumento de concerto e até a elogiar Barrios, Canhoto e a espanhola Josefina Robledo, aluna de Tarrega que também residiu no Brasil por vários anos. (ZANON: s/d, p. 79)

Outro músico que contribuiu para a aceitação do violão e a dissolução do preconceito foi Heitor Villa-Lobos (1887-1959), embora sua obra tenha sido publicada na década de 1950. Aluno dedicado de Andrés Segovia, Villa-Lobos inspirou-se nele para escrever *Os 12 Estudos para o Violão* (1929), *Os 5 Prelúdios* (1949) e *Concerto para Violão e Orquestra* (1951), obras voltadas para a técnica e arte do instrumento, que segundo o concertista Fábio Zanon (s/d, p.80):

De todos os compositores que escreveram inspirados pela arte de Segovia, Villa-Lobos é o único que parte de um conhecimento em primeira mão do arcabouço técnico do instrumento para a realização de uma linguagem individual, que incorpora uma luxuriante paleta harmônica e um compromisso com a inovação no discurso musical.

Neste sentido, podemos perceber que havia uma certa disputa entre os artistas que aderiram ao violão clássico e aos que aderiram ao violão popular. De qualquer forma, clássico ou popular, foi o violão o grande vencedor de preconceitos e barreiras,

acabando por ser aceito em todos os segmentos sociais e se fixando como instrumento nacional nas décadas de 1930, 1940 e 1950 (ZANON, s/d, p. 80).

E foi justamente na associação com as camadas sociais mais populares, dentre elas os boêmios, que o instrumento esteve mais associado, ganhando cores e sentimentalidades transcritas e inscritas em seus acordes.

Na década de 1940 as canções de maior sucesso do período também falavam muito do violão, instrumento que era identificado com a boemia e com os sentimentos amorosos. No samba carnaval que inicia a década, lá está ele sendo cantado pela voz de Orlando Silva na música *A Primeira Vez*¹⁰⁵ (1940). O pinho aparece na canção como o personagem principal, que acompanha as emoções do boêmio ao encontrar sua amada, tirando-o de seu estado de tristeza:

A primeira vez que te encontrei

Alimentei a ilusão de ser feliz

Eu era triste, sorri

Peguei meu pinho e cantei

Tantos versos eu fiz

(grifos nossos)

Na felicidade, ele é o ente que toca as alegrias, os amores e as delícias de ser amado. E na tristeza, transforma-se no símbolo da infelicidade, quando o boêmio é abandonado, sua voz não ecoa mais em noites estreladas:

Um dia você partiu,

Meu pinho emudeceu

E a minha voz na garganta morreu.

(grifo nosso)

Quando a voz se cala e o boêmio não pode mais cantar, sua tristeza se reflete também no instrumento: o violão também emudece e cala, solidário a dor do companheiro:

¹⁰⁵ A Primeira Vez (Bide e Marçal), Orlando Silva, 78 rpm, Victor, nº34544, 1940, lado B.

Meu violão não toca mais

Eu vivo triste a meditar,

Não canto mais, meu consolo é chorar.

(grifo nosso)

Companheiro inseparável, o violão ganha status de melhor amigo do boêmio. É ele, com seu "*encanto incomparável*", que era o companheiro certo "*nas horas de solidão e sossego*", como afirmava Manuel Bandeira (1956). Ele é o confidente por excelência porque nos segredos mais inconfessáveis, que não se tem coragem de dizer a ninguém, é no pinho que recai o desabafo porque o boêmio sabe que ao se confessar ao *Violão Amigo*¹⁰⁶ (1942), este jamais vai contar a alguém seus maiores segredos:

Violão amigo ouve os meus ais

Ouve os meus segredos

Não suporto mais

Talvez tu compreendas meu sentir

Quero exprimir nesse samba

Tudo que sofri

(grifos nossos)

Além de amigo e confidente, é o pinho também aquele que consola, porque só ele compreende os sentimentos de quem o toca, como no samba de Ataulfo Alves, cantado por Orlando Silva, *Noutros Tempos... Era eu*¹⁰⁷ (1943):

Violão que acompanha o pranto meu

Sabe o que eu sinto por alguém que me esqueceu

Violão amigo, sempre a me consolar

Sei que aquela ingrata

¹⁰⁶ *Violão Amigo* (Bide a Marçal), Gilberto Alves, 78 rpm, Odeon, nº12189, 1942, lado A. Este samba é bastante interessante porque sua abertura melódica assemelha-se muito ao que João Gilberto cantaria mais tarde na canção manifesto da bossa nova, "Desafinado". Esta é também a percepção do estudioso da MPB Everaldo José dos Campos, dono do blog MPB Cifrantiga, do qual pesquisamos a maioria das letras desta tese.

¹⁰⁷ *Noutros Tempos... Era eu* (Ataulfo Alves), Orlando Silva, 78 rpm, Odeon, nº12307, 1943, lado B.

Muito breve, há de voltar
(grifos nossos)

Da mesma forma ele aparece como sendo o confidente e consolador nos sambas *Doralice (1945)* e *Eu Nasci no Morro (1945)*¹⁰⁸:

Doralice, eu bem que te disse
Amar é tolice, é bobagem, ilusão
Eu prefiro viver tão sozinho
Ao som do lamento do meu violão
(grifo nosso)

xxx

(...) *Conheci o luxo, a vaidade, lá da cidade*
Meus amores não duravam mais que um dia,
Eu sofria,
Consolava o coração no meu violão
(grifo nosso)

Amigo e confidente, companheiro e consolador, o violão vai ganhando ao longo das décadas adjetivos mais positivos na tentativa de desvincula-lo da marginalidade. Cantado e tocado em rodas boemias, festas particulares e de rua, instrumento por excelência dos seresteiros e cantadores, o pinho também passa a ser visto como o instrumento que trás as recordações dos amores perdidos, quando o som de sua caixa ecoa as canções que trás à tona as lembranças do passado e de amigo ele passa também a torturador, como atesta o samba canção *Violão*¹⁰⁹ (1949) cantado de forma tão chorosa pelo cantor Onéssimo Gomes:

Violão pára um pouco as tuas cordas
Pois assim tu me recordas
Uma aventura de amor

¹⁰⁸ Doralice (Dorival Caymmi e Antonio Almeida), Anjos do Inferno, 78 rpm, RCA Victor, nº800329, 1945, lado A; Eu Nasci no Morro (Ary Barroso), Deo, 78 rpm, Continental, nº 15440, 1945, lado A.

¹⁰⁹ Violão (Vitorino Junior e Wilson Ferreira), Onéssimo Gomes, 78 rpm, Star, nº 135, 1949, lado A.

Com as lágrimas rolando
Eu daqui estou te escutando
Entrecortado de dor
Violão teu som me tortura
Faz lembrar-me a criatura
Que arruinou o meu viver
Pára as tuas cordas violão
Dá alívio a este coração
Que está cansado de sofrer
Dentro da noite na escuridão(...)
 (grifos nossos)

Identificado como ícone da boemia, o pinho é associado aos boêmios de tal forma que quando o boêmio decide sair deste mundo para constituir família, ele deixa o companheiro de lado, mas não o esquece enquanto símbolo das noites vividas na boemia. Ele transforma-se no elo entre o "homem sério", casado ou "amigado", pai de família, e o "homem boêmio", descompromissado:

Adeus seresta de amor
Adeus boêmio cantor
Perdoa a ingratidão
Pois, para meu novo abrigo
Eu levo apenas comigo
Ela e o meu violão
 (Última Seresta, 1952)

E quando o cantor Francisco Alves morre num acidente automobilístico em 1952, a dupla Herivelto Martins e David Nasser escrevem uma música homônima¹¹⁰ para homenagear o amigo, que era conhecido nacionalmente como Chico Viola, e nesta composição o violão aparece como sendo parte do próprio Francisco Alves, cujo

¹¹⁰ Francisco Alves (Herivelto Martins e David Nasser), Nelson Gonçalves, 78 rpm, RCA Victor, nº801275, 1954, lado B

instrumento se cala na dor da perda de seu companheiro e na interpretação de Nelson Gonçalves, o samba canção ganha uma tristeza ainda maior:

Até a lua do Rio,

No céu tranquilo e vazio,

Não inspira mais amor

O violão desafina

Porque chora em cada esquina

A falta do seu cantor

(grifos nossos)

E quando Nelson Gonçalves grava *A Volta do Boêmio (1957)* de Adelino Moreira, música hino dos boêmios de todo Brasil, é ele que está presente desde os acordes iniciais até o fim da canção, marcando o regresso daquele que um dia deixou a boemia para constituir família (Última Seresta), voltando para os braços da noite, dos seus amigos leais, trazendo consigo o companheiro e confidente inseparável, o instrumento que pode até ser deixado de lado, mas jamais esquecido, porque o violão é o seu amigo eterno, aquele que acompanha a sua volta pedindo uma "*nova inscrição*", pois agora o boêmio volta não mais na condição de solteiro, e sim na de homem comprometido:

Boemia, aqui me tens de regresso

E suplicando te peço a minha nova inscrição

Voltei para rever os amigos que um dia

Eu deixei a chorar de alegria,

Me acompanha o meu violão

(grifo nosso)

E volta para os braços da boemia com total anuência da mulher, pois esta havia compreendido que a razão de viver do seu companheiro estava no convívio com seus amigos leais e nas andanças pelas ruas fazendo serenatas ao luar, sem esquecer seu amigo fiel e verdadeiro: o violão.

*Acontece, que a mulher que floriu meu caminho
De ternura, meiguice e carinho
Sendo a vida do meu coração
Compreendeu e abraçou-me dizendo a sorrir
Meu amor, você pode partir, não esqueça o seu violão*

Vencida pela "amante" boemia, não havia nada a fazer se não aceitar a condição de ser a segunda na preferência do companheiro, porque "*depois da boemia*", era dela que ele gostava mais.

Mas como seria a questão dos relacionamentos amorosos nas canções? Será que eram tão pacíficos assim? Que valores as composições das décadas de 1940 e 1950 estavam pondo na boca do povo? É o que tentaremos desvendar agora.

6. A "Amizade" e a Mulher.

O tema da amizade no mundo boêmio é uma constante nas letras das canções de maior sucesso nas décadas de 1940 e 1950. Percebemos que nas relações de amizade entre homens prevalece a lealdade e o companheirismo, assim também com o violão, instrumento que sintetiza essas relações e símbolo da confiança masculina.

No entanto, quando se fala de relacionamentos amorosos, as canções apresentam um outro tipo de "amizade", entre o homem e a mulher. Nas canções, essa "amizade" não se configura como uma relação entre amigos, como verificamos no caso dos homens, mas sim em relacionamentos amorosos onde o casamento não se configura como tema central.

Mulher, trabalho ou malandragem, dinheiro ou a falta dele e relacionamentos amorosos são os temas mais frequentes nos sambas quando analisamos o panorama musical da primeira metade do século XX. Estando entre os temas mais recorrente, é a mulher e sua relação amorosa com os homens que vai dar o tom para a criação de diversos sambas ao mesmo tempo em que também, fazendo sucesso, essas canções mostram determinados valores que vigoravam ou estavam em transformação na sociedade brasileira nas décadas de 1940 e 1950.

As canções que mais exploraram "as amizades" e os fins de relacionamentos foram os samba canção. Embora apareçam com mais frequência na década de 1950, já vimos que o samba canção está presente na música popular brasileira desde fins da

década de 1920. No entanto, com a popularização do bolero e suas apropriações feitas por parte dos compositores brasileiros, é em fins da década de 1940 que o samba canção ganha maior popularidade. E é justamente neste período onde encontramos inúmeras músicas que tratam destes temas.

A "amizade" entre homens e mulheres é um tema que já vinha aparecendo na música popular brasileira desde a década de 1930, mas é nas décadas de 1940 e especialmente na de 1950 onde a temática irá mais aparecer entre as canções de maior sucesso em todo Brasil.

No samba canção *Nova Ilusão*¹¹¹ (1948), encontramos a palavra "amizade" fazendo referencia a um relacionamento amoroso que teve fim:

*(...) Tão satisfeito fiquei
Ao sentir nosso amor reviver
Que nem sei se sorri ou chorei
Custei até mesmo a crer
Recomeçamos assim,
A nossa felicidade,
Jamais alguém pensaria que aquela amizade
Viesse de novo a ter fim.
(grifo nosso)*

É interessante percebermos que "aquela amizade" na qual se refere os compositores é na verdade uma referencia ao chamado "caso" amoroso, uma relação estável mais sem laços matrimoniais como nos mostra Maria Izilda (2005) ao examinar as composições de Dolores Duran na década de 1950.

Falar em "amizade" era na verdade um código social, um eufemismo para designar as relações não oficiais entre homens e mulheres, e que servia de certa forma como uma alternativa para os compositores expressarem um tipo de relação muito comum mas que não era bem vista pelos códigos morais vigentes, visto que era o casamento oficial tido como a única alternativa saudável para a mulher exercer sua sexualidade. "Amizade" seria então a palavra adequada para expressar tal situação.

¹¹¹ Nova Ilusão (Luis Bittencourt e José Menezes), Os Cariocas, 78 rpm, Continental, nº15893, 1948, lado A.

Nestas canções, quase sempre é a mulher que põe fim ao relacionamento amoroso, visto que com maior liberdade do que no casamento oficial, estas mulheres que mantinham "amizades" ou eram "amigadas" seriam mais decididas nas suas escolhas, como no caso do samba *Rosa Maria*¹¹² (1948), na voz de Gilberto Alves:

*Um dia, encontrei Rosa Maria
Na beira da praia a soluçar
Eu perguntei o que aconteceu?
Rosa Maria me respondeu
O nosso amor, morreu!
Não sei ainda explicar qual a razão
De Rosa Maria desprezar meu coração
Eu fazia-lhe toda vontade
Será que ela tem outra amizade?
(grifo nosso)*

Nesse tipo de relacionamento, os homens se mostram muitas vezes inseguros justamente porque é um tipo de relação que não se prende a laços oficiais e nem a convenções sociais. O fato da mulher por fim a "amizade" já o leva ao questionamento de que possivelmente ela estaria "amigada" com outro. O que ele não compreende é o fato de ser abandonado "sem uma justa causa", já que ele lhe provinha de tudo e não lhe faltava nada.

Mesmo não sendo casado oficialmente, o fato do homem prover a mulher indicava certa estabilidade e conseqüentemente, ela devia-lhe fidelidade. Maria Izilda (2006) nos fala que nos anos 1940 e 1950 o "modelo masculino" mais difundido era o homem provedor-trabalhador, vinculado a um emprego fixo que propiciasse estabilidade e segurança a família, dedicado, metódico e regrado.

Nesse modelo também era valorizado o sucesso profissional, a competitividade, a paixão pelo futebol e política, a força física, a capacidade de luta, esperteza e "jogo de cintura". Esse seria um modelo baseado na masculinidade heterossexual difundido há séculos, permeado pelo vínculo desse masculino ao desejo

¹¹² Rosa Maria (Aníbal Silva e Eden Silva), Gilberto Alves, 78 rpm, RCA Victor, nº 800564, 1948, lado A.

de reconhecimento social, do prestígio, de ser o centro das atrações, de ser o sedutor.

Neste modelo não comportaria a rejeição, especialmente a rejeição pela mulher. E ser rejeitado "fere" essa suposta masculinidade, ocorrendo muitas vezes crimes passionais.

O sentimento de que a mulher é uma "propriedade" sua ia muito além do casamento formal, pois até em relações extraconjugais ou mesmo na zona de meretrício, esse sentimento prevalece pois a sociedade patriarcal há séculos vem introjetando esse tipo de masculinidade dominadora, heterossexual e competitiva que não suporta rejeição nem contrariedades e quando isso ocorre, muitas vezes, a resposta é a violência física (NASCIMENTO, 2008).

Mas a violência física não transparece nas canções do período estudado, pelo menos nas de grande repercussão nacional. O que vemos é muito mais o sofrimento do homem por ser abandonado e desprezado pela mulher amada, sendo esta a causadora de tudo rompendo com a "amizade". É o que vemos no samba *Canção de Amor*¹¹³ (1950), cantada na voz da personalíssima Elizeth Cardoso, que despontou ao estrelato com esse samba.

De acordo com Jairo Severiano e Zuza Homem de Melo (1998), o timbre de voz de Elizeth Cardoso valorizou muito bem a melodia do samba, muito sofisticado para a época, e fez com essa canção permanesse nas paradas de sucesso por quase um ano:

Saudade, torrente de paixão

Emoção diferente

Que aniquila a vida da gente

Uma dor que eu não sei de onde vem

Deixaste meu coração vazio

Deixaste a saudade

Ao desprezares aquela amizade

Que nasceu ao chamar-te meu bem (...)

(grifo nosso)

¹¹³ Canção de Amor (Chocolate e Elano de Paula), Elizeth Cardoso, 78 rpm, Todamérica, nº 5010, lado B.

Nesta composição de Chocolate e Elano de Paula, percebemos que a dor da saudade e o vazio é o que resta para o homem abandonado e desprezado pela mulher. O desprezo por "aquela amizade" mostra como as relações eram tênues e podiam se desfazer por qualquer motivo, como atesta o samba *Meu Sonho é Você*¹¹⁴ (1951):

(...) *Ainda hoje eu sei que ela chora*

Ao recordar com saudade

Aquela amizade

Que o tempo levou, levou

(...)

Vivo sofrendo afinal

Meu sonho é você

Que é todo meu mal

Tudo terminou

De um modo banal

(grifos nossos)

Nesta canção, o fim da "amizade" também é colocado pela mulher que se casa com outro, provavelmente por questões financeiras, mas que ainda, na visão do compositor, sente sua falta. Mesmo apaixonado, ele não deixa de perceber a ambiguidade do seus sentimentos: ao mesmo tempo em que a desejava e sentia saudades, ela também representa a fonte do "mal", de toda dor e sofrimento causado ao pobre homem apaixonado.

E essa discussão entre a mulher esposa e a mulher "femme fatale" também não é nova, como apontamos no capítulo I. Segundo Rodrigo Faour (2011), até a década de 1950 prevalecia duas imagens femininas muito recorrentes nos sambas: a da mulher idealizada e o "diabo de saia".

Na verdade essas imagens foram forjadas pelo Romantismo, e também no Realismo e Naturalismo, do século XIX especialmente na literatura, formando certo "inconsciente coletivo" que teve grande peso na instituição de valores da sociedade burguesa:

¹¹⁴ *Meu Sonho é Você* (Altamiro Carrilho e Átila Nunes), Orlando Correa, 78 rpm, Todamérica, nº 5057, 1951, lado A.

Foi o primeiro grande momento da nossa literatura com uma preocupação maior com a brasilidade, não só no sentido de pátria como no pessoal, em que também se inclui o sentimento de amor. A imagem da mulher forjada pelo romantismo em todo o ocidente foi muito marcante e permaneceu forte até as décadas de 1940 e 1950, quando o nosso imaginário funcionava em torno de metáforas e imagens românticas. (Vânia Moreira, citado por FAOUR, 2012, p. 23)

Exemplo maior desta idealização de valores para a mulher está no samba *Ai, Que Saudades da Amélia*¹¹⁵ (1942), com letra de Mário Lago e melodia de Ataulfo Alves, onde o compositor se inspirou na história da lavadeira de Almeidinha, irmão de Araci de Almeida, o samba faz referência a mulher ideal, "*a mulher de verdade*", que passava fome e "*achava bonito não ter o que comer*".

É interessante perceber que mesmo os compositores dando tanto valor a Amélia, o que fica claro no samba é, além da exaltação a mulher idealizada, como dona de casa exemplar e mãe cuidadosa, que ele havia deixado Amélia por outra mulher, sendo esta colocada em outro patamar, como a vaidosa, a que "*só pensa em luxo e riqueza*", e que tudo que vê, quer. Mesmo Amélia sendo "*a mulher de verdade*", não foi com ela que ele ficou.

A mulher idealizada também se verifica em outro samba, do mesmo ano, *Emília*¹¹⁶ (1942), de Wilson Batista e Haroldo Lobo, onde a mulher ideal é aquela que sabe lavar, cozinhar, passar e acorda bem cedinho pra fazer o café da manhã pro seu marido:

*Eu quero uma mulher
Que saiba lavar e cozinhar
Que de manhã cedo,
Me acorde na hora de trabalhar
Só existe uma e sem ela eu não vivo em paz
Emília, Emília, Emília eu não posso mais.*

¹¹⁵ Ai, Que Saudades da Amélia (Mário Lago e Ataulfo Alves), Ataulfo Alves, 78 rpm, Odeon, nº 12106, 1942, lado A.

¹¹⁶ Emília (Wilson Batista e Haroldo Lobo), Vassourinha, 78 rpm, Columbia, nº 55302, 1941, lado A.

Mas da mesma forma que Amélia, Emília também foi abandonada, mesmo sendo um primor de mulher... ou seria empregada? Bem, de uma forma ou de outra, a questão é que sendo Emília o exemplo de mulher do lar, não foi com ela que ele ficou, pelo que se depreende do fim da canção:

*Ninguém sabe igual a ela
Preparar o meu café
Não desfazendo das outras
Emília é mulher
Papai do Céu é quem sabe
A falta que ela me faz
Emília, Emília, Emília eu não posso mais*

Se Emília foi trocada por outra, não podemos saber. Mais a canção *Samba de 42*¹¹⁷ (1942), composição de Arnaldo Paes, Marília Batista e Henrique Batista, nos dá uma pista do que aconteceu com Emília:

*(...) Emília já não quer mais fazer nada
Diz que vai pra batucada (...)
Emília diz que não é mais aquela
Que não lava mais panela
Diz que vai viver sambando
Ih! Ih! Emília enlouqueceu
Sai gritando: "quem não pode mais sou eu!"*

Canções como esta em que a mulher dá a volta por cima, sacudindo a poeira, não são raras na música popular brasileira na primeira década do século XX. Qualificadas de mulheres "do barulho" ou do "balacobaco" como caracteriza Paranhos (2005, p. 168), elas representariam a mudança nos papéis sociais assumidos no espaço urbano e que vai atingindo um número crescente de mulheres "(...) num momento em que a industrialização ganhava impulso em certas áreas do Brasil(...)" , embaralhando

¹¹⁷ Samba de 42 (Arnaldo Paes, Marília Batista e Henrique Batista), Arnaldo Amaral, 78 rpm, Columbia, nº 55320, 1942, lado B.

as cartas no jogo amoroso da primeira metade do século XX e que iremos discutir melhor no capítulo seguinte.

A despeito da idealização que se fazia das mulheres como esposa, dona de casa e mãe exemplar, os homens casados apresentam-se nas canções sempre como tendo maior liberdade que a mulher, especialmente sendo ele um boêmio.

Nesta condição, independente de seus laços afetivos, não deixava a boemia e muito menos o comportamento de "homem solteiro". É o caso do samba carnavalesco *Solteiro é Melhor*¹¹⁸ (1940), cantada por Francisco Alves de forma bem malandragem:

*A vida de casado é boa
Mas a vida de solteiro é melhor
Solteiro vai pra onde quer
Casado tem que levar a mulher
Mas comigo a coisa é diferente
Porque eu consigo ludibriar toda gente
Eu afirmo e até garanto
Neste assunto sou primeiro
Sou casado e no entanto
Oi! levo a vida de solteiro
(a vida é melhor)*

Boêmio, mesmo casado, leva vida de solteiro. E a sua esposa, se quisesse manter o casamento até o fim de sua vida, tinha que aguentar essa situação. Passava muitas vezes a noite acordada, esperando o marido chegar da "orgia"¹¹⁹ pra lhe dizer "umas verdades", como mostra o samba *Teleco-Teco*¹²⁰ (1942), cantado por Isaura Garcia:

*(...) 'Você não se dá o respeito
Assim desse jeito, isso acaba mal*

¹¹⁸ *Solteiro é Melhor* (Felisberto Silva e Rubens Soares), Francisco Alves, 78 rpm, Columbia, nº 55198, 1940, lado B.

¹¹⁹ Orgia, para o período estudado, tinha a conotação de festa, de roda de samba.

¹²⁰ *Teleco-Teco* (Marino Pinto e Murilo Caldas), Isaura Garcia, 78 rpm, Columbia, nº 55344, 1942, lado B.

*Você é um homem casado
Não tem o direito de fazer carnaval'*

Jogando o "papel da verdade" na cara do marido boêmio, ele tenta dar umas daquelas desculpas esfarrapadas na tentativa de ludibriar a mulher e o resultado foi esse:

*Ele abaixou a cabeça
Deu uma desculpa
E eu protestei
Ele arranjou um jeitinho
Me fez um carinho
E eu perdoei*

Outras composições mostram o inconformismo das mulheres frente a vida boemia do marido. No entanto, assim como tantas outras, as queixas não são direcionadas explicitamente ao homem, mas fica guardada no coração cheio de amargura, pois o boêmio, levando vida de solteiro, prefere muito mais a companhia dos amigos de boemia, do que ficar no lar com a esposa, como canta a Sapoti, Ângela Maria, no samba canção *Só Vives Pra Lua*¹²¹ (1953):

*(...) Tens a mania da rua
Das noites de lua
Das horas sem fim
Amigo é mais importante
Do que um instante
De amor, junto a mim
Por isso vivo a sofrer
A sofrer e a culpa é tua
Pois te casaste comigo
Mas só vives pra lua...*

¹²¹ *Só Vives Pra Lua* (Othon Russo e Ricardo Galeano), Ângela Maria, 78 rpm, RCA Victor, nº 801096, 1953, lado B.

Da mesma forma, o samba carnaval *Cinco Horas da Manhã*¹²² (1943), feita pela pena de um dos boêmios mais contundentes da década de 1940 e 1950, Ary Barroso, o boêmio que leva a vida de solteiro nos bares, cafés e cabarés da vida, chega em casa no amanhecer do dia mas não se preocupa com a esposa, porque, do contrário do samba *Teleco-Teco* e do samba canção *Só Vives Pra Lua*, ele sabe que como boa mulher ela não vai aborrecê-lo:

*São cinco horas da manhã
 O sol já vem raiando
 Maria tá em casa me esperando
 Eu vou-me embora
 É hora do corpo descansar
 Sou boêmio,
 Mas não quero me acabar
 Maria, minha boa companheira
 Não dorme enquanto eu não chego
 Sou boêmio
 E Maria reconhece
 Por isso não me aborrece
 É hora, vou-me embora*

Calar era a forma encontrada por muitas mulheres para manter as aparências de seus casamentos, porque ao que parece, nas "amizades" entre homens e mulheres não havia tanta tolerância assim.

E era desta forma que muitos casamentos se mantinham... de boemia em boemia, levava-se o casamento da melhor forma possível, entre os silêncios do coração e as reclamações sem fim...

.....

¹²² Cinco Horas da Manhã (Ary Barroso), Anjos do Inferno, 78 rpm, Columbia, nº 55399, 1943, lado A.

Neste capítulo vimos que as canções que fizeram maior sucesso entre as décadas de 1940 e 1950 criaram perfis de masculinidade e sociabilidades no mundo boêmio daquele período.

A boemia então representada nestas canções ganha maior força com o surgimento e popularização do samba canção, especialmente *A Volta do Boêmio* lançado em 1957 por Nelson Gonçalves, porque congregava quase todos os elementos que caracterizavam a vida boêmia da primeira metade do século XX, se transformando na canção hino da boemia.

Na construção deste mundo nas canções mais populares, vimos que as relações de amizade entre boêmios, a "amizade" com as mulheres e a identificação com o violão se constituem em sociabilidades que estavam presentes não só na música popular brasileira como também na vida de tantas pessoas que vivenciaram aquele período, sejam elas boêmias ou não.

No entanto, outras sensibilidades aparecem quando analisamos esse corpus documental e que nos leva a alguns questionamentos, tais como: como os bares se transformam em espaços de convivência e sensibilidades? Que representações do feminino são postas nas canções sobre boemia escritas por compositores homens? E como mulheres cantoras e/ou compositoras se representavam e colocavam questões nas letras das canções, que escreviam ou cantavam, sobre seu mundo, seus afetos e toda uma sensibilidade de uma época em contínua transformação? São estas e outras questões que trataremos neste capítulo III.

CAPÍTULO III

BAR, MULHER E BOEMIA

Essa doce e suave música que a noite nos entrega!

Ah, tê-la sempre embalando nossas cabeças boêmias, agora que elas se vão cansando, brancas ficando, cansadas de olhar estrelas, cansada de ouvir promessas, cansadas de pensar em dinheiro.

Se não fôsse essa doce e suave música da noite!

Se não fosse, esse acorde brando como uma carícia de espuma!

Se não fosse esse fio de violino plangendo, notas em gotas, notas, graves notas. Se nada fossem de que adiantaria apenas a noite?¹²³

Este texto que transcrevemos de Fernando Lobo nos lembra o quanto a música era e ainda é importante no mundo boêmio. Mesmo com o passar do tempo inexorável, resplandecendo nos cabelos brancos e nos olhos cansados de mirar as estrelas em anos e anos de boemia, ainda assim a noite fica mais bela, mais agradável, mais doce, com a música da noite, a música que ecoa nas noites boemias tocada por um violino ou um violão plangente. E o autor se questiona ao final: de que valeria a noite se não fosse essa música que acaricia a alma, transfigurada em notas que caem como gotas?

A noite pertence aos boêmios e a todos aqueles que vivem e sobrevivem dela. “*A noite é um convite à liberação*”, já dizia o antropólogo Fídias Teles e, mais ainda, quando dentro do mundo boêmio, o melhor local para as sociabilidades diversas é o bar.

¹²³ Fernando Lobo, Revista da Música Popular, edição nº10, Outubro de 1955, p. 12. Texto escrito pelo jornalista e compositor Fernando Lobo para a Revista de Música Popular, contida na edição completa em fac-símile, publicada pela FUNARTE, em 2006, cuja página geral é a 520. Preferimos permanecer com a grafia escrita na época da publicação original.

1. Bar e Boemia

O bar é um local de sociabilidades desde muito tempo. Não trataremos da longa trajetória dos bares e sua importância na história, visto que outros trabalhos acadêmicos já se encarregaram disto¹²⁴.

Queremos falar do bar enquanto local de encontro entre amigos, onde se busca amizade e solidariedade. O bar que é quase um consultório psicanalítico, onde se desabafa e afoga mágoas, onde se falam de amores e desamores, encontros, desencontros e frustrações.

No bar onde o indivíduo foge da solidão ou busca a solidão num cantinho de mesa, onde quase ninguém o vê. É lá, segundo Fídias Teles (1989, p. 120), que o indivíduo foge aos excessos de exigências do dia-a-dia, das imposições, das renúncias, das humilhações, das preocupações. Enfim, o bar que é o local principal de todas as sociabilidades boêmias e por isso mesmo é tema recorrente nos sambas e sambas canções do período que estudamos.

No seu estudo antropológico sobre a boemia, Teles caracteriza o bar em três dimensões: pequenos, médios e grandes e enquanto as relações que aí se estabelece, em relações primárias e secundárias.

Nos bares menores, as relações seriam de mais proximidade entre os frequentadores, proprietários do estabelecimento e seus garçons. Num bar pequeno, a intimidade entre frequentadores e o dono do bar é maior e existe até a possibilidade de deixar a conta no “fiado”, ou seja, pra se pagar depois.

Podemos verificar isto, por exemplo, nas memórias do jornalista Nestor de Holanda sobre o Café Nice, no Rio de Janeiro. Inicialmente chamado de Casa Nice, este

124 TELES, Fídias. **Os Malabaristas da Vida: Um Estudo Antropológico da Boemia**. Recife: Comunicarte, 1989; GAMA, Lúcia Helena. **Nos Bares da Vida**. São Paulo: SENAC, 1998; CALDAS, Phelipe. **Academias de Bambu: Boemia e Intelectualidade nas Mesas de Bar**. João Pessoa: UFPB, 2007; LEITÃO, Juarez. **Sábado - Estação Viver**. Fortaleza: Premium, 2000; MATOS, Maria Izilda Santos de. **Meu Lar é o Botequim: Alcoolismo e Masculinidade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000; PINHO, Paulo. **Boêmios e Bebidas**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000; GAVA, Sula. **São Paulo é mais Feliz a Noite: Boemia, Alegria e Baladas**. São Paulo: GRafo, 2004; OLIVEIRA, José Carlos. **O Homem na Varanda do Antonio's**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

café/bar foi fundado num sábado, dia 18 de agosto de 1928 e encerrou suas atividades em 1954. Localizado no prédio de número 174 da Avenida Rio Branco, esquina com a rua Bethencourt Silva, a poucos metros da estação Carioca de metrô.

Segundo Holanda (1970, p. 39), era dividido em dois setores, mas Jairo Severiano (2009, p. 187) afirma que era dividido em três: o chique, chamado de reservado, com mesas forradas e cadeiras estofadas para chás, doces e bebidas finas; o popular, com mesinhas de mármore e cadeiras de palhinha, para cafés e pão com manteiga; e o externo, com mesas e cadeiras de vime, arrumadas na calçada, para pequenas refeições, refrigerantes e bebidas em geral.

O lado que ficou mais famoso foi o do café, embora com os assíduos compositores e cantores que por lá viviam desde sua inauguração, o cafezinho foi sendo deixado de lado e a bebida alcoólica foi tomando espaço, juntamente com a música.

Na verdade a escolha do Nice não foi aleatória por parte dos artistas. Sua localização era privilegiada, pois ficava num dos trechos mais movimentados da principal avenida da capital do país e ainda dava acesso fácil a vários outros pontos importantes para os clientes do tão afamado café, como nos fala Jairo Severiano (2009: p. 188):

Assim, era um raio de 600 metros da casa, situava-se a galeria Cruzeiro, com seus bares tradicionais (a Americana, a Nacional e o da Brahma), além do Hotel Avenida, o Tabuleiro da Baiana, ponto de partida dos bondes para a Zona Sul, o Teatro Municipal, com o cabaré Assírio, funcionando no subsolo, a praça Tiradentes, dos teatros de revistas, a Cinelândia, com seus cinemas e teatros, as redações do O Globo, O Cruzeiro, o Jornal do Brasil e o Diário Carioca, as rádios Clube, Sociedade, Cruzeiro do Sul, Cajuti, Globo e Jornal do Brasil, as editoras musicais Vitale e Mangione, a gravadora Continental, o estúdio de gravações da Odeon, o carnavalesco Cordão do Bola Preta, os dancings Favorito, Brasil e Avenida, além dos bares e cafés mencionados.

No Nice, todo mundo se conhecia, porque lá frequentava toda a elite do samba dos anos 1930 aos anos 1950. Inclusive vários artistas deixavam suas contas “penduradas” por lá. A intimidade era tão grande que, segundo Nestor de Holanda (1970, p. 39-40):

“Qualquer cantor ou compositor popular podia ser encontrado no Nice. Quando lá não estava, era bastante o interessado deixar recado, com um grupo de fregueses (...). Qualquer recado seria transmitido no Nice, inclusive pelos garçons. Os avisos de convocação de assembleias das sociedades de cobranças do direito autoral, as notícias sobre falecimentos de pessoas ligadas ao mundo musical, quaisquer informações eram coladas nos espelhos das portas, para que todos tomassem conhecimento.”

Jairo Severiano também confirma este aspecto do Nice, mostrando que o local era bastante frequentado porque, além do bate papo animado que ali se estabelecia, todo mundo ficava sabendo das novidades que rolavam no meio artístico. Além disso, era lá que muitos compositores e cantores "*despachavam expedientes*", pois era ali que se acertavam compromissos profissionais, mostrar novas composições, trocar parcerias, vender ou comprar canções, trocar ideias e etc. Era a necessidade de ter um local certo onde qualquer um poderia ser encontrado, levando-se em consideração que a maioria dos artistas não dispunham de escritório.

No Nice todo mundo conhecia todo mundo: de frequentadores aos garçons e era lá também onde se compunham verdadeiras obras primas da música popular brasileira desses anos. Quem quisesse vender ou colocar suas produções na boca do povo, tinha que passar por lá, fazer amizades e esperar. Os cantores que não passassem pelo Nice não renovavam seu repertório. Basta dizer que o famoso cantor Chico Alves (Francisco Alves), era quem mais comprava e negociava composições para seu repertório, muitas vezes colocando seu nome em letras que nunca compôs, escondendo do grande público o verdadeiro letrista das canções, ou mesmo fazendo “parcerias” com compositores anônimos. A esse tipo de artista, a gíria musical da época chamada de “*comprovisor*”, e nosso Chico Viola era mestre em “*composições*”.

Era frequente se ver no Nice, a qualquer hora do dia ou da noite, pessoas do meio musical compondo, escrevendo, batucando nas mesas e nos copos, “... *todos batendo o ritmo na mesa ou na caixa de fósforos, preparando gravações. Frequentes, igualmente, os músicos que escreviam as melodias dos que compunham de ouvido*”, afirma Holanda (1970, p. 121).

Nos bares médios, as relações podem ser primárias e secundárias, nos dizeres de Fídias Teles (1989, p. 118). Dá pra se saber quem é o proprietário, mas não se tem tanta intimidade; os garçons são conhecidos, mas raramente se aceita fiado; se conhece alguns frequentadores mais assíduos, mas não a maioria.

Esse era o caso, por exemplo, de um bar bastante famoso nos anos 1950, o Villariño. Fundado em 01 de junho de 1953, esse bar tornou-se um dos mais frequentados do centro do Rio de Janeiro, congregando a *high society* carioca, mas também grandes cantores e compositores do período, além dos jornalistas mais influentes do Rio nos anos 1950.

Era no Villariño, por exemplo, que havia uma mesa grande no fundo do bar, destinada exclusivamente para os frequentadores mais assíduos e ilustres, tais como: Ari Barroso, Nestor de Holanda, Lúcio Rangel, Sergio Porto, Antonio Maria, Fernando Lobo, Dorival Caymmi, Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Silvio Caldas, Dolores Duran, Aracy de Almeida e etc. Uns das gerações mais antigas do samba, outros das gerações mais novas, além de jornalistas famosos. Nessa mesa, afirma Holanda (1970, p. 227), ninguém de fora desse círculo se sentava se não fosse convidado. Fazia parte da sociabilidade estabelecida entre os clientes assíduos, os garçons que sempre os atendia e o dono do bar.

Nos bares maiores, a relação seria mais secundária, ou seja, não se conhece o proprietário e dificilmente se dialoga com os garçons; os clientes geralmente não se conhecem. Mas, se pensarmos bem, em todo bar, seja ele de pequeno, médio ou grande porte, existem relações de proximidade, uns mais e outros menos, pois toda mesa, em geral, se compõem com o que Teles chama de “grupo primário”.

No bar, a bebida não é o ponto principal: ela é o adicional em busca de uma maior sociabilidade e de maior integração entre as pessoas que ali estão. As mesmas pessoas, diariamente, acabam por criar um ambiente familiar em que todos se conhecem, sabem das peculiaridades de cada um e, como falamos no capítulo II, os apelidos e as gírias são frequentes entre os grupos, o que demonstra uma maior intimidade entre todos.

Foi o poeta da Vila Noel Rosa, quem traduziu melhor esta intimidade e familiaridade nas mesas de bar, quando compôs junto com seu parceiro Vadico, o samba *Conversa de Botequim* (1935)¹²⁵. De forma bem humorada, Noel escreve uma crônica muito espirituosa sobre uma cena do cotidiano em bares e botequins, e pela primeira vez, trata o bar como “seu escritório”, onde não podia faltar papel, caneta e

¹²⁵ *Conversa de Botequim* (Noel Rosa e Vadico), Noel Rosa, 78 rpm, Odeon, 1935, nº 11257, lado B. Mesmo não fazendo parte do recorte cronológico que elegemos, este samba é bastante emblemático no que se refere ao cotidiano de bares e cafés nas décadas subsequentes.

tinteiro pra escrever suas composições, um cigarrinho na mão pra espantar os mosquitos, um copo de água gelada pra despertar da ressaca do dia anterior, pão com manteiga pra forrar o estômago e finalmente, como bom boêmio e malandro, deixar a conta pendurada:

*Seu garçom faça o favor de me trazer depressa
Uma boa média que não seja requentada
Um pão bem quente com manteiga à beça
Um guardanapo e um copo d'água bem gelada
Feche a porta da direita com muito cuidado
Que eu não estou disposto a ficar exposto ao sol
Vá perguntar ao seu freguês do lado
Qual foi o resultado do futebol*

*Se você ficar limpando a mesa
Não me levanto nem pago a despesa
Vá pedir ao seu patrão
Uma caneta, um tinteiro,
Um envelope e um cartão,
Não se esqueça de me dar palitos
E um cigarro pra espantar mosquitos
Vá dizer ao charuteiro
Que me empreste umas revistas,
Um isqueiro e um cinzeiro*

*Telefone ao menos uma vez
Para três quatro quatro três três três
E ordene ao seu Osório
Que me mande um guarda-chuva
Aqui pro nosso escritório
Seu garçom me empresta algum dinheiro
Que eu deixei o meu com o bicheiro,
Vá dizer ao seu gerente
Que pendure esta despesa
No cabide ali em frente*

Cantada de forma bem malandra num samba lento, o próprio Noel interpreta essa canção de forma jocosa e desabusada, como muitos fregueses de tantos botequins, bares e cafés se comportariam em tal situação.

São nesses ambientes de descontração onde também as emoções fluem e muitas vezes as derrotas são confessadas e é lá, na mesa do bar, onde homens e mulheres afogam suas mágoas e arrependimentos. Este é o caso do samba canção *Vingança* (1951)¹²⁶, composta por Lupicínio Rodrigues e consagrada pela voz de Linda Batista.

Como todas as canções de Lupi, esta foi escrita também baseada em um episódio amoroso de sua vida. Nos conta Jairo Severiano e Zuza Homem de Melo (1998, p. 284-285) que Lupi já vivia alguns anos com uma mulher chamada Mercedes, mais conhecida como Carioca, que havia se engraçado com um empregado seu, um rapaz novinho. Ela, juntamente com ele, fugiu justamente no período de carnaval. Dupla traição. Mas seu ex-empregado arrependeu-se e voltou para a chácara de Lupi, contando como aconteceu toda a história. Daí veio o desejo de vingar-se, não do amigo que havia se “arrependido do mal feito”, mas de Carioca. No entanto, ele não sabia como fazer esta vingança. O próprio Lupicínio nos conta, através de uma crônica para o *Jornal Última Hora*¹²⁷, como fez a composição:

Um dia, alguns amigos meus a encontraram num bar, fantasiada e com máscara pra não ser reconhecida. Quando viu que tinha sido descoberta, tentou fugir, mas não lhe deram tempo e perguntaram por mim. Ela, provando que estava arrependida do que havia feito, não pode responder e começou a chorar. A notícia logo chegou aos meus ouvidos. E foi ainda com aquela dor me roendo a alma que eu fiz os primeiros versos deste meu samba intitulado *Vingança*.

O samba canção *Vingança*, segundo Maria Izilda (2005, p. 131), é o que vai dar maior popularidade as produções de Lupicínio Rodrigues. Este samba transmite exatamente o que muitos homens e mulheres sentem quando são traídos (as) por seus

¹²⁶ *Vingança* (Lupicínio Rodrigues), Linda Batista, 78 rpm, Victor, 1951, nº 800802, lado A. A primeira pessoa a cantar este samba canção foi Jorge Goulart, mas não pode gravar a música porque ele era da Continental e Lupicínio da RCA. Foi então que Lupi ofereceu a música a Herivelto Martins para ser gravada pelo Trio de Ouro, sem muito sucesso. Mas foi com a cantora Linda Batista que a música se tornou um sucesso nacional, marcando a carreira da cantora a partir de então.

¹²⁷ Do Amor ao Ódio, *Jornal Última Hora*, 28/12/1963.

companheiros (as): o desejo de vingar-se. Mais acentuado ainda para os homens porque se sentem com a honra ferida, o que causa ciúmes, despeito, desejo de morte e dor. A mulher é tida como a causa de todo mal, posto que ela é a infiel, que desonrou o lar, causando a vergonha da traição ao companheiro perante a sociedade e aos amigos.

Compondo sempre na primeira pessoa, Lupicínio identifica o “eu” do compositor com todos aqueles que cantam suas canções e com elas se identificam, mostrando a capacidade que ele tinha de captar as emoções e as sensibilidades de uma época e que circulavam socialmente. E qual é o cenário em que se apresentam os sujeitos dessa canção? Exatamente, o bar:

*Eu gostei tanto,
Tanto quando me contaram
Que lhe encontraram
Bebendo e chorando
Na mesa de um bar,
E que quando os amigos do peito
Por mim perguntaram
Um soluço cortou sua voz,
Não lhe deixou falar.*

*Eu gostei tanto,
Tanto, quando me contaram
Que tive mesmo de fazer esforço
Prá ninguém notar.
O remorso talvez seja a causa
Do seu desespero
Ela deve estar bem consciente
Do que praticou,
Me fazer passar tanta vergonha
Com um companheiro
E a vergonha
É a herança maior que meu pai me deixou*

Mas, enquanto houver força em meu peito
Eu não quero mais nada
Só vingança, vingança, vingança
Aos santos clamar
Ela há de rolar como as pedras
Que rolam na estrada
Sem ter nunca um cantinho de seu
Pra poder descansar
 (grifos nossos)

É justamente no bar onde Carioca vai afogar suas mágoas, desabar em remorso e arrependimento do que fizera. Despejando as tristezas num copo de bebida, as lágrimas não tardam a aparecer, supostamente demonstrando arrependimento... pelo menos era isto que Lupi desejava...

Escrever a canção foi o modo como Lupicínio encontrou a sua vingança, esbravejando aos céus que aquela que antes fora sua amada, rolasse como as pedras que rolam na estrada, sem nunca encontrar um lugar em que pudesse descansar.

O desejo de vingar-se e ver o resultado deprimente do outro, trás satisfação e massageia o ego do homem traído, pois, como assinala Maria Izilda (2001), nos anos 1940 e 1950, a masculinidade projetada para os homens era que sempre deveriam se mostrar fortes e capazes não só para trabalhar, mas especialmente em termos sentimentais, pois, homem que é homem, deveria “reprimir sentimentos” e não expressá-los.

No entanto, o único modo em que os homens poderiam expressar seus sentimentos era através da poesia e da música, segundo Maria Izilda (2001), traduzindo tudo o que não podia expressar verbalmente e através do corpo, em letras de canções ou poemas. As promessas, os sonhos e os juramentos de amor pleno e eterno esvaem-se com a fuga da mulher ingrata, causando-lhe frustração e desilusão.

São nestes círculos boêmios que se formam nos bares que a rigidez do comportamento masculino se quebra, como assevera Sevy Madureira (1996, p. 57). Nestes ambientes, frequentemente vemos emergir as emoções mais tênues e encouraçadas, o sorriso, o choro, o abraço, o afeto, o toque, a criatividade poética e musical.

Nos bares da vida, amores e desamores acontecem. Quem não conhece alguma história de amor que começou numa mesa de bar? Ou, quem não conhece uma história de amor desfeita na mesa de bar? É justamente como ponto para onde confluem várias sentimentalidades que o bar se constitui nos sambas canções dos anos 1950.

Tão famosos como seus frequentadores, alguns bares marcaram história na vida noturna em várias cidades do país e em especial, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, centro nervoso do mundo artístico daqueles anos.

Um desses ambientes que congregava artistas vindos do Rio de Janeiro, na cidade de São Paulo, era o famoso Nick Bar. Inaugurado em dezembro de 1949, o Nick Bar aglutinava intelectuais e políticos, sendo a frequência maior de artistas, pois o bar estava localizado na rua Major Diogo, num pequeno corredor estreito, como um anexo do teatro TBC, um dos mais badalados de São Paulo naquela época.

O nome Nick Bar vem da primeira peça teatral de sucesso apresentada no TBC, que se chamava *The time of your life*, de William Saroyan. Esta peça se passava num bar chamado Nick Bar, por isso a peça, no Brasil, ganhou o título: *Nick Bar: álcool, brinquedos e ambições*.

Lúcia Helena Gama (1998, p. 198-200) mostra que o Nick Bar era o ponto de encontro dos grã-finos que frequentavam o teatro TBC com os atores e atrizes que lá se apresentavam e com os cantores de renome nacional. Isso era inimaginável na época, visto que os grã-finos paulistas tinham os artistas como ralé e as mulheres liberais demais. Essa convivência fez com que esses preconceitos fossem sendo desfeitos, pois como assinala a autora, o Nick Bar era um bar elegante, frequentado por intelectuais de todo tipo, gente do teatro, cantores e cantoras e onde se discutia muito o Existencialismo, a moda, a música existencialista.

E aqui no Brasil o samba canção soube aproveitar muito bem essa discussão filosófica para colocar em suas letras toda a essência do Existencialismo na vertente criada por Jean Paul Sartre. Para Maria Izilda (2005, p. 121), os anos 1950 estava envolto numa onda marcadamente existencialista, com certo pessimismo de viver e um culto à dor, solidão, desilusão, traição, paixões arrebatadoras e etc. E foi o samba canção quem melhor absorveu a essência destes anos, traduzindo em suas letras toda uma sensibilidade da época.

No samba canção *Nick Bar* (1952)¹²⁸, os compositores Garoto e José Vasconcelos não só homenageiam o famoso bar homônimo, como também mostram como esse ambiente é marcado por lembranças de juras de amor. Cantada por Dick Farney, este samba canção começa com a sonorização do ambiente, onde se ouvem muitas pessoas conversando ao som de um piano e cavaquinho que toca um samba ligeiro. Alguém chega e trava um pequeno diálogo com o cantor:

- (*amigo*) *Boa noite!*
- (*Dick Farney*) *Boa noite.*
- (*amigo*) *Ué, sozinho hoje?*
- (*Dick Farney*) *Estou.*
- (*amigo*) *Eu queria aquela mesa perto do piano.*
- (*garçom*) *Pois não.*
- (*Dick Farney*) *Maestro!*

A partir de então, com sua voz suave e ao mesmo tempo grave, Dick Farney começa a cantar, de forma melancólica, o samba canção *Nick Bar*:

*Foi neste bar pequenino
Onde encontrei meu amor
Noites e noites sozinho
Vivo curtindo uma dor*

*Todas as juras sentidas
Que o coração já guardou
Hoje são coisas perdidas
Que o eco ouviu e calou*

*Você partiu e me deixou
Não sei viver sem teu olhar
E o que sonhei só me lembrou
Nossos encontros no Nick Bar.*

¹²⁸ *Nick Bar* (Garoto e José Vasconcelos), Dick Farney, 78 rpm, Continental, 1951, nº 16479, lado B.

*Todas as juras sentidas
Que o coração já guardou
Hoje são coisas perdidas
Que o eco ouviu e calou.*

Amores perdidos que o bar não deixa esquecer. Ele foi o começo de tudo e também foi o fim. Cada canto de mesa, uma tristeza em cada olhar. A cada trago de cigarro, uma lembrança, e cada lembrança, um gole de uísque a mais. E ao final, todos tentam disfarçar a dor através dos goles que descem pela garganta, como se quisessem amenizar o sofrimento da perda do grande amor. É assim que o bar aparece no samba canção *Bar da Noite* (1953)¹²⁹, composição de Haroldo Barbosa e Bidu Reis, cantada pela voz grave e melancólica de Nora Ney:

*Garçom, apague esta luz
Que eu quero ficar sozinha
Garçom, me deixe comigo
Que a mágoa que eu tenho é minha
Quantos estão pelas mesas
Bebendo tristezas
Querendo ocultar
O que se afoga no copo
Renasce na alma
Desponta no olhar*

*Garçom, se o telefone bater
E se for pra mim
Garçom, repita pra ele
Que eu sou mais feliz assim
Você sabe bem que é mentira
Mentira noturna de bar
Bar, tristonho sindicato*

¹²⁹ Bar da Noite (Haroldo Barbosa e Bidu Reis), Nora Ney, 78 rpm, Continental, 1953, nº 16787, lado A.

De sócios da mesma dor
Bar que é o refúgio barato
Dos fracassados do amor

Aqui o bar aparece como “*sindicato de sócios da mesma dor*”, posto que congrega todos aqueles que sofrem pela perda do ente amado. O bar da noite, recanto dos sofredores, é o “*refúgio barato dos fracassados do amor*”, que encontram em suas mesas, companheiros e companheiras do mesmo martírio: o abandono e a solidão.

Da mesma forma, um dos raros samba canção *Risque* (1952)¹³⁰ composto por Ary Barroso, cantada pela voz de Linda Batista, bate também na mesma tecla: o bar enquanto o local de afogar as mágoas e esquecer-se do passado:

Risque meu nome do seu caderno
Pois não suporto o inferno
Do nosso amor fracassado
Deixe que eu siga novos caminhos
Em busca de outros carinhos
Matemos nosso passado
Mas se algum dia, talvez
A saudade apertar
Não se perturbe
Afogue a saudade
Nos copos de um bar
 (...)

O bar em sua intimidade congrega lembranças, porque muitos amores começam e terminam ali. Não é só o ambiente do bar que trás de volta o passado em forma de memória, mas também as pessoas que ali frequentam fazem parte das histórias de amor e desamor, desde os garçons que sempre atendem aos mesmos clientes, aos artistas que são seus conhecidos, e que, por ter tanta intimidade, cantam as músicas que marcaram a trajetória dos pares amorosos.

¹³⁰ *Risque* (Ary Barroso), Linda Batista, 78 rpm, RCA Victor, 1952, n° 801080, lado B.

É neste sentido que o bar, as pessoas que ali frequentam, as canções que se tocam, as comidas e bebidas que se servem, acabam por criar laços de identificação com o lugar. As memórias que ficam do bar estão impregnadas em cada recanto de mesa, pois não é só o espaço físico que é levado em consideração, mas as sentimentalidades e sociabilidades ali deixadas.

No samba canção *Neste Mesmo Lugar* (1956)¹³¹, composição de Armando Cavalcanti e Klécio Caldas, cantado por Dorinha Freitas, exemplifica muito bem a temática do bar enquanto lugar de memória:

*Aqui neste mesmo lugar
Neste mesmo lugar de nós dois
Jamais eu podia pensar
Que voltasse sozinho depois*

*O mesmo garçom se aproxima
Parece que nada mudou
Porem qualquer coisa não rima
Com o tempo feliz que passou*

*Por uma ironia cruel
Alguém começou a cantar
Um samba-canção de Noel
Que viu nosso amor começar*

*Só falta agora
A porta se abrir
E ele ao lado de outra entrar
E por mim passar sem olhar.*

Caso também interessante, mesmo não sendo um samba canção, é o do tango escrito pela dupla mais famosa de compositores deste período, David Nasser e Herivelto

¹³¹ Neste Mesmo Lugar (Armando Cavalcanti e Klécio Caldas), Dorinha Freitas, 76 rpm, RGE, 1959 (data de lançamento), nº 10156, lado A.

Martins, que se tornou um grande sucesso em todo país na voz inigualável de Nelson Gonçalves: *Hoje Quem Paga Sou Eu* (1955)¹³².

Vale salientar que na década de 1950 os tangos lançados pela dupla Nasser-Martins¹³³ entraram também dentro da temática existencialista pela qual os sambas canção e os boleros vinham passando. De certa forma, isto trouxe novamente certa popularidade a esse gênero que aproveitou a onda das temáticas da dor-de-cotovelo, nos dizeres de Heloísa Valente (2003, p. 187).

No entanto, a letra de *Hoje Quem Paga Sou Eu* é bastante significativa, pois tem o bar como tema central da canção. Nas memórias de Peri Ribeiro (2009, p. 67), este fala que o tango foi composto para Herivelto Martins por David Nasser, baseado nas generosas noites boêmias que “o garnisé” fazia questão de pagar para os amigos. Depois é que Herivelto passou a ser parceiro na composição.

Apodemos dividir a letra em duas partes. A primeira é o momento em que o sujeito da canção era feliz, tinha um lar abençoado, era trabalhador, bebia pouco e apenas “passava” pelo bar para ver os amigos e depois retornar para casa. Não tinha motivos para “encher a cara” de cachaça, pois, até aqui, tudo estava na mais perfeita harmonia:

*Antigamente nos meus tempos de ventura
Quando eu voltava do trabalho para o lar
Deste bar alguém gritava com ironia:
"Entra mano, o fulano vai pagar"
Havia sempre alguém pagando um trago
Pelo simples direito de falar
Havia sempre uma tragédia entre dois copos
Nas gargalhadas de um infeliz a soluçar
Eu sabia que era um estranho desse meio
Um estrangeiro na fronteira desse bar
Mas bebia, outros pagavam e eu partia
Para o mundo abençoado do meu lar*

¹³² Hoje Quem Paga Sou Eu (David Nasser e Herivelto Martins), Nelson Gonçalves, RCA Victor, 1955, nº 801419, lado A.

¹³³ Outros tangos de sucesso da dupla foram: Palhaço, Estação da Luz, Carlos Gardel, Vermelho 27 e Estrelas da Lama.

É interessante como o sujeito da canção se vê naquele mundo como “*um estrangeiro*”, alguém que está ali na fronteira entre a casa e o bar, entre o sossego e o divertimento, entre os amigos e a boemia. Ele, neste momento, é quem observa, sóbrio, os outros frequentadores que bebem e choram, porque estão a afogar as tristezas e as dores da vida.

O “*fulano*” que paga as bebidas para os outros é também um dos tantos sofredores que ali estão e paga os goles dos seus “supostos amigos” porque quer ser ouvido, quer falar das suas desventuras e o bar está cheio de histórias delas. Mas nem todo mundo quer ouvir tais histórias, que pululam aos montes nestes lugares; daí o motivo de seu “*fulano*” pagar as bebidas: ele queria ter atenção, queria ser ouvido, ter alguém pra conversar.

No entanto, na segunda parte da canção, as coisas se invertem. De homem sóbrio e trabalhador, o sujeito da canção torna-se o ébrio vagabundo. O motivo desta reviravolta está no lar que havia sido desfeito. Porto seguro, o lar abençoado que ele tanto exaltava, não existe mais, e o motivo ele deixa subentendido: havia sido traído e abandonado pela mulher amada, assim como tantos outros que estavam ali, com as mesmas histórias pra contar:

Hoje, faço deste bar a sucursal
Do meu lar que atualmente não existe
Tenho minha história pra contar
Uma história que é igual, amarga e triste
Sou apenas uma sombra que mergulha
No oceano de bebida, o seu passado
Faço parte dessa estranha confraria
Do vermuth, do conhaque e do traçado
Mas se passa pela rua algum amigo
Em cuja porta a desgraça não bateu
Grito que entre neste bar beba comigo
Hoje quem paga sou eu!
 (grifos nossos)

Caindo na bebedeira, expondo suas tristezas aos outros e se identificando com eles, o sujeito da canção é agora aquele que paga pra ser ouvido. Interessante é a

repetição do verso “*Tenho minha história pra contar/ Uma história que é igual, amarga e triste*”, verso este que é repetido na música não apenas por Nelson Gonçalves, mas por um coro de vozes, masculinas e femininas, que dentro do contexto em que se apresenta a canção, entendemos como todos aqueles que estavam no bar, que faziam parte da imensa “*confraria do vermouth, do conhaque e do traçado*”, e que estavam ali bebendo e gargalhando, mas que no fundo, em cada gole que descia pela garganta, era uma tragédia pessoal a ser digerida

A causa de todo sofrimento do homem reside na mulher. É ela quem abandona o lar, é ela quem trai, é ela quem fere o orgulho masculino, é ela a causa de toda dor. Até aqui viemos falando do homem enquanto ser boêmio. Veremos agora como a mulher boêmia aparece nas canções compostas por autores homens.

2. Mulher boêmia, Mulher da Perdição.

No capítulo I, mostramos que entre as canções que faziam referência à boemia havíamos encontrado três que faziam referência a mulher enquanto ser boêmio. No entanto, a imagem que se construiu da mulher boêmia por nossos compositores das primeiras décadas do século XX não eram nada positivas.

Identificada como um perigo ambulante, a mulher que se aventurava pelas noites boêmias era identificada quase sempre como um tipo fácil, sinônimo de tentação e pecado. É assim que na marcha *Quero Uma Boêmia* (1937)¹³⁴ de Gomes Filho e Valfrido Silva, cantada pela voz de Francisco Alves, que ela aparece:

Eu quero uma boêmia

Tipo tentador

Mariposa do amor

Boêmia do meu coração

Me leve pra onde quiser

¹³⁴ Mesmo não fazendo parte do recorte cronológico que trabalhamos, achamos importante mostrar que as três canções que achamos com referência explícita a mulher boêmia praticamente tem a mesma caracterização, identificando a mulher que sai a noite, acompanhada ou não, era identificada como mulher de tipo "fácil", "mariposa" ou "mulher fatal". *Quero Uma Boêmia* (Gomes Filho e Valfrido Silva), Francisco Alves, 78 rpm, Odeon, 1937, nº 11531, lado A. A canção trabalhada no capítulo I foi um samba de Lamartine Babo e Pixinguinha, cantado por Benício Barbosa, chamada *Mulher Boêmia* (1928).

Boêmia do meu coração
Linda assim é pra mim
E você não me quer
A cantar e a beber
Pra depois sonhar
Sonhar com essa farra ideal
A boêmia me faz desprezar e zombar
Dos olhos da mulher fatal

A mulher boêmia é tida aqui como "*mariposa do amor*", que era um dos sinônimos mais utilizados por médicos e criminalistas das primeiras décadas do século XX para referir-se a prostituta. A mulher boêmia é aquela que domina, não é dominada, é aquela que manda, e não a que obedece. Segundo a canção, ela seria muito mais perigosa do que a "*mulher fatal*" (*femme fatale*).

Vale salientar, como assevera Margareth Rago (2008), a mulher fatal ou *femme fatale* eram mulheres belas, porém perversas. Tinham a capacidade de destruir a moral social e fingir fragilidade. Seus olhos dóceis e temíveis, melancólicos e profundos se constituía na sua maior beleza. E são esses olhos profundamente inebriantes e desafiadores, capaz de arrasar quarteirões, que na letra da canção aparece como não fazendo nenhum efeito perante os olhos da mulher boêmia...

Numa outra canção que faz referência a mulher boêmia, podemos perceber que na letra os autores fazem questão de mostrar como elas eram "loucas pela boemia", gostavam de um "balacobaco" ou, como se falava correntemente à época, de uma orgia¹³⁵. Tanto gostavam que não conseguiam permanecer num lar, em uma união estável, simplesmente porque adoravam uma farra. E aqui, como frequentemente aparece, elas abandonam a casa pra viver na boemia, como sugere o samba de Bide e Marçal, cantado por Gilberto Alves, *Louca Pela Boemia* (1941)¹³⁶:

Louca pela boemia
Me abandonou

¹³⁵ A palavra "orgia" significava, para as décadas de 1930 e 1940, gostar de samba, de festa até altas horas da madrugada.

¹³⁶ *Louca Pela Boemia* (Bide e Marçal), Gilberto Alves, 78 rpm, Odeon, 1941, nº 12016, lado A.

Meu castelo dourado
Se desmoronou
Entreguei a ela
O destino meu
Louca pela boemia
Tudo esqueceu
Mesmo padecendo
Devo perdoar
Ela é muito jovem
E ainda não tem pensar

Mesmo sendo abandonado, ele ainda acredita na volta ao lar daquela que o faz padecer, numa completa inversão de valores para a época. Esperava-se da mulher um comportamento mais comedido: não sair sozinha, especialmente a noite, ser submissa as vontades do marido ou companheiro e perdoar sempre, todas as traições advindas de seu amado.

Neste samba, Bide e Marçal invertem esses valores para os homens, revelando um lado mais sensível e afetivo que eles não poderiam mostrar socialmente: o perdão da traição e a aceitação da mulher amada, sob qualquer circunstancia, de volta pra casa:

Ela vai voltar
Tenho esperança
Não conhece o mundo
Tão jovem criança
Longe dos meus olhos
Distantes do meu amor
Ela vai sentir
Que a vida é um horror

Mesmo com o orgulho ferido, aceitando a traição e vendo a possibilidade de, quem sabe um dia, ela voltar pra casa, ele não se deixa vencer. E aí justifica o porque dela ter ido embora: era jovem demais!

E por ser jovem, deslumbrada com a boemia e com todas as possibilidades que a noite oferecia, ela estaria desculpada das traições, porque, na verdade, quando ela

"caísse em si", veria que longe dele, a vida era um horror... De qualquer forma, o samba termina e a jovem garota que caiu na gandaia continuou na boemia...

É interessante notarmos que, pelas três canções que faziam referência explícita as mulheres na boemia, em três décadas diferentes¹³⁷, as caracterizações não mudaram: elas aparecem nestas canções como "*perdida*", "*pecadora*", "*ingrata*", "*filha do prazer*", "*viciada no pecado*", "*louca pela boemia*", "*tentadora*" e "*mariposa do amor*".

Quase sempre na associação, ou bem próximo dela, da prostituta. E são justamente essas "mulheres de vida fácil", que preferem o cabaré à casa, as que mais destroem os corações masculinos. Eminentemente boêmias, são elas, as meretrizes, que mais aparecem nos sambas e sambas canção deste período.

3. Meu Vício é Você.

Já dissemos nos capítulos anteriores que o rádio, enquanto veículo de comunicação e divulgação das músicas que se tornaram sucesso no país, influenciou a vida de muitas pessoas e, como diz Rodrigo Faour (2011, p. 30-31), essa influencia se constituiu numa via de mão dupla: ao mesmo tempo que refletia os valores de uma época, reforçando, muitas vezes, a moral vigente, também espelharam a própria:

(...) evolução da mentalidade brasileira, mesmo enfrentando a censura oficial e extra oficial, pois o próprio público ao longo de nossa história teve reações conservadoras e moralistas em relação a vários artistas e seus repertórios mais moderninhos, especialmente a temas ligados ao amor e sexo.

Jairo Severiano em entrevista concedida a Rodrigo Faour (2011, p. 31) diz que de maneira geral, as temáticas mais constantes na música brasileira das décadas de 1930 a 1950 não eram tanto do amor inatingível, mas sim do amor não realizado, do amor inatingível ou mal resolvido. As letras trazem a figura da mulher como inimiga em potencial do homem, a culpada por tudo que desse de errado no relacionamento.

¹³⁷ Mulher Boêmia em 1928, Quero uma Boêmia em 1937 e Louca Pela Boemia em 1941. Salientando que num universo de mais de 450 canções pesquisadas das primeiras décadas do século XX que fizemos, apenas essas três faziam referência explícita a mulher boêmia, em detrimento de diversas outras que faziam referência ao homem boêmio.

Relativizando um pouco as afirmações de Jairo Severiano, vemos que a imagem da mulher nos sambas e sambas canção que pesquisamos varia muito, mas no geral, a que aparece com maior frequência é a mulher de cabaré ¹³⁸. Encontramos esse tema nas diversas canções, especialmente sambas, em toda primeira metade do século XX.

Nos parece haver uma necessidade dos compositores em falar sobre suas aventuras amorosas com essas mulheres, de mostrar como elas eram desejadas e perigosas ao mesmo tempo. Um misto de tesão e repúdio. No entanto, frequentemente eram estas mulheres que provocavam as maiores paixões sentidas no mundo masculino das composições neste período.

Percebemos isto no samba canção composto por Roberto Martins e Ari Monteiro, *Pecado Original* (1947)¹³⁹, cantado pela voz de Carlos Galhardo:

*Vendo-te assim, quem diria
Que da lama eu um dia
Tirei-te por compaixão?
Era grande o teu sofrer,
Pois não tinhas pra comer
Nenhum pedaço de pão.*

*Com amor, dei-te o meu nome.
Quando matei tua fome,
Tua alma de mim sorriu.
Tens um sorriso que mata.
És a mulher mais ingrata
Que este mundo produziu!*

Neste primeiro momento, os compositores mostram a desventura de um homem que, apaixonado e perdido de amor por uma meretriz casa-se com ela, mas faz questão de dizer que a retirou da lama só por compaixão. No entanto, percebemos que os

¹³⁸ Esse é um tema que aparece em diversas canções desde o início do século XX, mas vemos uma intensificação do tema a partir da década de 1930 e seguintes.

¹³⁹ Pecado Original (Roberto Martins e Ari Monteiro), Carlos Galhardo, 78 rpm, RCA Victor, 1947, nº 800505, lado A.

compositores deixam escapar os verdadeiros motivos que levaram o sujeito da canção a este ato: foi o sorriso da mulher. E foi este sorriso que o conquistou.

Na convivência do dia a dia, o sujeito da canção descobre "quem realmente ela era": uma destruidora de lares que havia se casado apenas por interesse e que, acostumada com a vida mundana, preferia a zona do que ter um lar e um relacionamento estável.

Os autores carregam nas tintas e parecem recorrer as teorias muito em voga nas primeiras décadas do século XX pra justificarem o comportamento dessa mulher: ela carregava em si um determinismo que jamais a deixaria ser uma mulher digna, porque seu destino, infalivelmente, era ser da noite, de muitos homens e da boemia.

O determinismo foi uma teoria muito difundida no século XIX na Europa e no Brasil nas primeiras décadas do século XX e se baseava nas teses do famoso médico francês Alexandre Parent-Duchâtelet que afirmava que certas condições econômicas e sociais determinavam que mulheres pobres se tornassem predispostas a prostituição porque era uma "tendência natural" que elas tinham para o comércio do sexo.

O antropólogo criminalista italiano Césare Lombroso aperfeiçoa as teses de Parent, afirmando que toda mulher era uma prostituta nata, bastando as condições necessárias não só do meio, mas hereditárias também, para que ela desenvolvesse o gosto pelo meretrício¹⁴⁰.

Neste sentido, podemos perceber na segunda parte da canção que os compositores utilizam desse determinismo para justificar o mal procedimento da mulher com quem se casou, que deu nome, casa e comida: era o intenso desejo dentro dela que a arrastava de volta para a noite:

¹⁴⁰ Sobre a teoria Determinista e outras teorias científicas do século XIX que justificavam o comportamento e o desejo das mulheres pela prostituição ver NASCIMENTO, Uelba Alexandre do. **O Doce Veneno da Noite: Prostituição e Cotidiano em Campina Grande (1930-1950)**. Campina Grande: EDUFCG, 2008; ROBERTS, Nickie. **As Prostitutas na História**. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1998; RAGO, Margareth. **Os Prazeres da Noite: Prostituição e Códigos da Sexualidade Feminina em São Paulo (1890-1930)**. São Paulo: Paz e Terra, 2a. edição, 2008; ENGEL, Magali. **Meretrizes e Doutores: Saber Médico e Prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

*Nosso amor tu destruístes,
 Novamente preferiste
 A escada do mal descer.
 Mulher,
 Lamento o teu fado.
 Nasceste para o pecado
 E nele há de morrer!
 Anda,
 O teu destino te chama!
 Não podes deixar a lama
 Onde brota a flor do mal.
 Segue
 O teu destino rude
 Não tens direito à virtude
 Do pecado original!*

Outra canção que segue nesta mesma linha de pensamento é o samba canção de Lupicínio Rodrigues e Alcides Gonçalves, interpretado por Francisco Alves, *Quem Há de Dizer* (1948)¹⁴¹. Lupi faz essa canção para um amigo seu que tinha um relacionamento amoroso com uma "dama de cabaré", e mostra seu sofrimento por amá-la, porque enquanto ela trabalhava, estava ele a esperar num canto de mesa:

*Quem há de dizer
 Que quem você esta vendo
 Naquela mesa bebendo
 É o meu querido amor
 Repare bem
 Que toda vez que ela fala
 Ilumina mais a sala
 Do que a luz do refletor*

¹⁴¹ Quem há de dizer (Lupicínio Rodrigues e Alcides Gonçalves), Francisco Alves, 78 rpm, Odeon, 1948, nº 12863, lado A. Também nesta mesma direção vai mais duas composições destes mesmos autores: Cadeira Vazia (1950) e Maria Rosa (1950).

O cabaré se inflama
Quando ela dança
E com a mesma esperança
Todos lhe põe o olhar
E eu, o dono,
Aqui no meu abandono
Espero louco de sono
O cabaré terminar

Embora sofrendo, por ver a mulher que ama nos braços de outros homens, ele não sai dali: permanece no mesmo ambiente à espera do cabaré terminar a noite e então, ele poder ir pra casa com ela. Os amigos então aconselham pra ele deixar esse sofrimento:

"Rapaz! Leva esta mulher contigo"
Disse uma vez um amigo
Quando nos viu conversar
"Vocês se amam
E o amor deve ser sagrado
O resto deixa de lado
Vai construir o teu lar"

Mesmo amando aquela mulher, sabia que não podia pedi-la para escolher entre a casa ou o cabaré, entre uma vida tranquila ou uma vida de noitadas e agitações, pois a resposta poderia não ser a que ele desejava. Mas devido a tantos exemplos que possivelmente já havia visto em tantas noitadas boêmias, de homens como o da canção *Pecado Original*, que haviam se dado mal em tal pedido, ele aceita a condição da mulher que ama, porque ela era destinada a ser da noite:

Palavra! Quase aceitei o conselho
O mundo, este grande espelho
Que me fez pensar assim
Ela nasceu com o destino da lua

*Pra todos que andam na rua
Não vai viver só pra mim*

Também Assis Valente, num samba intitulado *Boneca de Pano* (1950)¹⁴² bastante emblemático escrito em 1935, mas só gravado em 1950, aborda o mesmo tema da mulher predestinada à prostituição, começando a "fazer vida" desde mocinha nas noites boêmias dos cabarés:

*Boneca de pano
Gingando num cabaré
Poderia ser bonequinha de louça
Tão moça mas não é
Poderia ser bonequinha de louça
Tão moça mas não é*

Aqui, o compositor parece colocar a mocinha como tendo uma escolha, de ser uma boneca de pano (prostituta) ou de ser uma boneca de louça (esposa), mas logo adiante ele coloca que "*sendo mulher*", portanto fraca e facilmente influenciável, como apontavam os médicos e criminalistas das primeiras décadas do século XX, não resiste ao chamado da noite:

*Um dia alguém a chamou de boneca
E ela sendo mulher, acreditou*

Então, como frequentemente são abordados esse tema, o destino infalível alcança a mocinha: ela cai de vez na prostituição. E esta era implacável com as mulheres, porque, com o passar do tempo, ia se transformando numa boneca de pano, gasta e usada pela ação das noitadas no cabaré. Mais uma vez aqui o determinismo se impõe através de um destino que era inevitável:

¹⁴² Boneca de Pano (Assis Valente), Quatro Ases e Um Coringa, 78 rpm, RCA Victor, 1950 (data de gravação), nº 800693, lado B. Outra gravação que utiliza o termo "boneca" para referir-se a prostituta, é o bolero Boneca Cobiçada (1957).

*O tempo foi se passando
 E ela se desmanchando
 E hoje quem olha pra ela
 Não diz quem é
 Em vez de boneca de louça
 Hoje é boneca de pano
 De um sombrio cabaré.*

Interessante é notar, dentro das canções que analisamos, como a figura da meretriz é desejada e também idealizada pelos homens. Não podendo compreender a sexualidade feminina, tida como assustadora, visto que para o senso comum do mundo masculino da época a mulher não sentia prazer, apenas fazia sexo para procriar, a sexualidade das mulheres na prostituição era tida como algo sobrenatural, e isso era também algo bastante corrente no pensamento das primeiras décadas do século XX como frisamos anteriormente.

É emblemático o caso do samba canção *Escultura* (1958)¹⁴³, composição de Adelino Moreira e Nelson Gonçalves. Um era boêmio moderado, não vivia nos bares da vida, mas como ele próprio gostava de dizer, embora não vivesse na noite, conhecia muito bem as malandragens da vida; o outro, boêmio inveterado, conhecido no meio artístico pelas confusões que aprontava na zona de meretrício. Adelino e Nelson se completavam. E numa parceria bem interessante, escrevem a letra desse samba canção em que idealizam a mulher perfeita:

*Cansado de tanto amar
 Eu quis um dia criar
 Na minha imaginação
 Um mulher diferente,
 De olhar e voz envolvente,
 Que atingisse a perfeição.*

¹⁴³ *Escultura* (Adelino Moreira e Nelson Gonçalves), Nelson Gonçalves, 78 rpm, RCA Victor, 1957, nº 801908, lado A.

Comecei a esculturar
No meu sonho singular
Essa mulher fantasia:
Dei-lhe a voz de Dulcinéia,
A malícia de Frinéia
E a pureza de Maria.
Em Gioconda fui buscar
O sorriso e o olhar;
Em Du Barry o glamour
E para maior beleza
Dei-lhe o porte de nobreza
De madame Pompadour.

E assim, de retalho em retalho
Terminei o meu trabalho,
O meu sonho de escultor
E quando cheguei ao fim
Tinha diante de mim
Você, só você meu amor.
 (grifos nossos)

Do retrato composto por Adelino e Nelson nesta canção, podemos perceber a medida da mulher ideal e perfeita: a mistura de santa e prostituta. Note-se que os adjetivos mais singelos são dados as mulheres tidas como santas ou puras, como a linda voz de Dulcinéia, a pureza de Maria e o olhar e sorriso de Gioconda¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Dulcinéia é a mulher idealizada por Dom Quixote de La Mancha no romance homônimo escrito por Miguel de Cervantes; Maria faz referência a mãe de Jesus, símbolo de pureza feminina que desde o século XI tem essa caracterização e servia como ideal de mulher no medievo; e Gioconda, nome do quadro pintado por Leonardo da Vinci no século XV, em que retrata uma senhora (monna) chamada Lisa Gherardini, que realmente existiu e que foi a inspiração do pintor, daí o retrato ser conhecido também como Monnalisa.

Os adjetivos mais sensuais e mundanos são direcionados a três cortesãs mais conhecidas da história da prostituição, como a malícia de Frinéia, o glamour de Du Barry e a beleza e porte nobre de Madame Pompadour¹⁴⁵.

Essa era a mulher idealizada na canção: um misto de puta e santa que até hoje permanece no imaginário popular masculino.

No entanto, a canção que mais nos chama a atenção neste período, é também uma composição de Adelino Moreira. O samba canção *Meu Vício é Você* (1955)¹⁴⁶ foi um dos maiores sucessos na voz de Nelson Gonçalves antes de *A Volta do Boêmio* (1957).

Neste samba, Adelino coloca em seus primeiros versos tudo aquilo que se pensava sobre as mulheres da vida, inclusive utilizando o mesmo termo "boneca" para referir-se a elas:

Boneca de trapo, pedaço da vida
Que vive perdida no mundo a rolar
Farrapo de gente que inconsciente
Peca só por prazer, vive para pecar

¹⁴⁵ Frinéia ou Frine (século IV a. C.) foi uma das mais belas e conhecidas hetairas gregas, prostitutas de luxo, conhecida por se relacionar apenas com políticos importantes da pólis ateniense e por arrasar com fortunas daqueles que se aventuravam em pagar por uma noite de amor com ela. De tão bela Frinéia inspirou o escultor Apeles a criar uma estátua em sua homenagem "Afrodite Anadyomène", identificando-a com a grande deusa do amor. Mas foi no seu julgamento que ela e o seu defensor e amante, o orador Hipérides, articularam sua maior defesa: acusada de profanar os Mistérios de Elêusis e percebendo que o veredicto seria desfavorável para si, Frinéia, num golpe de malícia e astúcia, tira suas roupas e fica nua na frente dos juízes. Foi o bastante para mudar o veredicto e ela ser absolvida. Madame Du Barry, nascida Jeanne Bécu (1743-1793), aos 15 anos era de uma beleza incomparável e já atraía a atenção dos barões da corte de Luís XV na França. Aos 19 anos conheceu o rei que, aos 58 anos, imediatamente se apaixonou por ela. Transformou-a na Condessa Du Barry arranjando-lhe um casamento de fachada para que ela pudesse ser sua amante oficial. E Madame Pompadour, nascida Jeanne-Antoinette Poisson (1721-1764), foi a cortesã francesa mais celebrada da época de Luís XV, da qual se tornou amante, mas não ficou só por aí. Ela praticamente governava o palácio de Versalhes, concedendo audiências aos embaixadores, tomando decisões na concessão de favores e influenciando o rei nas decisões políticas. Sobre essas famosas cortesãs, ver KOCK, Henri de. **Cortesãs e Favoritas**. São Paulo: Germape, 2002.

¹⁴⁶ *Meu Vício é Você* (Adelino Moreira), Nelson Gonçalves, 78 rpm, RCA Victor, 1955, nº 801517, lado A.

Aqui as meretrizes aparecem como "*pedaço da vida*", "*farrapo de gente*" e que "*vive para pecar*", ainda dentro da ótica do determinismo que falamos anteriormente, como se estas mulheres fossem predestinadas a tal função. E não apenas isso, as palavras depreciativas acabam por inferiorizar ainda mais a prostituta.

Mas, em si tratando de desejo e tesão, essas características depreciativas vão abaixo, porque é ele, o homem, quem se submete aos caprichos femininos, independente das consequências que poderiam advir dessa relação:

*Boneca, eu te quero com todo pecado
Com todos os vícios, com tudo, afinal
Eu quero esse corpo que a plebe deseja
Embora, ele seja prenúncio do mal*

Dentro da caracterização feita por Adelino Moreira, está a associação das mulheres da vida com os bares, cabarés, com a rua e com a noite, elementos por si só que já mechem com as fantasias eróticas dos homens. Como mariposas, seu trabalho é eminentemente a noite, relegando o dia apenas para o descanso e o sono:

*Boneca noturna que gosta da lua
Que é fã das estrelas e adora o luar
Que sai pela noite e amanhece na rua
E há muito não sabe o que é luz solar*

Mas é na última estrofe que o sujeito aparece como réu confesso. Independente de convenções sociais, é aquela mulher a fonte de seus desejos mais íntimos, de suas pulsões sexuais mais ardentes porque, mesmo sabendo de sua condição de meretriz, ele se submete a todas as suas astúcias, a todos os seus "erros", posto que é o desejo de tê-la a qualquer custo, a qualquer preço, esse desejo de posse que poderia levá-lo a cometer loucuras, que o torna frágil e manipulável nas mãos desse amor:

*Boneca vadia de manha e artifícios
Eu quero para mim seu amor, só porque
Aceito seus erros, pecados e vícios
Pois, na minha vida, meu vício é você*

Retratada como *pecadora, maliciosa, louca, vadia, boneca de pano, boneca de trapo* e até mesmo *farrapo de gente*, as mulheres que vivem da noite são as que mais aparecem nas canções como mulheres boêmias. Aliás, era a mulher o tema preferido nas rodas boêmias, como nos assevera Alberico Campana, proprietário da boate Little Club no Rio de Janeiro na década de 1950, em entrevista a Rodrigo Faour (2012, p. 254) para a biografia de Dolores Duran: "*A ilusão do boêmio estava sempre ao redor da mulher. Era o assunto predominante*".

No entanto, com o surgimento no cenário musical da década de 1950 de novas cantoras, podemos sentir uma certa mudança no olhar musical, quando as próprias mulheres passam a compor canções e cantá-las, falando de seu universo de forma bem diferente do jeito como os homens viam.

4. Sensibilidades Femininas nas Composições de Maysa e Dolores Duran.

Analisar as canções de duas grandes compositoras brasileiras, em determinado momento histórico, não é tarefa muito fácil. Deve-se levar em consideração alguns aspectos: primeiro, a trajetória pessoal e artística de cada uma, o que de certa forma o pesquisador deve estar em sintonia, pois muito do que foi escrito pelas duas refletiam não só o estado de espírito como também as relações pessoais delas; e segundo o momento histórico pelo qual passava o mundo e seus reflexos no Brasil, especialmente no que diz respeito aos costumes.

Maria Izilda (2005) afirma que a década de 1950 é extremamente significativa porque ainda prevalecia no país certa naturalização dos papéis de homens e mulheres, que advinha de valores sociais construídos por certa burguesia a partir da segunda metade do século XIX.

O homem, quando solteiro, deveria passar por várias experiências sociais e amorosas antes do casamento, estudar e fazer um curso universitário, de preferência Medicina ou Direito, para conseguir um bom emprego e um bom casamento; quando casado, era de sua responsabilidade prover o lar e não deixar que nada falte em casa.

As mulheres, quando solteiras, deveriam ser comedidas, aprender as atividades do lar e saber minimamente ler e escrever, no máximo fazer um curso na Escola Normal, pois outros cursos não condiziam com a mulher; quando casada, deveria cuidar da casa, do marido e dos filhos, e manter tudo bem cuidado e limpo, como nos fala Mary Del Priori (2006, p. 119 e ss).

Segundo Maria Izilda (2005, p. 09-10) estes valores, embora fossem um pouco mais relativizados, encontravam-se ainda muito presentes nos extratos sociais mais tradicionais, só que convivendo cada vez mais com valores advindos das novas sociabilidades e sensibilidades modernas: as mulheres agora trabalhavam mais e estavam mais presentes nos espaços públicos.

Era neste universo de continuidades e discontinuidades de valores que se iniciavam as carreiras artísticas de Dolores Duran e Maysa.

Dolores Duran, nascida Adiléia Silva Rocha, nasceu no dia 07 de julho de 1930, na rua do Propósito, numa família pobre do bairro da Saúde, no Rio de Janeiro. A mãe de Adiléia chamava-se Josefa, criativa repentista, e o seu padrasto chamava-se Armindo¹⁴⁷, um exímio tocador de violão. Desde pequena, a menina Adiléia ouvia rádio sem parar e sua primeira estreia como cantora mirim foi aos 4 anos de idade, num desfile de rancho, na época do carnaval, quando cantou vestida de "anjo cantor".

Aos seis anos de idade cantava em concursos e festas. Aos doze anos começou a trabalhar no radioteatro da Tupi, num programa de histórias infantis. Depois de apresentar-se no programa de Renato Murce, como candidata a “nova cantora de boleros”, foi convidada pelo barão Von Stucker, dono da Boate Vogue¹⁴⁸, uma das mais sofisticadas do Rio de Janeiro na década de 1950, para ser crooner¹⁴⁹.

A partir daí não parou mais. Cantou até o dia 23 de outubro de 1959, chegando em casa às 7:00 da manhã. Brincou e beijou muito a filha Maria Fernanda Virgínia, já

¹⁴⁷ Segundo Rodrigo Faour, na sua biografia sobre Dolores Duran, em entrevista com familiares da cantora, ele descobriu que Dolores era fruto de um relacionamento extra conjugal de dona Josefa com um tal de Antonio Dias. Esse assunto era tabu na família de Dolores, mas todos sabiam que ela não era filha de Armindo. FAOUR, Rodrigo. **Dolores Duran: A Noite e as Canções de Uma Mulher Fascinante**. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 18.

¹⁴⁸ A Boate Vogue tinha uma clientela muito sofisticada, pois só frequentava a alta sociedade carioca. Tinha em torno de 40 mesas, com iluminação discreta, a meia luz, que era sempre servida por garçons elegantes e bem vestidos. O palco era 3 degraus acima do chão normal e tinha o formato de meia lua e logo a frente, um espaço reservado para os clientes dançarem. Lá só se servia uísque importado e a comida era feita pelo melhor *chef* de cozinha do Rio de Janeiro daquela época, que o barão Von Stucker fez questão de tirar do Copacabana Palace. Outra peculiaridade da Vogue era que lá se consumia cocaína livremente, mas só para os clientes que pediam.

¹⁴⁹ Chamava-se de crooner todo artista que cantava músicas populares, que estavam nas paradas de sucesso, tanto nacionais quanto internacionais e geralmente eram contratados pelas boates para serem atrações fixas da casa.

com 3 anos, na banheira. Em seguida, passou os últimos cuidados à empregada Rita: "*Não me acorde. Estou cansada. Vou dormir até morrer*", disse brincando. E nesse mesmo dia Dolores não acordou...

De família bastante pobre, Adiléia foi criada num ambiente rígido mas muito rico culturalmente, segundo nos fala sua irmã Lela em entrevista a Rodrigo Faour (2012, p. 33). Isso se deveu em parte a criação que elas tiveram, pois embora semianalfabetos, os pais de Adiléia nunca repreenderam os filhos por cantarem em casa, o que contrariava a moral da época, que via nos artistas pessoas sem moral.

Mas Adiléia acalentava o sonho de ser cantora e sua mãe, mais uma vez contrariando a moral vigente, lhe deu todo apoio para tal empreitada. Com muito sacrifício, as oportunidades foram aparecendo e ela foi agarrando todas com suas belas unhas e dentes bem branquinho. A morenise, a simpatia e o sorriso de Adiléia ganhava todos que a conheciam. Aliás, diga-se que Dolores era uma mulher alegre e esfuziante e todos que a conheceram dizem a mesma coisa, como uma de suas grandes amigas Julie Joy conta em entrevista a Faour (2012, p. 56):

Estou ouvindo por aí, gente vendendo a imagem de Dolores solitária, triste. Não era nada disso. Pelo menos no tempo em que moramos juntas que foi um longo período, nunca a vi triste, nem solitária, nem que tais. Era uma tremenda curtidora, tremenda alegria de viver. Talvez por causa das letras dela que ficaram para a história, a poetisa que havia dentro dela pudesse até passar por isso. Pode ser que Dolores fosse, mas Adiléia não era.

Num dos trabalhos de costureira que foi fazer na casa de uma grã-fina carioca chamada Heloísa Paes de Andrade, ela soltou a voz e vendo o talento da menina, Heloísa tratou de contar para o marido engenheiro Lauro Paes de Andrade, que passaram então a incentivá-la e convidá-la para vários saraus de pessoas importantes e apresentando-a a todos que pudessem ajudá-la.

O nome Dolores Duran teria aparecido em fins da década de 1940 e início de 1950 e teria sido colocado por Lauro Paes de Andrade ou um amigo dela advogado chamado Mário Sá Freire.

No entanto, o importante é que ela foi batizada com um nome artístico bem mais interessante do que Adiléia Silva Rocha e o nome Dolores Duran havia sido inspirado no de uma atriz americana chamada Dolores Moran, que, segundo Faour, chegou a ser capa de revista no Brasil em meados da década de 1940. Dolores era um nome latino e

Duran caía como uma luva naquele momento histórico em que a influência do bolero estava em alta no Brasil.

Maysa Figueira Monjardim provinha de uma família abastada de Vitória, no Espírito Santo. Seus pais, Alcebíades Guaraná Monjardim e Inah Figueira Monjardim, adoravam fazer uma festança em sua residência, pois Monja, como era mais conhecido, era um boêmio de mão cheia.

Maysa nasceu em 06 de junho de 1936 no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro, mas criou-se na cidade de São Paulo. Estudou nos melhores e tradicionais colégios paulistas: o Colégio Assunção e em seguida no internato Sacre Coer de Marie e aos 13 anos foi para o Externato Ofélia Fonseca, um dos mais sofisticados de São Paulo. Mesmo estudando nos melhores colégios, Maysa, assim como Dolores, não concluiu os estudos.

Aos 17 anos ela se casa com o empresário André Matarazzo, 15 anos mais velho que ela, em 1955. Desde cedo gostava de cantar nas reuniões que os pais faziam em casa e foi justamente numa dessas reuniões que conheceu o produtor Côte-Real, que lhe fez o convite para gravar seu primeiro disco.

Com a anuência de André, relutante de início, e após o nascimento do filho do casal, Jaime Monjardim, Maysa entrou no studio para a gravação do LP 33 1/3 rpm, *Convite Para Ouvir Maysa*, lançado no dia 20 de novembro de 1956¹⁵⁰. A partir de então, Maysa só pararia no dia 22 de janeiro de 1977, quando sofreu um acidente de carro na ponte Rio-Niterói.

Tanto Dolores quanto Maysa iniciaram suas trajetórias artísticas na década de 1950 que, segundo Maria Izilda, generalizava-se a ideia do ser moderno que permeava toda sociedade e passou à esfera do domínio cotidiano. A produção material e cultural passou para o mercado de massa e este ficou ligado às necessidades do dia-a-dia.

Da mesma forma, a ideia de moderno estava relacionada a estilos de vida, comportamentos e hábitos, difundidos pelos meios de comunicação. E um dos estilos de vida mais fortes e difundidos naquele momento era o Existencialismo, filosofia envolta num pessimismo de viver, cultuava as dores e as desilusões da vida. Foi neste clima que

¹⁵⁰ Neste LP Maysa se destaca como compositora de todas as músicas contidas nele: no lado A, escuta-se Marcada, Não vou querer, Agonia e Quando vem a saudade; no lado B, Tarde Triste, Resposta, Rindo de mim e Adeus.

o samba-canção adquiriu novas composições e cores femininas nas letras de Dolores Duran e Maysa.

A dor de cotovelo foi um estilo que marcou profundamente a obra destas artistas, que inclusive eram bem amigas, curtiam as noites cariocas e várias doses de uísque juntas, como comenta o biógrafo de Maysa, o jornalista Lira Neto (2006) e o biógrafo de Dolores Duran, o também jornalista Rodrigo Faour (2012).

As decepções amorosas, tão comum nas relações, foi um tema presente nas composições de vários artistas, como mostramos nos capítulos anteriores, de Lupicínio Rodrigues, Adelino Moreira, Herivelto Martins e tantos outros. Mas todas elas vistas pelo olhar masculino. O que diferenciava agora era que o tema do fim da relação não era mais exclusividade dos homens, como mostra o samba canção *Ouçã* (1957)¹⁵¹ escrito por Maysa.

Esta canção foi um dos sucessos do ano de 1957. Como era novidade no mercado, a cantora paulista era muito solicitada para dar entrevistas, fazer shows e apresentações e isso causava reações na família Matarazzo, contrária as exibições da cantora e, conseqüentemente, as brigas com o marido André só faziam crescer.

Certo dia, André resolveu dar o ultimato a esposa: ou o microfone ou o casamento. Segundo Lira Neto (2007, p. 83), a resposta veio em forma de canção: chegando em casa a noite, André encontra Maysa no quarto rabiscando em seu caderno. Ela arranca a folha e entrega à ele. Assustado, André pergunta "*O que é isto?*" e Maysa responde "*Uma música nova. Fiz pensando em você*". E *Ouçã* (1957) foi um estrondoso sucesso que marcou o início da carreira de Maysa:

Ouçã, vá viver
Sua vida com outro bem
Hoje eu já cansei
De pra você não ser ninguém
O passado não foi o bastante
Pra lhe convencer
Que o futuro seria bem grande
Só eu e você

¹⁵¹ *Ouçã* (Maysa), Maysa, 78 rpm, RGE, 1957, nº 10047, lado A.

*Quando a lembrança
Com você for morar
E bem baixinho
De saudade você chorar
Vai lembrar que um dia existiu
Um alguém que só carinho pediu
E você fez questão de não dar
Fez questão de negar*

Nesta canção, Maysa se mostra sensível e realista, quando percebe que não havia mais necessidade de se manter um relacionamento sem harmonia e com brigas constantes. A aparência de felicidade que eles tinham que fingir perante a sociedade paulista, para ela, não fazia mais sentido.

Era uma forma delicada e sensível de dizer que estava tudo acabado. E mais: este samba canção mostra, de certa forma, como se sentiam muitas esposas que viviam a esperar os maridos chegarem das noitadas boêmias nas quais elas não poderiam participar, especialmente em si tratando de mulheres da alta sociedade¹⁵².

Se havia desavenças entre o casal, como nos mostra Mary Del Priori (2006, p. 292-295), a razão estaria sempre ao lado do homem e, para a mulher, o melhor seria resignar-se em nome da felicidade conjugal. Mas se houvesse desquite, que já era mal visto, e este fosse pedido pela mulher, imediatamente viria à tona os valores da época que diziam que esta era uma infiel, que havia traído o marido, daí o motivo da separação. Logo, surgiria o escândalo. E escândalo entre famílias tradicionais como os Matarazzo, abalavam o prestígio social e "manchavam" o nome da família.

Mas parece que Maysa não estava se importando muito com todas essas questões. Antes mesmo da separação definitiva com André, em plena crise no casamento, ainda em 1956, ela expressava nos versos do samba canção *Resposta* (1956)¹⁵³ o que até então estava calado dentro dela:

¹⁵² Segundo Lira Neto, Maysa reclamava muito das saídas e da falta de atenção de André para com ela, porque sempre ficava sozinha enquanto ele passava longas noites na boemia. Ele não a levava para as noitadas boêmias porque justificava que era apenas reunião de homens e que as esposas não podiam ir. Daí a frase "*pois eu já cansei de pra você não ser ninguém*".

¹⁵³ *Resposta* (Maysa), Maysa, 33 rpm, RGE, 1956, nº 0013, lado B.

*Ninguém pode calar dentro em mim
 Esta chama que não vai passar
 É mais forte que eu
 E não quero dela me afastar
 Eu não posso explicar quando foi
 E nem quando ela veio
 E só digo o que penso, só faço o que gosto
 E aquilo que creio*

*Se alguém não quiser entender
 E falar, pois que fale
 Eu não vou me importar com a maldade
 De quem nada sabe
 E se alguém interessa saber
 Sou bem feliz assim
 Muito mais do que quem já falou
 Ou vai falar de mim*

O tema da separação também aparece nas canções de Dolores Duran, carinhosamente conhecida no meio boêmio como "*Bochecha*"¹⁵⁴. No samba canção *Fim de Caso* (1959)¹⁵⁵, Dolores narra os empasses e a rotina da vida a dois que leva a acomodação. Uma letra escrita em resposta ao fim do seu casamento com o radioator e músico Macedo Neto¹⁵⁶:

¹⁵⁴ Bochecha era o apelido de Dolores Duran nas rodas boêmias. O jornalista Fernando Lobo, que teve um rápido affair com ela, fez uma quadrinha gaiata que gostava de cantarolar quando a via nas mesas de bar: "*Bochecha de alumínio/ Quem te criou/ Bebeu tanta cachaça/Que a bochecha inchou*". (FAOUR: 2012, p. 93)

¹⁵⁵ Fim de Caso (Dolores Duran), Dolores Duran, 78 rpm, Copacabana, 1959, nº 6069, lado B.

¹⁵⁶ Dolores foi casada com Macedo Neto de 1955 a 1958. Uma particularidade interessante é que Dolores casou no civil e fez sua celebração religiosa na Umbanda, no centro comandado por Herivelto Martins e Lourdes, sua companheira na época.

*Eu desconfio que o nosso caso está na hora de acabar
 Há um adeus em cada gesto, em cada olhar
 Mas nós não temos nem coragem de falar
 Nós já tivemos a nossa fase de carinho apaixonado
 De fazer versos, de viver sempre abraçados
 Naquela base do só vou se você for*

*Mas, de repente, fomos ficando cada dia mais sozinhos
 Embora juntos cada qual tem seu caminho
 E já não temos nem vontade de brigar
 Tenho pensado, e Deus permita que eu esteja errada
 Mas eu estou, eu estou desconfiada
 Que o nosso caso está na hora de acabar.*

A palavra "caso", como aparece na canção de Dolores, refere-se a um tipo de relacionamento intermediário, entre a estabilidade e a instabilidade, visto que seria uma relação que dependia muito da afinidade afetiva e sexual entre o casal, como assinala Maria Izilda (2005, p. 134) no seu estudo sobre as composições de Dolores Duran. Era um termo já conhecido antes da década de 1950 mas que ganha novos contornos neste período.

Dolores capta muito bem esse tipo de relação, mostrando a fase de alegria, entusiasmo e tesão que marcam o início do relacionamento e as sutilezas referentes ao desgaste da relação, quando se percebe o "*adeus em cada gesto e em cada olhar*", mas cada um espera que o outro tome a iniciativa de falar sobre o assunto.

Essas sutilezas, tanto de Maysa quanto de Dolores, em falar do fim de suas relações de forma tão delicada e ao mesmo tempo tão profunda, era uma sensibilidade e uma nova forma de falar sobre o assunto que até então não se tinha feito ainda.

No entanto, mais enfática ainda é Dolores, quando na canção *Se é Por Falta de Adeus* (s/d) ela já não mais "desconfia" que o caso esta na hora de acabar, mas tem certeza. O interessante é como as mulheres parecem ser mais realistas do que os homens quando percebem o fim dos relacionamentos e sem rodeios nem meias palavras, manda o ex amor embora:

Se é por falta de adeus
Vá se embora desde já
Se é por falta de adeus
Não precisa mais ficar
 (...)

Não precisa iludir
Nem fingir e nem chorar
Não precisa dizer
O que eu não quero escutar

E no fim dos casos e casamentos, muitas vezes a solidão, o vazio e o desejo de encontrar um novo amor preenchia os pensamentos. Tanto Maysa quanto Dolores não conseguiam encontrar a felicidade por muito tempo em nenhum relacionamento e mais uma vez suas canções refletiam esses desejos e inquietações, como no samba canção *O Que...* (1957)¹⁵⁷ de Maysa.

Já desquitada de André Matarazzo, a cantora passava por maus bocados: não só começava a sair a noite sozinha, em noitadas pelos bares da vida, bebendo e fumando muito, como a própria imprensa, que antes havia ovacionado sua bela voz e seu estilo de cantar, agora pegava no seu pé por ela ser uma mulher desquitada.

O samba canção *O Que...* (1957) é escrito nesse momento conturbado de sua vida, em que pairavam muitas incertezas, mas também reflete as angústias do ser humano, tão comentadas na teoria Existencialista em voga na época:

O que que eu estou procurando
No vago aflita olhando
De canto em canto buscando
O que?
De noite a lua assiste
Que eu fico ainda mais triste
E saio pra rua andando, procurando
Mas o que?
Talvez se um dia eu achasse

¹⁵⁷ O Que... (Maysa), Maysa, 78 rpm, RGE, 1957, nº 10047, lado B.

*O mundo depressa tirasse
 E eu não conseguisse nem ver
 Mas o que?
 Que eu estou procurando
 No vago aflita olhando
 De canto em canto buscando
 O que?*

Também Dolores Duran refletia nas suas composições essa angústia, característica das dores de amor e da ansia de viver o amor verdadeiro. Na delicadeza das palavras e intensa sensibilidade que possuía, Dolores escreve o samba canção *Solidão* (1958)¹⁵⁸, mostrando assim esse sentimento de ausência que se sente, após o fim do relacionamento:

*Ai, a solidão vai acabar comigo
 Ai, eu já nem sei o que faço e o que digo
 Vivendo na esperança de encontrar
 Um dia um amor sem sofrimento
 Vivendo para o sonho de esperar
 Alguém que ponha fim ao meu tormento*

*Eu quero qualquer coisa verdadeira
 Um amor, uma saudade,
 Uma lágrima, um amigo
 Ai, a solidão vai acabar comigo*

Não só a solidão invade o ser feminino de Dolores em suas composições, mas também o medo do reencontro com o ente amado e de deixar transparecer, no olhar, o que ainda se sente. Esse é o caso do samba canção *Não Me Culpe* (1958)¹⁵⁹, em que a cantora retrata certo constrangimento ao dar de cara o "ex" pouco tempo depois da separação. Difícil é não se identificar com uma situação dessas:

¹⁵⁸ *Solidão* (Dolores Duran), Dolores Duran, 33 rpm, Copacabana, 1958, nº 11039, lado B.

¹⁵⁹ *Não Me Culpe* (Dolores Duran), Dolores Duran, 33 rpm, Copacabana, 1958, nº 11039, lado A.

*Não me culpe
 Se eu ficar meio sem graça
 Toda vez que você passa por mim
 Não me culpe se os meus olhos o seguirem
 Mesmo quando você nem olhar pra mim
 É que eu tenho muito amor, muitas saudades
 E essas coisas custam muito a passar
 Não me culpe, não
 Pois vai ser assim
 Toda vez que você passar por mim.*

Recomeçar e buscar a felicidade. Esta também era outra temática bastante presente nas composições de Maysa e Dolores. Já separada de André Matarazzo, Maysa comporia uma das canções que tornaria-se o hino da “fossa” e marcaria sua carreira para sempre.

Em *Meu Mundo Caiu* (1958)¹⁶⁰, ela faz uma autoreflexão de si mesma e de certa forma reconhece os erros cometidos, sabe das provações que terá de passar, especialmente por ser uma mulher desquitada, num momento em que uma mulher nesta condição era mal quista pela sociedade, mas deixa sua principal mensagem ao término da canção:

*Meu mundo caiu
 E me fez ficar assim
 Você conseguiu
 E agora diz que tem pena de mim
 Não sei se me explico bem
 Eu nada pedi
 Nem a você nem a ninguém
 Não fui eu que caí*

¹⁶⁰ Meu Mundo Caiu (Maysa), Maysa, 33 rpm, RGE, 1958, nº5013, lado A.

Sei que você me entendeu
Sei também que não vai se importar
Se meu mundo caiu
Eu que aprenda a levantar

Uma nova sensibilidade para uma época de conflitos de valores. Como mulher desquitada e independente do ex marido, essa nova condição impunha grandes desafios para o ser mulher. No entanto, Maysa expressa muito bem esse momento de sua vida e poe na sua composição que, apesar de todas as adversidades, deve-se aprender a levantar, e a levantar sozinha!

Dolores Duran também procurava a felicidade e o amor, embora a maioria de suas canções falassem do desamor e de suas dores. Na canção *O Negócio é Amar* (s/d)¹⁶¹, ela desfila várias situações em que o amor, mesmo aos trancos e barrancos, sobrevive:

(...) Tem apaixonado que faz serenata
Tem amor de raça e amor vira-lata
Amor com champagne, amor com cachaça
Amor nos iates, nos bancos de praça
Tem homem que briga pela bem-amada
Tem mulher maluca que atura porrada
Tem quem ama tanto que até enlouquece
Tem quem dê a vida por quem não merece
Amores à vista, amores à prazo
Amor ciumento que só cria caso
Tem gente que jura que não volta mais
Mas jura sabendo que não é capaz (...)
(...) Tem assunto à bessa pra gente falar
Mas não interessa o negócio é amar...

¹⁶¹ O Negócio é Amar (Carlos Lyra e Dolores Duran). Essa foi uma das canções que Dolores Duran nunca chegou a gravar. Nelson Gonçalves a interpreta, junto com Fafá de Belém, no LP do cantor: Nelson Gonçalves - Ele & Elas (1984).

Mesmo os amores desejados e concretizados, parecia não preencher os requisitos femininos. A mulher escolhia, vivia a relação e quando acabava o fogo da paixão, era hora de terminar. O amor representado nas canções de Maysa parecia falar um pouco as mudanças sensíveis nos comportamentos femininos, onde a mulher começava a perder o medo de viver a efemeridade das relações, estando pronta para vivenciar outras mais, como no samba canção *Não Vou Querer* (1958)¹⁶²:

*Não vou querer, nem mesmo tu
Fazer da dor uma ilusão
Não posso mais, nem mesmo tu
Esconder a desilusão
Não te enganei, nem me enganaste, aconteceu
Já me amou, já te amei, tudo morreu
Não vou sofrer, não vai chorar
Vamos viver enfim
Serei feliz e tu terás
O que não tens em mim
Não adianta mais tertarmos reagir
Da realidade não se pode fugir (...)*

Já em Dolores Duran, o amor era mais condicional, mais sofrido, mais dolorido. O amor nas suas canções, por mais sincero e feliz que fosse, parecia não ser tão merecido. No samba canção *A Noite do Meu Bem* (1959)¹⁶³, inspirada no namoro com um rapaz mais novo que ela oito anos, chamado Raimundo Nonato Pinheiro, ela escreve uma das mais belas canções de amor do final da década: foi sucesso imediato:

*Hoje eu quero a rosa mais linda que houver
E a primeira estrela que vier
Para enfeitar a noite do meu bem*

¹⁶² Não Vou Querer (Maysa), Maysa, 33 rpm, RGE, 1956, nº 0013, lado A.

¹⁶³ A Noite do Meu Bem (Dolores Duran), Dolores Duran, Compacto Duplo, Copacabana, 1959, nº 4568, lado B.

Hoje eu quero paz de criança dormindo
E abandono de flores se abrindo
Para enfeitar a noite do meu bem
Quero a alegria de um barco voltando
Quero ternura de irmãos se encontrando
Para enfeitar a noite do meu bem
 (...) *Ah, como este bem demorou a chegar*
Eu já nem sei se terei no olhar
Toda pureza que eu quero lhe dar

Dolores era bastante apaixonada por Nonato, mas a família do rapaz, que tinha certa condição financeira, não aceitava o namoro dos dois, simplesmente pelo fato de Dolores ser cantora. Em entrevista a Rodrigo Faour (2012, p. 314), Nonato explica o porquê de nunca ter levado Dolores para conhecer sua família: "*porque naquela época eles [seus pais] não gostavam muito dessa coisa de eu namorar cantora. Havia um preconceito contra músico, cantor, jogador de futebol, essas coisas daquele tempo...*" Com preconceito ou não, a família de Nonato deve ter ouvido muito pela rádio, talvez a contragosto, a canção que ela havia feito pra ele.

Mas o amor nas canções de Dolores aparecia também como renúncia e aceitação do ser amado, da espera por sua volta e da tristeza pela sua ausência. No samba canção *Por Causa de Você* (1957)¹⁶⁴, o ser amando está em tudo e ressurge fisicamente na volta. E aí aparece o feminino ainda marcado pelo tradicionalismo representado por Dolores, pois ele aparece na eterna espera:

Ah, você está vendo só
Do jeito que eu fiquei e que tudo ficou
Uma tristeza tão grande
Nas coisas mais simples que você tocou
A nossa casa, querido
Já estava acostumada aguardando você

¹⁶⁴ Por Causa de Você (Dolores Duran e Tom Jobim), Dolores Duran, 78rpm, Copacabana, 1958, nº 5877, lado A.

As flores na janela
Sorriam, cantavam por causa de você
Olhe, meu bem
Nunca mais nos deixe, por favor
Somos a vida, o sonho
Nós somos o amor
Entre, meu bem, por favor
Não deixe o mundo mau
Lhe levar outra vez
Me abrace simplesmente
Não fale, não lembre
Não chore, meu bem

As representações do amor, da solidão, do desejo, do desamor, da saudade, da espera, da felicidades, são temas frequentes nas composições destas mulheres, que ora refletiam as modernas relações, ora refletiam as relações tradicionais.

Essa ambiguidade é fruto de uma época e de um momento histórico, onde em alguns estados do centro-sul, foco das principais produções musicais do país, conviviam-se com as tensões dos valores modernos com os tradicionais, numa dramaticidade não previamente definida e sob um dilema onde até que ponto mudar ou permanecer, como coloca Maria Izilda (2005, p. 145).

Se as relações entre homens e mulheres nos anos 1940 e 1950 se baseavam majoritariamente no pacto conjugal do casamento formal, já se delineava um novo ideal de conjugalidade com a rejeição dos vínculos formais, com o surgimento do chamado "caso".

E são nas composições tanto de Maysa quanto de Dolores Duran que podemos perceber essas relações, as tensões e os conflitos que surgiam a partir delas, nos dizeres de Maria Izilda (2005, p. 147):

As mudanças nas relações entre os gêneros são rápidas e visíveis, mas não são acompanhadas no mesmo ritmo e intensidade por todos. Ideais modernos são incorporados e os tradicionais se mantem residualmente ativos, poderosos e simultaneamente asfixiantes e insuportáveis, contraditórios e irreconciliáveis com as novas experiências.

As fronteiras vão oscilando e a balança das relações começa a ficar um pouco menos rígida para as mulheres. No mundo artístico e nas noitadas de boemia elas estavam sempre presentes mas dificilmente eram retratadas com mais indulgência pelos compositores, salvo aqueles que eram mais sensíveis ao universo feminino.

Além disso, mesmo aquelas que não compunham, tinham uma sensibilidade marcante para escolher e interpretar muitas canções compostas por alguns compositores e que captavam bem as emoções de uma época.

5. Sou da Noite: As Mulheres e a Boemia.

*Sou da noite do Rio,
Da noite macia do Rio,
Eu sou deste bar que me chama,
Em nome de alguém que me ama,
Sou da noite do Rio,
Da noite tão boa do Rio,
Dou graças a Deus se tem lua,
Pois fico mais tempo na rua.
A rua que é meu mundo
A rua que eu sou rei
A rua onde encontrei
Vontade de viver
E essa noite do Rio,
A noite bonita do Rio,
Me toma, me prende em seus braços,
Me ampara e ajuda meus passos.
Noite que é tão noite no meu Rio.*

Esta letra de *Carioca* 1954, escrita por Ismael Netto e pelo jornalista Antonio Maria, foi feita para homenagear as noites cariocas sob medida para a voz de Dolores Duran. Aliás, seu biógrafo Rodrigo Faour diz que esta canção caracteriza bem a vida dos dois, quase uma autobiografia. Ela, Antonio Maria, Sérgio Porto e Maysa formavam um grupinho que eram vistos em quase todas as noites nos bares de Copacabana.

Nos anos 1950, era Copacabana o centro nervoso da capital federal, um bairro agitado, com inúmeros bares e boates mais bem frequentados e o samba canção estava em seu auge. Nas calçadas de Copacabana andavam todo tipo de gente e é o jornalista Antonio Maria que nos fala quem eram essas pessoas:

Na calçada preta e branca da praia, um vai-e-vem de príncipes, ladrões, banqueiros, pederastas, estrangeiros que puxam cachorros, mulheres de vida fácil ou difícil, vendedores de pipocas, milionários, cocainômanos, , diplomatas, lésbicas, bancários, poetas, políticos, assassinos e book-makers¹⁶⁵.

O bairro, nos anos 1940 e 1950, vivia certas ambiguidades e tensões de uma nova maneira de viver. Mantinha um sentido tradicional de antigos bairros cariocas, permanecendo nele certa relação de convívio por meio de pequenas solidariedades, mas plena de vigilância e controle, como assinala Maria Izilda (2005, p. 37). Também podia-se perceber uma tendência clara de novas formas de se ver e sentir o mundo, novas formas de ser, de agir e de estar que eram aliadas a impessoalidade de certas relações, a uma frieza na forma de encarar a violência urbana crescente.

Copacabana era um bairro efervescente. Enquanto muitos dormiam a noite em seus lares, em algumas ruas, nos bares, boates, cabarés, restaurantes, em salas pouco iluminadas e esfumaçantes, a boemia e as tensões urbanas emergiam e eram vivenciadas de forma diversificada por seus frequentadores que adoravam viver as aventuras e desventuras da noite. Uma frase de Antonio Maria capta bem esse clima: "*Já é noite. Saírei pelas ruas, demorarei nos bares, na eterna procura de alguma coisa que não deve haver.*"

Nesse clima existencialista, na procura de algo que não se sabia o que, as cantoras que surgiram nesse momento histórico captavam com sensibilidade essa época e escolhiam as músicas que cantavam dentre aquelas que mais se identificava. Esse é o caso de Nora Ney.

¹⁶⁵ SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Antonio Maria. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996, p. 56-59. O jornalista Antonio Maria era pernambucano, nascido no Recife, mas passou a morar no Rio de Janeiro a partir década da 1940. É sua uma das frases mais ditas em rodas boêmias até hoje: como era boêmio inveterado e cardispicente, como fala seu biógrafo, Antonio Maria certa noite, já de madrugada, percebendo que alguém pagava a conta para bater em retirada, soltou a seguinte frase: "*Fica. A noite é uma criança.*" E até hoje se utiliza essa expressão quando se quer prolongar a noite.

Embora não fosse compositora como Dolores Duran e Maysa, Nora Ney desenvolveu um estilo próprio de cantar, que já vinha sendo experimentado por outros cantores, chamado "*disease*", o cantar falando: este estilo caiu como uma luva para sua voz grave e de pouquíssimos vibratos de língua¹⁶⁶, que eram bastante utilizados pelas cantoras da época como Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Marlene, Emilinha Borba, Isaura Garcia e etc.

Nora Ney era uma das cantoras prediletas de Antonio Maria, pois ele achava que tanto ela quanto Dolores tinham vozes que se adequavam muito bem as letras que ele compunha. Os sambas canção cantados por Nora e que fizeram maior sucesso na década de 1950 eram quase todos de Antonio Maria: ele compunha e ela cantava daquele jeito meio triste, soturna, de vestido preto em meio ao ambiente esfumaçado pelo cigarro das boates e bares de Copacabana.

Comunista por convicção junto com Jorge Goulart, ela era determinada e frequentemente escolhia as músicas que queria gravar, geralmente aquelas que ela sentia que combinava com sua personalidade. No samba canção *Menino Grande* (1952)¹⁶⁷, composto por Antonio Maria, seu primeiro sucesso, Nora imprime na voz certa malícia, indicativa de uma sensualidade e sexualidade mais contida da mulher, captada pela letra insinuante do autor:

Eu gosto tanto do carinho que ele me faz

Faz tanto bem o beijo que ele me traz

As horas passam

Ligeiras, felizes

Sem a gente sentir

Ele está ao meu lado

Com o corpo cansado

Precisa dormir

(...)

Mesmo mostrando uma certa sexualidade contida, os versos deixam transparecer a satisfação sexual da mulher, pelo *carinho*, pelo *beijo* e pelas *horas ligeiras* que passam quando se estar com o ente amado. Algo novo para esses anos de transição de

¹⁶⁶ "Vibrato de língua" era aquele em que os cantores e cantoras utilizavam para pronunciar o "erre" vibrante. O "erre" de garganta era utilizado por poucas cantoras, dentre elas Nora Ney e Eliseth Cardoso.

¹⁶⁷ Menino Grande (Antonio Maria), Nora Ney, 78 rpm, Continental, 1952, nº 16573, lado A.

valores era aceitar a possibilidade da mulher sentir prazer sexual, sem ser identificada com a sexualidade supostamente desregrada das meretrizes, como aparece em outras tantas canções do período¹⁶⁸.

Quando se falava em sexualidade feminina nestes anos, mesmo que de forma sub-reptícia, era necessário ter cuidado com as palavras e principalmente com certa censura que os padrões morais ainda vigentes exigiam da mulher. Por isso as referências são bastante sutis¹⁶⁹.

Rodrigo Faour (2012, p. 183-185) nos fala que a sensualidade era um tema bastante raro nas canções antes da década de 1960: "*o amor e o tesão eram tratados de uma maneira muito empolada, artificial - como na época da modinha, das serestas e valsas, com raras e honrosas exceções...*"

Outro exemplo interessante é o do samba *Amendoim Torradinho* (1940)¹⁷⁰, composição de Augusto Garcez e Ciro de Souza, cantada pela voz de Marília Batista. Neste samba, vemos que a referência a sexualidade feminina aparece de forma explícita, mas sem exageros:

Meu bem...

Este teu corpo parece

Do jeito que ele me aquece

Amendoim torradinho

E a gente

Nestes teus braços esquece

Do ponteirinho que desce só

Prá impedir teus carinhos

¹⁶⁸ Como por exemplo em *A Dama de Vermelho* (1943), *Boneca Cobiçada* (1957), *Interesseira* (1958) e *Mora na Filosofia* (1955).

¹⁶⁹ Encontramos outras canções que fazem referência a sexualidade feminina de forma bastante sutil, como nas canções: *Mulher* (1940), *Dolores* (1942), *Coitado do Edgar* (1945), *Izaura* (1945), *Edredon Vermelho* (1946), *Camisola do Dia* (1953), *Só Vives Pra Lua* (1953), *Encantamento* (1954), *Mãe Solteira* (1954), *Não Diga Não* (1954), *Amendoim Torradinho* (1955), *Lábios de Mel* (1955), *Molambo* (1956), *Vitrine* (1958), *E daí?* (1959), *O Nosso Olhar* (1959) e *Êxtase* (1959).

¹⁷⁰ *Amendoim Torradinho* (Augusto Garcez e Ciro de Souza), Marília Batista, 78 rpm, Victor, 1940, nº 34604, lado A.

Na segunda parte da canção aparece a satisfação, o desejo e o tesão de forma tão clara e objetiva, dentro das possibilidades de se falar neste assunto, que certamente corou muitas senhoras mais pudicas:

*Eu sinto uma vontade louca
De gritar pela rua
Que eu já coleí minha boca na boca que é tua
E de gritar ao teu ouvido lá dentro bem fundo
Que não existe no mundo um amor mais profundo
Que o amor bem vagabundo
Que vem lá do meu bem...*

Frequentemente, ao se falar na sexualidade feminina nas canções deste período, percebemos que as referências aparecem quase sempre relacionadas ao "beijo ardente" ou "beijo quente", justamente para mostrar que as mulheres não eram indiferentes ao sexo e que elas sentem falta também de um "entrelaçamento de corpos" tanto quanto os homens, como aparece nos trechos do samba canção *Só Vives Pra Lua* (1953) e no fox-trot *Encantamento* (1954)¹⁷¹, ambos cantados por Ângela Maria:

*Noite após noite
Vivo a soluçar
Sem teu beijo quente
Sem poder te amar
(...)*

*Quando estás em meus braços
Há calor e emoção
E no ardor de teus carinhos
Há inspiração
(...)*

¹⁷¹ *Só Vives Pra Lua* (Othon Russo e Ricardo Galeano), Ângela Maria, 78 rpm, RCA Victor, 1953, nº 801096, lado B; *Encantamento* (Nazareno de Brito e Othon Russo), Ângela Maria, 78 rpm, Copacabana, 1953, nº 5217, lado B.

Essas referências a sexualidade feminina fazem parte, como nos mostra Alcir Lenharo (1995, p. 101-105), de um momento bastante sintomático na vida artística nacional que é a expansão de diversos ídolos femininos e, conseqüentemente, dos diversos problemas específicos da condição feminina que estavam vindo à tona publicamente, quer através da mídia escrita, quer através das letras das canções.

As cantoras da década de 1940 e 1950, com raras exceções, frequentemente levavam uma vida boêmia tanto quanto os homens. Muitos aspectos trabalhados até aqui que fazem referência ao mundo masculino, como a questão da sexualidade, presença nos bares, noitadas regadas a muita música e bebida por exemplo, também faziam parte do mundo das cantoras e de muitas mulheres fora do meio artístico. As letras das canções cantadas ou composta por mulheres influenciavam muito a vida das pessoas comuns.

Nora Ney, por exemplo, foi uma das poucas cantoras que estudaram e completaram os estudos¹⁷², identificava-se com as músicas que cantava e não só influenciou muitas mulheres que ouviam suas canções, como o seu grande sucesso, o samba canção *Ninguém Me Ama* (1952)¹⁷³, composição de Antonio Maria e Fernando Lobo, a marcaria pra sempre.

Ela contou em entrevista a Alcir Lenharo (1995: p. 97) que viu nascer esta música no bar Villariño. Quem inicialmente iria gravá-la era Dircinha Batista, mas Angela Maria viu que Nora estava aflita porque queria grava-la também, pediu para Dircinha ceder para ela, o que foi atendido a contragosto. Diz Nora Ney que esta música "*caía como uma luva para minha voz. Antes de cantar, a gente ouve dentro de nós os sons que depois se tornarão realidade. Ficava bonito, forte, dizia muito de mim.*"

Claro que Nora identificava-se com *Ninguém Me Ama* (1952), pois foi nesta época que ela enfrentava a maior crise no seu casamento com Cleido Maia, que já vinha se desenrolando há anos, e foi justamente após o lançamento do samba canção que ela sofreu uma tentativa de assassinato pelo marido.

A canção refletia bem o estado de espírito não só de Nora, mas de muitos homens e mulheres que vivenciaram este momento histórico:

¹⁷² Nora era formada em Contabilidade pelo Educandário Rui Barbosa.

¹⁷³ *Ninguém Me Ama*, (Antonio Maria e Fernando Lobo), Nora Ney, 78 rpm, Continental, 1952, nº 16636, lado B.

Ninguém me ama, ninguém me quer

Ninguém me chama de meu amor

A vida passa, e eu sem ninguém

E quem me abraça não me quer bem

Vim pela noite tão longa de fracasso em fracasso

E hoje descrente de tudo me resta o cansaço

Cansaço da vida, cansaço de mim

Velhice chegando e eu chegando ao fim

O impacto da canção foi forte. Não só pela letra sombria e desesperançada, não só pela voz grave empostada por Nora, seu magnetismo interpretativo, mas pela identificação que ela causava nas pessoas, especialmente nas mulheres. Conta-nos Alcir Lenharo que os jornais da época noticiavam vários casos de mulheres que tentavam suicídio ouvindo *Ninguém Me Ama* (1952) e conta um caso que foi bastante noticiado em 1953:

O bar estava quase fechado, a noite morna e quieta quando a estranha moça apareceu. Os cabelos desarrumados, os olhos magros e tristes: um vinco de amargura na boca. Comprou duas fichas pondo-as no toca-discos, ocupou uma das mesas e pediu um guaraná. O ambiente logo se encheu de lânguidos queixumes, ao som da melodia predileta: "Ninguém me ama, ninguém me quer..." Vinha da Praia Vermelha um vento bom e manso. A voz de Nora Ney era um lamento longo que a desditosa jovem escolhera para moldurar sua tragédia. O tóxico diluiu-se no copo de refrigerante e, depois de alguns goles, começou a agonia da mente, da mistura com a música dolente, meio mórbida, do samba canção. As duas fichas visavam a prolongar a melodia, até que a última gota de vida pingasse nos lábios da infeliz, contraída num rictus de desespero. O garçom ficou entre surpreso e aflito. O pessoal do bar se alvorçou, pediu ambulância, mas tudo foi inútil. Quando Nora acabou de cantar, a desventurada suicida dormia profundamente para não mais acordar. (Revista do Rádio, 19 de Maio de 1953)

Esses episódios narrados de forma dramática serviam de certa forma para sedimentar cada vez mais a personalidade artística de Nora Ney, associada quase sempre as tragédias cotidianas. Ela parecia ter um poder mítico na voz que provocava ou desencadeava tais situações.

Assim como o samba canção *Bar da Noite* (1953), onde Nora canta as tristezas e mágoas do fim do relacionamento tendo o bar como seu refúgio, o samba canção *De Cigarro em Cigarro* (1953)¹⁷⁴, grande sucesso deste ano, marca mais uma vez o tom soturno da cantora e também das experiências boêmias femininas, num momento de crise existencial onde o estar só, entre a fumaça do cigarro e goles de uísque, temperam as noites insones de muitas mulheres:

*Vivo só sem você
 Que não posso esquecer
 Um momento sequer
 Vivo pobre de amor
 À espera de alguém
 E esse alguém não me quer
 Vejo o tempo passar
 O inverno chegar
 Só não vejo você
 Se outro amor em meu quarto bater
 Eu não vou atender
 Outra noite esperei,
 Outra noite sem fim
 Aumentou meu sofrer
 De cigarro em cigarro
 Olhando a fumaça no ar se perder*

Interessante é perceber a sutileza da canção. Mesmo sofrendo de amor por alguém que não a quer, ela não está completamente sozinha, pois um outro amor batia na porta do seu quarto, mas ela escolhe não atender. Ou seja, quebra-se de certa forma a ideia de que as mulheres sofrem por seus amores e ficam sozinhas. Elas podiam sofrer, mas sofriam acompanhadas de um outro bem, mesmo que em determinadas noites preferissem estar só.

¹⁷⁴ De Cigarro em Cigarro (Luiz Bonfá), Nora Ney, 78 rpm, Continental, 1953, n° 16726, lado A.

No samba *Ronda* (1953)¹⁷⁵, de composição de Paulo Vanzolini, é a cantora Inezita Barroso que narra as desventuras de uma mulher a procura do ser amado, batendo em bares, boates e cabarés em busca de encontrá-lo:

*De noite eu rondo a cidade
A te procurar sem encontrar.
No meio de olhares espio,
Em todos os bares
Você não está...
Volto pra casa abatida,
Desencantada da vida.
O sonho alegria me dá:
Nele você está.
Ah, se eu tivesse
Quem bem me quisesse,
Esse alguém me diria:
"Desiste, esta busca é inútil".
Eu não desistia.*

É pela persistência de querer encontrá-lo que ela continua sua ronda pela cidade e, ao encontra-lo, deixa sua marca num crime passional, cenas que eram frequentes na boemia paulista:

*Porém, com perfeita paciência
Volto a te buscar.
Hei de encontrar
Bebendo com outras mulheres,
Rolando um dadinho,
Jogando bilhar*

¹⁷⁵ Ronda (Paulo Vanzolini), Inezita Barroso, 78 rpm, RCA Victor, 1953, nº 801217, lado B. Para fazer esta música, Paulo Vanzolini inspirou-se em seu tempo de soldado nos anos 40, quando servia o Exército na Companhia de Polícia e fazia rondas pelas boates de São Paulo à procura de soldados desgarrados e se deparava com inúmeras situações como a narrada na música.

*E neste dia, então,
Vai dar na primeira edição:
Cena de sangue num bar
Da Avenida São João.*

Ronda (1953) mostra como muitas mulheres apaixonadas se colocavam em situações como esta no cotidiano. Muitas vezes sem coragem de contrariar o marido interpelando-o sobre outras relações amorosas que este mantinha, elas buscavam resposta na noite e nos bares procurando-o em lugares que muito provavelmente ele estaria.

Mary Del Priori (2006, p. 294-295) nos fala que neste período, as mulheres não deveriam incomodar os maridos com suspeitas, interrogatórios ou ciúmes sob pena de por em risco a felicidade do casamento ou mesmo o fim dos ditos "casos". Permitir que eles saíssem com os amigos, relevar conquistas e aventuras era algo até cobrado por parte da imprensa sobre as mulheres casadas.

Neste sentido, se o homem era o infiel estava tudo bem, ele podia, pois a moral ainda vigente dava margem para a aceitabilidade de suas relações extra conjugais. Mas se a infiel fosse a mulher, a imprensa não poupava ataques, mesmo se essa "infidelidade" fosse apenas uma suposição.

Este é o caso de outra diva da década de 1950, que passou por maus bocados por conta de sua separação, famosa pelos escândalos que causou na imprensa, e que foi acompanhada passo a passo por todos os seus fãs do Brasil inteiro através das letras dos mais bonitos sambas canção de fins da década de 1940 e início da década de 1950: é o caso da estrela Dalva de Oliveira.

Vicentina Paula de Oliveira nasceu no dia 5 de maio de 1917 em Rio Claro, São Paulo. De família bastante pobre, Vicentina desde pequena acompanhava o pai nas serenatas que fazia, em cima de um banquinho, cantando como se fosse adulta. Depois da morte do pai, ela, suas irmãs e a mãe D. Alice mudaram-se para o Rio de Janeiro, no ano de 1934.

Vicentina chamava atenção pela voz delicada e ao mesmo tempo poderosa e foi na fábrica onde trabalhava como costureira que ela recebia o primeiro convite para fazer um teste na Rádio Ipanema. A partir de então, não parou mais e como começava a receber convites para cantar em rádios menores, sua mãe, percebendo o potencial da

filha, resolve batiza-la com um nome artístico de uma estrela, que realmente ela viria a ser anos depois: Dalva de Oliveira.

Em 1937, Dalva recebe um convite para cantar num circo mambembe no subúrbio do bairro de São Cristovão. Foi lá onde ela viu pela primeira vez Herivelto Martins, que fazia papel de palhaço de circo, e ambos se apaixonaram imediatamente. Semanas depois, a contragosto da mãe, Dalva e Herivelto passam a morar juntos e se casam oficialmente só em 1939, mas já haviam se casado numa cerimônia religiosa na Umbanda, da qual Herivelto era devoto.

A vida do casal era agitada e nas memórias de Pery Ribeiro, filho mais velho do casal, ele nos conta que Herivelto saía pra boemia e deixava Dalva em casa, não permitindo que ela participasse das noitadas.

Outras vezes, depois de cantar com o Trio de Ouro¹⁷⁶, ele parava o carro perto do café Nice e deixava Dalva no carro esperando enquanto bebia e papeava com os amigos. Esquecia dela e muitas vezes o compositor Benedito Lacerda, que gostava muito de Dalva, mandava Herivelto ir embora. Segundo Pery Ribeiro (2009, p. 52-53):

Benedito acreditava no seguinte "conceito de família": a boemia da rua não pode comprometer a casa. Era a moral vigente da época: os homens mantinham seus "pecados" bem longe do lar, um chefe de família não podia perder a moral com a família.

Herivelto Martins, como bom representante de certa moral vigente na época, era bastante mulherengo e amava uma boemia. Seus relacionamentos extra conjugais, no entanto, foi uma das principais causas das brigas constantes com Dalva, que por sua vez morria de ciúmes de Herivelto. E já com o relacionamento em crise há tempos, inclusive ele estando com Lurdes Torelli que se tornaria sua segunda esposa, o ponto final chega em 1949, depois de uma turnê fracassada pela Venezuela¹⁷⁷, onde Dalva e o pianista

¹⁷⁶ Foi em 1937 que Herivelto teve a ideia de juntar sua voz e a do Príncipe Pretinho (Nilo Chagas) ao vozeirão de Dalva de Oliveira, surgindo assim a primeira formação do Trio de Ouro, batizado pelo locutor César Ladeira.

¹⁷⁷ A turnê pela Venezuela foi um fracasso porque os venezuelanos não entendiam as piadas apimentadas e de duplo sentido de Dercy Gonçalves. Ela havia convidado o Trio de Ouro para acompanhá-la na sua companhia teatral em shows pelo país. Dercy, irritada, volta logo para o Brasil e o restante do grupo permanece na Venezuela por mais três meses. Juntaram dinheiro suficiente para chegarem até Belém.

Vicente Paiva faz alguns shows por Belém do Pará em que ela se apresentava sozinha, já sem o Trio de Ouro. Era o início da carreira solo da estrela Dalva.

De volta ao Rio de Janeiro, Dalva de Oliveira recebe a notícia de que Herivelto havia saído definitivamente de casa e assumia o romance com Lurdes, a bela aeromoça de olhos verdes. A separação do casal caiu como uma bomba na imprensa, especialmente porque os desquites eram considerados de grande vergonha para as famílias envolvidas e no caso de Dalva e Heri, dois artistas consagrados, todo o processo foi coberto de escândalos e contados em capítulos pela imprensa carioca, como assevera Pery Ribeiro (2009, p. 119).

O primeiro sucesso de Dalva sem o Trio de Ouro e já separada de Herivelto foi o samba canção *Tudo Acabado* (1950)¹⁷⁸, composta por J. Piedade e Oswaldo Martins. Com muita sensibilidade, esses compositores, amigos do casal, captam bem os sentimentos de Dalva de Oliveira e esta identifica-se com a música de imediato e decide gravá-la. Foi o bastante para Herivelto Martins começar a querela musical da separação dos dois:

Tudo acabado entre nós, já não há mais nada
Tudo acabado entre nós, hoje de madrugada
Você chorou e eu chorei, você partiu e eu fiquei
Se você volta outra vez, eu não sei

Nosso apartamento agora vive a meia luz
Nosso apartamento agora já não me seduz
Todo egoísmo veio de nós dois
Destruímos hoje o que podia ser depois

Chegando em Belém, o resto do grupo voltou ao Rio de Janeiro e apenas Dalva e o pianista ficaram lá para fazerem alguns shows.

¹⁷⁸ *Tudo Acabado* (J. Piedade e Oswaldo Martins), Dalva de Oliveira, 78 rpm, Odeon, 1950, nº 13002, lado B. Do mesmo jeito que aconteceria com Nora Ney o episódio do suicídio relatado mais acima, com Dalva aconteceu também. Em setembro de 1950 a imprensa noticiou que um pedreiro e sua mulher tomaram veneno num bar de São João do Meriti, ao som desta música. Ver O Globo, 06 de setembro de 1950.

A letra caía como uma luva sobre a separação e o público elegeu este samba canção como o primeiro grande sucesso de Dalva sem Heri. Aos olhos dos fãs de Dalva, esse samba canção era uma "resposta" a um samba composto por ele e Marino Pinto, *Cabelos Brancos* (1948)¹⁷⁹, grande sucesso deste ano.

Com o estouro de *Tudo Acabado* (1950), a gravadora Odeon lança meses depois mais um 78 rpm com Dalva cantando o bolero *Que Será?* (1950)¹⁸⁰, composição do ex-parceiro de canções com Herivelto, Marino Pinto e Mário Rossi, onde Dalva mais uma vez, com sua voz potente e cheia de sentimentos, canta em tom sofrido a dor da separação com Herivelto:

Que Será?

Da minha vida sem o teu amor

Da minha boca sem os beijos teus

Da minha alma sem o teu calor

Que Será?

Da luz difusa do abajour lilás

Se nunca mais vier a iluminar

Outras noites iguais

Procurar, uma nova ilusão não sei

Outro lar, não quero ter além daquele que sonhei

Meu amor, ninguém seria mais feliz que eu

Se tu voltasses a gostar de mim

Se teu carinho se juntasse ao meu

Eu erreí, mas se me ouvires me darás razão

Foi o ciúme que se debruçou

Sobre o meu coração

O interessante desta canção, que Dalva igualmente se identificava, é que os autores colocam pela primeira vez, dentro da querela musical, a palavra "errar", numa

¹⁷⁹ Cabelos Brancos (Herivelto Martins e Marino Pinto), Quatro Ases e Um Coringa, 78 rpm, Odeon, 1948, n° 12909, lado A.

¹⁸⁰ Que Será? (Marino Pinto e Mário Rossi), Dalva de Oliveira, 78 rpm, Odeon, 1950, n° 13022, lado B.

alusão a traição feminina, na qual aparece em diversas canções cantadas por mulheres neste período.

Sabidamente, como aponta o pesquisador Ronaldo Conde Aguiar (2010, p. 151), após a separação, Dalva atraiu os olhares de muitos homens e não ficou sozinha, como prescrevia a moral vigente da época, e emplacou um namoro rápido com Haroldo Paim Pamplona, um oficial da Aeronáutica. Era o que a imprensa queria para iniciar uma série de reportagens acusando Dalva de ser uma mulher leviana.

E grande parte disso se deveu a Herivelto, que carregou nas tintas em resposta as duas canções de maior sucesso na voz de Dalva. Segundo Pery Ribeiro (2009, p. 125), seu pai não soube enfrentar o sucesso de sua mãe, porque constantemente, nas brigas que se sucediam entre o casal quando ainda estavam juntos, Heri fazia questão de gritar em alto e bom som pra ela: "*Você não é nada sem mim. Eu inventei você. Não se esqueça disso Dalva!*" E foi nesse clima de revanche que Herivelto Martins escreveu junto com David Nasser, o samba *Caminho Certo* (1950)¹⁸¹:

*Eu deixei o meu caminho certo,
E a culpada foi ela,
Transformava o lar na minha ausência,
Em qualquer coisa abaixo da decência,
Compreendi que estava tudo errado,
E amargurado parti, perdoando o pecado,
Mas deixei o meu caminho certo,
E a culpada foi ela.
Sei agora,
Que os amigos, que outrora,
Sentavam à minha mesa,
Serviam, sem eu saber, o amor por sobremesa,
Acreditem, é muito fácil julgar,
A infelicidade alheia,
Quando a casa não é nossa,
E é outro quem paga a ceia,*

¹⁸¹ Caminho Certo (David Nasser e Herivelto Martins), Trio de Ouro, 78 rpm, RCA Victor, 1950, nº 800672, lado B.

*Quando a casa não é nossa,
E é outro quem paga a ceia.*

Aqui Herivelto ataca impiedosamente Dalva, acusando-a mesmo de traição. Indignados, muitos compositores começaram a tomar partido por Dalva, visto que ela não sabia compor, e respondiam na mesma linha as acusações desfechadas por Herivelto.

Tomando as dores da amiga, Ataulfo Alves mostrou a Dalva uma composição, que segundo contam, ele teria feito já a alguns anos e ela, toda sensível, identificou-se rapidamente com a canção: era o samba canção *Errei, Sim* (1950)¹⁸²:

*Errei sim,
Manchei o teu nome
Mas foste tu mesmo
O culpado
Deixavas-me em casa
Me trocando pela orgia
Faltando sempre
Com a tua companhia.
Lembra-te, agora, que não é,
Só casa e comida
Que prende por toda a vida
O coração de uma mulher.
As joias que me davas
Não tinham nenhum valor
O mais caro me negavas
Que era todo o teu amor,
Mas, se existe ainda
Quem queira me condenar,
Que venha logo, a primeira pedra
Me atirar*

¹⁸² Errei, Sim (Ataulfo Alves), Dalva de Oliveira, 78 rpm, Odeon, 1950, nº 13039, lado A.

O sucesso de *Errei, Sim* (1950) causou uma desavença entre Aaulfo e Herivelto, em que quase chegaram as vias de fato. Mas o interessante desse samba canção é a afirmativa, clara e sincera, da traição, quando Dalva assumi publicamente ter traído Herivelto. No entanto, a coisa muda de figura porque, mexendo com as emoções do público, ela explica o porque do erro cometido: o abandono e a indiferença do marido.

Com esta canção Dalva colocava outras questões do mundo feminino em pauta: não era apenas prover a casa, o homem precisava dar carinho, afeto, atenção e satisfação sexual à sua mulher. Claro, a letra do samba canção virou um escândalo ainda maior. "Manchar o nome", para a época, era manchar o nome da família do marido, pois apenas a mulher, quando casava, adotava o sobrenome do esposo. No imaginário daqueles anos, nos conta Rodrigo Faour (2010, p. 58-59), a mulher que se desquitava feria o brio e a honra da tradição familiar inteira do marido.

Mas Dalva encarou o desafio, mesmo sabendo que este samba canção poderia lhe prejudicar ainda mais, e gravou a canção de Aaulfo Alves. Escândalo e sucesso ao mesmo tempo, além de discussões acaloradas nas noites boêmias do Rio de Janeiro e possivelmente de várias partes do país.

Toda essa polêmica também foi agravada ainda mais por conta das gravadoras que viam na querela uma fonte de ganhar dinheiro, como assinala Pery Ribeiro (2009: p. 129):

No caso de minha mãe, a gravadora, detectando o potencial de mercado que a polêmica musical causava, passou a botar lenha na fogueira, lançando até três discos de Dalva por ano nessa época. Em contrapartida, meu pai lançava outros três discos, assim tínhamos por volta de seis lançamentos deles ao ano, o que mostra que a cada dois meses havia música nova para o público adotar e abastecer o clima de guerra entre eles.

E abasteceu mesmo, pois dentro da querela musical Dalva-Herivelto, sucederam-se mais canções. Depois de *Errei, Sim* (1950), Herivelto lançou *Teu Exemplo*(1950)¹⁸³, um samba canção que reforça a imagem de Dalva enquanto mulher indigna e traidora: "*E quando erra proclama/ E quando peca sorri/ Há muita estrela na lama/ Mas eu me refiro a ti*".

¹⁸³ Teu Exemplo (Herivelto Martins e David Nasser), Trio de Ouro, 78 rpm, RCA Victor, 1950, nº 800704, lado B.

Os amigos de Dalva respondem com o samba *Calúnia* (1951)¹⁸⁴ e ela entoa em alto e bom som com seus lindos vibratos de língua: "*Quiseste ofuscar minha fama/ E até jogar-me na lama/ Só porque eu vivo a brilhar/ Sim, mostraste ser invejoso/ viraste até mentiroso/ Só pra caluniar*".

Sem ficar por baixo, Herivelto lança mais dois sambas em parceria com Benedito Lacerda, o mesmo compositor que mandava ele ir pra casa nas noites de boemia e que tanto defendia Dalva enquanto eles eram casados, agora se voltava contra ela. Não era de se espantar: Dalva não era mais esposa, era desquitada e vivia noites de boemia com os amigos e namorado, postura essa que não era aceita por alguns moralistas da época.

Os sambas compostos por Herivelto e Benedito Lacerda atacavam veementemente a moral "duvidosa" de Dalva, culpabilizando-a pelo fim do casamento. É assim em *Consulta o Teu Travesseiro* (1950): "*Consulta o teu travesseiro e me diz/ Se é possível entre nós uma reconciliação/ Não é possível não/ Não é possível não*". E *Não Tem Jeito* (1950)¹⁸⁵: "*Enquanto eu puder esconder a verdade, nada revelarei/ Já chega a vergonha que eu passei/ Já chega o dinheiro que eu gastei/ Mulher quando perde a vergonha e o respeito/ Não tem mais jeito*".

A questão é que Dalva tinha muitos compositores ao seu lado e cada um, querendo de certa forma aproveitar o embalo dessa querela, fazia questão de compor canções para que ela respondesse a Herivelto sem baixar o nível. É aí que entra os sambas canção *Palhaço* (1951) e *Fim de Comédia* (1951), além do samba *A Grande Verdade* (1951)¹⁸⁶.

No primeiro, fazendo alusão a antiga profissão de Herivelto, Nelson Cavaquinho e Oswaldo Martins tratam com ironia sutil o declínio da carreira de Herivelto, que a essa altura já estava sendo rechaçado não só no meio artístico, mas também por grande parte dos fãs de Dalva de Oliveira.

¹⁸⁴ *Calúnia* (Marino Pinto e Paulo Soledade), Dalva de Oliveira, 78 rpm, Odeon, 1951, nº 13111, lado B.

¹⁸⁵ *Consulta o Teu Travesseiro* (Herivelto Martins e Benedito Lacerda), Trio de Ouro, 78 rpm, RCA Victor, 1950, nº 800718, lado A; *Não Tem Mais Jeito* (Herivelto Martins e Benedito Lacerda), Trio de Ouro, 78 rpm, RCA Victor, 1950, nº 800724, lado B.

¹⁸⁶ *Palhaço* (Nelson Cavaquinho e Oswaldo Martins), Dalva de Oliveira, 78 rpm, Odeon, 1951, nº 13134, lado B; *Fim de Comédia* (Ataulfo Alves), Dalva de Oliveira, 78 rpm, Odeon, s/d, nº 3361, lado B; *A Grande Verdade* (Luiz Bittencourt e Marlene), Dalva de OLiveira, 78 rpm, Odeon, 1951, nº 13173, lado B.

Inclusive, um dos fãs de Dalva desde o Trio de Ouro era Madame Satã, o famoso homossexual que ficou famoso na Lapa pela sua valentia. Certo dia, conta Pery Ribeiro, que no auge das polêmicas musicais, Herivelto resolve dar uma volta pela Lapa e encontra com Madame Satã.

Ele, muito educado, chamou Herivelto e disse: "*Seu Herivelto, por favor, eu respeito muito o senhor e o conselho a não voltar aqui na Lapa. Gosto muito da Dalva, mas quem fizer mal a ela, eu mato! E eu não quero fazer nada com o senhor, portanto, desapareça daqui, seu Herivelto*".¹⁸⁷ E Herivelto, que não era besta de se meter com Satã, foi embora e nunca mais voltou na Lapa...

No segundo samba canção, gravado quando Dalva chega de Londres¹⁸⁸, Ataulfo Alves capta bem o cansaço da cantora em meio a toda essa confusão e burburinho da mídia escrita e das canções que faziam parte da "querela": "(...) *Já paguei todos os meus pecados/ O meu pranto já caiu demais/ Só lhe peço pelo amor de Deus/ Deixe-me viver em paz(...)*". Este samba canção fez grande sucesso e cada vez mais a desdita de Dalva, cantada pela sua voz e publicada em jornais e revistas da época em matérias sensacionalistas, se tornava sucesso.

Seus discos vendiam como água e a população, especialmente a feminina, se identificava cada vez mais com seus problemas porque, segundo as memórias de Pery Ribeiro, o povo a considerava vítima de Herivelto. Ele, por sua vez, cada vez mais acuado, sem ambiente pra frequentar as rodas boêmias, escrevia letras de canções mais e mais agressivas contra a cantora, o que de certa forma contribuiu para inúmeros compositores se posicionarem ao lado de Dalva.

Para fechar o ano de 1951, Dalva é coroada Rainha do Rádio e recebe a faixa e a coroa de sua amiga Marlene. Ao mesmo tempo, a própria Marlene, junto com Luís Bittencourt, escrevem o samba *A Grande Verdade* (1951) que, se tivesse sido bem entendido por Herivelto, era seu amor que de forma singela Dalva expunha: "(...) *Quando um dia o remorso chegar/ E da felicidade existir a saudade no teu*

¹⁸⁷ Pery Ribeiro (2009, p. 256-257, 293) conta que Madame Satã frequentava a casa de Dalva e Herivelto em Jacarepaguá em algumas festas de aniversário de Dalva. Ele lembra que Madame Satã tratava muito bem a ele e a todos os seus irmãos, mas era especialmente carinhoso com Dalva, tratando-a como uma deusa. Dalva era querida por todos os homossexuais e foi por essa época também que recebeu o título de Rainha das Bichas, título este que recebera oficialmente e que guardava com orgulho em seu quarto de lembranças, na casa de Jacarepaguá.

¹⁸⁸ Dalva de Oliveira havia sido convidada para cantar na festa de coroação da rainha Elisabeth II.

coração/ Verás então ao teu lado/ Meu vulto meio apagado/ Revivendo um amor desesperado".

Mas Herivelto continua expor sua relação com Dalva nas letras das canções de forma contundente. É assim que ele lança em fins de 1951 o samba *Perdoar* (1951), em parceria com Raul Sampaio, que acabava de entrar para o Trio de Ouro: "*Perdoar, eu não perdoo não/ Eu estou cada vez mais convencido/ De que aquela mulher/ Ai, ai, meu Deus/ É um caso perdido/ Vem arrependida implorar perdão/ Falta, erra e por fim/ Ainda confessa, errei, sim.*"

Dalva de Oliveira, em meio ao burburinho, recebe convite para fazer shows na Argentina e só volta no início de 1952 ao Brasil. Na sua volta, lança o último samba canção que, teoricamente, pôs fim a querela musical com Herivelto: *Poeira do Chão* (1951)¹⁸⁹.

Neste samba canção, os compositores Armando Cavalcanti e Klécio Caldas fazem questão de mostrar a face mais humana de Dalva e fazem um apanhado geral da vida do casal, além de por a cantora num nível muito acima de Herivelto, pela capacidade de perdoar:

*O que te dei em carinho
Tu devolveste em traição
O que era um claro caminho
Tornaste desolação
Hoje, tu voltas chorando
Para implorar meu perdão.
O meu perdão nada custa
Falando a palavra justa
Há muito eu te perdoei
E por amar a verdade
Vendo tanta falsidade
No fundo eu te lastimei.
Se é baixo e vil o interesse
O amor bem cedo fenece*

¹⁸⁹ Poeira de Chão (Armando Cavalcanti e Klécio Caldas), Dalva de Oliveira, 78 rpm, Odeon, 1951, nº 13233, lado B. Em 1952 foi a data do lançamento do disco.

*É flor que morre em botão.
 Não, não pode alcançar os astros
 Quem leva a vida de rastros
 Quem é poeira do chão..*

A briga entre os dois continuou por meio da imprensa, mas parece ter sido colocado um fim na chamada "querela musical", que aliás rendeu sambas canção belíssimos para a década de 1950. Aliás, Pery Ribeiro em conversas com um dos amigos mais íntimos, confidente e secretário à época de Herivelto, José Messias, este lhe falou que assistiu a muitos porres do amigo tomados em nome da saudade que sentia de Dalva.

No ano de 1957, Messias estava no sítio Bananal com Herivelto e lhe falou de uns versos iniciais de uma música que tinha sido composta em homenagem a ele e Dalva. O samba canção dizia as seguintes frases: *"Eu adormeço, pensando nela/ Eu amanheço, pensando nela/ Eu passo o dia, a pensar na vida dela/ Viver sem ela/ É pintar sem aquarela"*. Herivelto gostou da ideia e trabalhou com Messias pra melhorar a primeira parte da música, que depois disso, ficou assim:

*Eu adormeço, pensando em ti
 Eu anoiteço, pensando em ti
 É dia e noite, pensando em ti
 Eu vejo a vida, pela luz dos olhos teus
 Me deixe ao menos
 Por favor, pensar em Deus.*

De volta ao Rio de Janeiro, Herivelto foi procurar seu parceiro David Nasser para fazer a segunda parte do samba canção e, num momento inspirado, ele escreve:

*Nos cigarros que eu fumo
 Te vejo nas espirais
 Nos livros que eu tento ler
 Em cada frase tu estás
 Nas orações que eu faço
 Eu encontro os olhos teus*

Me deixe ao menos

Por favor, pensar em Deus

Letra poderosa, baseada na dor e na saudade do que poderia ter sido, Herivelto acabou escrevendo um dos mais belos samba canção cantado pelo vozeirão de Nelson Gonçalves. Tão incomparável a interpretação do cantor para esta canção que qualquer outro intérprete dela não consegue chegar ao sucesso do que foi com ele... O que Dalva acharia se soubesse dessa história? Infelizmente não temos como responder, pois ela morreu antes dela ser publicada pelas memórias de José Messias (2008).

Para além de tudo isso, o que realmente ficou desta querela foram as questões sobre a mulher, a mulher desquitada, a mulher que desejava ser independente, que tem vontade própria, que sente tesão e que ama. Sintomas de uma época efervescente, de mudanças de valores, da convivência com outros mais tradicionais, e que se fazia sentir na música, na vida e na boemia destas mulheres.

Mesmo não compondo, Dalva era puro sentimento e justamente por ser assim, não conseguia escrever, só expressar através do seu canto. Na visão de seu filho Pery Ribeiro, que também era cantor e compositor, Dalva cantava com a soltura e liberdade de estar consigo mesma, sem medo ou vergonha de demonstrar sua emoção. O cantar para estrela Dalva era a plenitude da liberação da emoção.

Foi através de sua linda voz, e não apenas dela, que toda uma sentimentalidade e sensibilidades femininas estavam sendo expressas naquele início dos anos 1950. Juntamente com outras cantoras e compositoras de sucesso, como Nora Ney, Dolores Duran, Maysa e tantas outras, Dalva de Oliveira escreve seu nome no hall de mulheres pioneiras dentro da música brasileira, que enfrentaram preconceitos, driblaram convenções e tiveram coragem de expor o que sentiam de forma sensível, colocando em discussão os problemas inerentes as relações amorosas, ao casamento, ao desquite, ao sexo, a traição e a vida boêmia que tanto homens quanto mulheres vivenciaram naqueles anos.

Recomeçar, esta era a palavra, depois de tantos encontros e desencontros amorosos. Para os homens, em termos sociais, era muito mais fácil, mas para as mulheres, as dificuldades quase sempre se impunham. Para encerrar este capítulo, então,

recorremos a sensibilidade de Dolores Duran e a criatividade de Tom Jobim em uma canção muito bonita, sucesso de 1958 na voz de Agostinho dos Santos¹⁹⁰, e que marca esse recomeço tão almejado por tantas mulheres, famosas ou não:

*É de manhã, vem o sol
Mas os pingos da chuva que ontem caiu
Ainda estão a brilhar
Ainda estão a dançar
Ao vento alegre que me traz esta canção*

*Quero que você me dê a mão
Vamos sair por aí
Sem pensar no que foi que sonhei
Que chorei, que sofri
Pois a nossa manhã
Já me fez esquecer
Me dê a mão, vamos sair pra ver o sol*

¹⁹⁰ Estrada do Sol (Dolores Duran e Tom Jobim), Agostinho dos Santos, 78 rpm, Polydor, 1958, n° 262, lado A.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar um tema como a boemia já se mostra instigante para qualquer pesquisador. Mas estuda-la a partir dos sambas e sambas canções, que marcaram uma época como foram as décadas de 1940 e 1950, num momento de transição de valores de nossa sociedade torna o estudo não apenas prazeroso, mas desafiador também.

Tentamos mostrar através de nossa pesquisa que a boemia, especialmente a boemia artística, não é um todo homogêneo e estático, mas sim uma gama de experiências múltiplas e em constante transformação, que muitas vezes é vivenciada de forma diversa por homens e mulheres.

Quando o termo surgiu no século XIX, vem carregado de imagens preconcebidas frequentemente associado as práticas e ao comportamento cigano, sendo identificado então como sinônimo de vagabundo, de vida desregrada, farra, vadiagem, vida errante e etc. Mesmo cheio de preconceitos, o termo continua sendo associado nos dias atuais com esses adjetivos desqualificadores.

Percebemos esta associação entre boemia e vadiagem em algumas canções que analisamos das primeiras décadas do século XX, onde a imagem do ser boêmio aparece identificada com uma vida airada, sem preocupações com o futuro, que vive das ilusões da noite, mulherengo e bebedor inveterado de cachaça ou outra bebida alcoólica.

No entanto, dentro da boemia artística que foi o nosso foco desde o início do texto, o ser boêmio apresenta-se como um indivíduo que ama a noite e as sociabilidades dos bares, boates, cafés e cabarés que canta, compõe e expõe seus sentimentos e que através deles capta, significa e ressignifica valores e emoções de uma época em transição.

Embora outros gêneros musicais tenha surgido ao longo do século XX, foi o samba e sua variante o samba canção que deram grande contribuição para se forjar o ser boêmio, através de letras consagradas e de grande popularidade, em que compositores e compositoras captaram e imprimiram, com grande sensibilidade, um novo modo de ser e estar na noite tanto para homens quanto para mulheres.

Na boemia, o valor das amizades era cantado e decantado, especialmente das amizades construídas entre homens, que ganhavam um peso maior acrescentado da lealdade e irmandade entre eles. Já com as mulheres, as amizades não tinham essa configuração, pois ter amizade com uma mulher era se relacionar emocional e sexualmente com ela.

Mas o verdadeiro amigo do ser boêmio era o violão. Este sim era um amigo incondicional, que entendia e compreendia apenas pelo toque das cordas, toda uma sentimentalidade que envolvia aquele ou aquela que o tocava. Era através dele que compositores e compositoras expressavam suas sensibilidades e emocionavam multidões.

O ser boêmio também compreendia o universo feminino. Embora grande parte das composições da primeira metade do século XX sejam eminentemente feitas por homens, as mulheres também começaram a se expressar e a mostrar seu lado sensível para composições musicais.

Inicialmente, a mulher boêmia era tida nas canções escritas pelos homens como uma "mulher perdida", identificada quase sempre como um tipo "fácil", pecadora e principalmente como prostituta. Característica de uma época em que a mulher quase não podia sair de casa se não fosse acompanhada e aquelas que se aventuravam pelas madrugadas, mesmo não sendo prostitutas, ou eram associadas a elas ou eram tidas pelo menos como suspeitas.

No entanto, com o surgimento no cenário musical de mulheres compositoras como Maysa e Dolores Duran, que passam a si representar nas canções e ao seu mundo, colocando questões nas letras de suas composições que refletiam os novos valores de uma época, esse tipo de caracterização da mulher que sai a noite, da mulher boêmia como "fácil", passa a ser relativizada.

Suas composições falam de seus relacionamentos amorosos, do fim dessas relações, dos amores conquistados e dos desfeitos, da solidão, do sofrimento, do prazer sexual com o amante, mesmo de forma velada, e de toda uma sentimentalidade e sensibilidades que até então eram descritas por homens, mas que a partir de suas canções passavam agora a ser vistas pelo olhar feminino.

Mulheres como Nora Ney e Dalva de Oliveira, mesmo não compondo, tinham muita sensibilidade para escolher as canções que cantavam porque era no seu canto e na sua interpretação que elas, assim como outras cantoras também, passavam para o público ouvinte aquilo que sentiam.

Reflexos de uma época em que valores e sentimentos mais tradicionais estavam convivendo com outros novos e que, questões como o desquite, a sexualidade e a traição feminina estavam sendo colocadas nas composições e muitas vezes tendo por base a própria experiência vivida por estas mulheres.

Desta forma, a boemia que estudamos através das letras dos sambas e sambas canção mostrava-se diverso, num universo onde as sociabilidades e sensibilidades eram múltiplas e que comportava não apenas os homens, mas as mulheres também.

Este trabalho não se encerra aqui. Este é apenas o começo de tantas possibilidades de pesquisa que podem advir deste nosso estudo. A boemia que estudamos é bastante específica, voltada para o mundo artístico, mas que não deixou de lado, de certa forma, questões outras que também eram discutidas e sentidas pela sociedade da época.

Agora que o leitor sentou-se a mesa, ligou o som, leu e escutou nosso trabalho com atenção, entrou neste mundo de sensibilidades, convidamos agora para a caminhada da noite, apreciando o luar e as estrelas ao lado dos amigos, escutando uma boa música, ao som de um plangente violão. E se por acaso alguém quiser ir embora mais cedo, diga aquela célebre frase: "*Fica, a noite é uma criança..*"

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Gilda. **Minha Vida Com Vicente Celestino**. São Paulo: Butterfly, 2003.
- AGUIAR, Ronaldo Conde. **As Divas do Rádio Nacional: As Vozes Eternas da Era de Ouro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.
- AGUIAR, Jorge. **Nada Além: A Vida de Orlando Silva**. São Paulo: Globo, 1995.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **Nordestino: Uma Invenção do Falô. Uma História do Gênero Masculino (Nordeste 1920-1940)**. Maceió: Catavento, 2003.
- ALMEIDA, Maria Isabel Mendes. **Masculino/Feminino: Tensão Insolúvel**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- ALMEIDA, Napoleão Mendes de. **Dicionário de Questões Vernáculas**. São Paulo: Caminho Suave, 1981.
- AMARAL, Azevedo. **Getúlio Vargas, Estadista**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1941.
- ANÍSIO, Ricardo. **MPB de A a Z**. Campina Grande: Latus, 2011.
- BAIA, Silvano Fernandes. *A Música Popular na Historiografia: Reflexões Sobre Fontes e Métodos*. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 14, nº 24, jan-jun 2012, p. 61-80.
- BADINTER, Elizabeth. **XY: Sobre a Identidade Masculina**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. *Literatura de Violão*. Coleção Revista da Música Popular, edição 12, abril de 1956.
- BARRADAS, Fernando da Conceição. *MPB e Multiculturalismo: o samba como símbolo da identidade nacional*. **Revista Akropolis**, Umuarama, vol. 14, nº 2, abril/junho de 2006, p. 55-60.
- BARROSO, Marco Aurélio. **A Revolta do Boêmio: A Vida de Nelson Gonçalves**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2001.
- BARROS, José D'Assunção. **O Campo da História**. Petrópolis: Vozes, 2004.
- BORGES, Beatriz. **Samba-Canção: Fratura e Paixão**. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- BOSCO, Francisco. **Dorival Caymmi**. São Paulo: Publifolha, 2006. (Folha Explica).
- BURKE, Peter. **O Que é História Cultural?**. São Paulo: Zahar, 2005.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão das Identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

- CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CALDAS, Phelipe. **Academias de Bambu: Boemia e Intelectualidade nas Mesas de Bar**. João Pessoa: UFPB, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. Site: www.unioeste.br. Acesso em 05/03/2013.
- CAULFIELD, Sueann. **Em Defesa da Honra: Moralidade, Modernidade e Nação no Rio de Janeiro (1918-1940)**. Campinas: UNICAMP, 2000.
- CISCATI, Márcia Regina. **Malandros da Terra do Trabalho: Malandragem e Boemia na Cidade de São Paulo (1930-1950)**. São Paulo: Annablume, 2000.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *O Nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural*. **Revista ArtCultura**, Dossiê História e Música. Uberlândia: EDUFU, nº 09, Jul-Dez de 2004, p.66-79.
- CRISTINO, Leandro Nascimento. *A malandragem como emblema nacional*. **Revista Soletras**, ano IX, nº 17, São Gonçalo, UFRJ, 2009, p. 39-51.
- CRUZ, Maria Aurea Santa. **A Musa Sem Máscara: A Imagem da Mulher na Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.
- DAMATA, Gasparino. **Antologia da Lapa: Vida Boêmia no Rio de Ontem**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1978.
- DARNTON, Robert. **Boemia Literária e Revolução**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- DEALTRY, Giovanna. **No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba**. Rio de Janeiro: Faperj/Casa da Palavra, 2009.
- DE MASI, Domenico. **O Ócio Criativo**. São Paulo: Sextante, 2000.
- DEL PRIORI, Mary. **História do Amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.
- DUMADEZIER, Jofre. **Sociologia Empírica do Lazer**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ELEGÊ, Jota. **Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira, vol I e II**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007.
- ENGEL, Magali. **Meretrizes e Doutores: Saber Médico e Prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- ESTEVES, Martha Abreu. **Meninas Perdidas: Os Populares e o Cotidiano do Amor no Rio de Janeiro da Belle Èpoque**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989
- ERTZOGUE, Marina Haizenreder & PARENTE, Temis Gomes (orgs.). **História e Sensibilidades**. Brasília: Paralelo 15, 2006.

FAOUR, Rodrigo. **História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Dolores Duran: A Noite e as Canções de Uma Mulher Fascinante**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

FAUSTO, Bóris. **Crime e Cotidiano: A Criminalidade em São Paulo (1890-1924)**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FERREIRA, Francisco. **Noites de Pira**. Campinas: Komedi, 2005.

FRASER, Angus. **História do Povo Cigano**. Lisboa: Teorema, 1998.

FRYDBERG, Marina Bay. *Entre os instrumentistas e as cantoras: o lugar do feminino e do masculino no samba, no choro e no fado*. Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidade, Deslocamentos. Site: www.fazendogenero.ofsc.br/9/resources/anais. Acesso em 10/10/2012.

GAMA, Lúcia Helena. **Nos Bares da Vida**. São Paulo: SENAC, 1998

GASTAL, Susana (org.). *Lugar de memória: por uma nova aproximação teórica ao patrimônio local*. **Turismo, Investigação e Crítica**. São Paulo: Contexto, 2002, p. 69-81.

GAVA, Sula. **São Paulo é mais Feliz a Noite: Boemia, Alegria e Baladas**. São Paulo: GRafo, 2004

GOLDENBERG, Mirian. **A Outra: Um Estudo Antropológico Sobre a Identidade da Amante do Homem Casado**. Rio de Janeiro: Revan, 1990.

_____. **Ser Homem, Ser Mulher Dentro e Fora do Casamento**. Rio de Janeiro: Revan, 1991.

GOMES, Tiago de Melo. **Lenço no Pescoço: O Malandro no Teatro de Revista e na Música Popular**. Dissertação de mestrado em História, Campinas, IFCH-Unicamp, julho de 1998.

_____. *Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da primeira república*. Site: www.revistatopoi.org. Acesso em 15/03/2012.

GOMES, Bruno Ferreira. **Wilson Batista e Sua Época**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

GUERRA, Guido. **Vicente Celestino: O Hóspede das Tempestades**. Rio de Janeiro: Record, 1994.

HOLANDA, Nestor de. **Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da boemia no Rio de Janeiro**. 2.ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1970.

KOCK, Henri de. **Cortesãs e Favoritas**. São Paulo: Germape, 2002.

- LANGUE, Frédérique & PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). **Sensibilidades na História: Memórias Singulares e Identidades Sociais**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2007.
- LEITÃO, Juarez. **Sábado - Estação Viver**. Fortaleza: Premium, 2000.
- LEITÃO, Luiz Ricardo. **Noel Rosa: Poeta da Vila, Cronista do Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- LENHARO, Alcir. **Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo**. Campinas: Unicamp, 1995.
- LOPES, Maria Aparecida. **Foi Assim: Contribuição para um Estudo Histórico do Samba Canção (1946-1957)**. Dissertação de mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011.
- LOPES, Antonio Herculano. *Algumas Notas Sobre o Mulato, a Mulata e a Invenção de um País sem Culpa*. **Fundação Casa de Rui Barbosa**, site: www.casaruibarbosa.gov.br. Acesso em 20/02/2012.
- LUCA, Tania Regina de. *As revistas de cultura durante o Estado Novo: problemas e perspectivas*. Site: www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/4o-encontro-2006. Acesso em 25/04/2012.
- MACEDO, José Rivair. **A Mulher na Idade Média**. São Paulo: Contexto, 1999
- MADUREIRA, Sevy. **Bairro do Recife: A Revitalização e o Porto Seguro da Boemia**. Recife: SEPLAN, 1996.
- MATOS, Claudia Neiva de. **Acertei no Milhar: Malandragem e Samba no Tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. *Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba-canção*. In: **ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte**. Uberlândia, MG, v. 9, p. 12-21, jul.-dez. 2004.
- MANN, Henrique. **Retratos da Vida Boêmia**. Porto Alegre: Ampla, 1995.
- MARCONDES, Inez. **Para Sempre Bar Boemia**. São Paulo: Nativa, 2004.
- MARTINS, Ana Paula Vosne (org.). **Revista Questões e Debates – Gênero e História**. Curitiba: Editora da UFPR, ano 18, nº 34, jan-jun de 2001, p. 45-63.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- _____. *“Por uma história das sensibilidades: em foco – a masculinidade”*. IN: MARTINS, Ana Paula Vosne (org.). **Revista Questões e Debates – Gênero e História**. Curitiba: Editora da UFPR, ano 18, nº 34, jan-jun de 2001, p. 45-63.

_____. ; FARIA, Fernando A. **Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

_____. **Meu Lar é o Botequim: Alcoolismo e Masculinidade.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000.

_____. **Cotidiano e Cultura: História, Cidade e Trabalho.** Bauru: EDUSC, 2002.

_____. **A Cidade, a Noite e o Cronista: São Paulo e Adoiran Barbosa.** Bauru: EDUSC, 2007.

_____. **Âncora de Emoções: Corpos, Subjetividades e Sensibilidades.** Bauru: EDUSC, 2005.

MATOS, Claudia Neiva de. *Gêneros na Canção Popular: Os Casos do Samba e do Samba Canção.* **Revista ArtCultura**, Dossiê História e Música. Uberlândia: EDUFU, nº 09, Jul-Dez de 2004, p. 12-21.

MESSIAS, José. **Sob a Luz das Estrelas: Somos Uma Soma de Pessoas.** São Paulo: Madras, 2008.

MIELE, Luís Carlos. **Poeira de Estrelas: Histórias de Boemia, Humor e Música.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

MONTEIRO, Bianca Miucha Cruz. **Sinhô: A Poesia do Rei do Samba.** Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 2010.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e música: canção popular e conhecimento histórico.* **Revista Brasileira de História.** São Paulo, v. 20, n.39, p. 203-221, 2000.

Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100009> Acesso em: 18 jul. 2009.

_____. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. In: **ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte.** Uberlândia, MG: EDUFU, v.8, n.13, jul.-dez. 2006, p. 118-150.

MORAES, Vinicius de. *Samba falado: crônicas musicais.* In: JOST, Miguel; COHN, Sérgio; CAMPOS, Simone (orgs). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. A bolerização (16 ago. 1953), p. 51-52; Tangolomango (24 maio 1953), p. 41.

MOURA, Gerson. **Tio Sam Chega ao Brasil: A Penetração Cultural Americana.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

MURGER, Henry. **Cenas da Vida Boêmia.** Porto: Lello e Irmão Editores, 1945.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular.** 2.ed. revisada pelo autor. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. (História & ... Reflexões).

_____. **A Síncopa das Ideias: A Questão da Tradição na Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007a. (História do Povo Brasileiro).

_____. *História e música popular*. In: **Revista de História**. São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 157, p. 153- 171, 2º semestre 2007b. (Dossiê História e Música).

_____. *A história depois do papel: os historiadores e as fontes audiovisuais e musicais*. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2010. p. 235-289.

NASCIMENTO, Uelba Alexandre do. **O Doce Veneno da Noite: Prostituição e Cotidiano em Campina Grande (1930-1950)**. Campina Grande: EDUFCEG, 2008.

NETO, Lira. **Maysa: Só Numa Multidão de Amores**. São Paulo: Globo, 2007.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Diabo no Imaginário Cristão**. 2ª Ed. Bauru: EDUSC, 2002.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. **Revista Projeto História**. São Paulo, nº 10, dezembro de 1993, p. 07-28.

PARANHOS, Adalberto de Paula. **Os Desafinados: Sambas e Bambas no Estado Novo**. Tese de Doutorado, PUC/SP, 2005.

_____. *A Música Popular e a Dança dos Sentidos: Distintas Faces do Mesmo*. **Revista ArtCultura**, Dossiê História e Música. Uberlândia: EDUFU, nº 09, Jul-Dez de 2004, p.22-31.

PAULO FILHO, Pedro. **Notáveis Bacharéis na Vida Boêmia**. Leme: JH MIZUNO, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy et. all. (orgs.). **Sensibilidades e Sociabilidades: Perspectivas de Pesquisa**. Goiânia: UCG, 2008.

PIMENTEL, Luís & VIEIRA, Luís Fernando. **Wilson Batista**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

PIRES FILHO, Nelson. **Ciganos Rom – Um Povo sem Fronteiras**. São Paulo: Madras, 2005.

PINHO, Paulo. **Boêmios e Bebidas**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

OLIVEIRA, José Carlos. **O Homem na Varanda do Antonio's**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

RAGO, Margareth. **Os Prazeres da Noite: Prostituição e Códigos da Sexualidade Feminina em São Paulo (1890-1930)**. São Paulo: Paz e Terra, 2a. edição, 2008.

- RICOEUR, Paul. **A Memória, a História o Esquecimento**. São Paulo: UNICAMP, 2007.
- ROBERTS, Nickie. **As Prostitutas na História**. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1998.
- ROCHA, Gilmar. "*Navalha não corta seda*": *estética e performance no vestuário do malandro*. **Revista Tempo**, vol. 10, nº 20, janeiro de 2006, p. 121-142.
- _____. "*O sistema da fama*": *rádio, gênero e malandragem no Brasil dos anos 1940*. **Revista Alceu**, vol. 7, nº 13, jul/dez 2006, p. 134-148.
- RODRIGUES FILHO, Lupicínio. **Foi Assim: O Cronista Lupicínio Rodrigues Conta as Histórias das suas Músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995
- ROSA, Maria Eneida Matos da. **O Malandro Brasileiro: Do Fascínio ao Rancor**. Tese de Doutorado, PUCRS, Porto Alegre, janeiro de 2009.
- SALVATORI, Maria Ângela Borges. *Malandras Canções Brasileiras*. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, volume 7, nº 13, set. 1986/fev. 1987, p. 103-124.
- SANTOS, Joaquim Ferreira dos. **Antonio Maria**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed./Ed. UFRJ, 2001.
- _____. *Transformações do samba carioca no século XX*. Portal Domínio Público, acesso em 10/10/2012: www.dominiopublico.gov.br
- SEVERIANO, Jairo. **Uma História da Música Popular Brasileira: Das Origens à Modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A Canção no Tempo: 85 Anos de Música Brasileira**. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2006. v.1:1901-1957.
- _____. **A Canção no Tempo: 85 Anos de Música Brasileira**. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2006. v.2:1958-1985.
- SILVA, Alberto de Castro Simoens (BORORÓ). **Gente da Madrugada: Flagrantes da Vida Noturna**. Rio de Janeiro: Gravira, 1982.
- SOUZA, Antonio Clarindo Barbosa de. **Por Um Real de Amor: Representações da Prostituição na MPB**. Campina Grande: EDUFCEG, 2008.
- SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. *Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra*. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, nº 29, São Paulo, outubro de 1995.
- SHPUN, Mônica Raisa (org.). **Masculinidades**. São Paulo: Boitempo, 2004.

- TABORDA, Márcia. **Violão e Identidade Nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia. SP, Ateliê Editorial, 2004.
- TELES, Fídias. **Os Malabaristas da Vida: Um Estudo Antropológico da Boemia**. Recife: Comunicarte, 1989
- TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: Do Gramofone ao Rádio e TV**. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. **Pequena História da Música Popular**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **As Vozes da Canção na Mídia**. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2003.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 6.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2007.
- VIEIRA, Jonas. **Orlando Silva: O Cantor das Multidões**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Música/ Divisão de Música Popular, 1985.
- ZANELATO, João Henrique. *Estado, cultura e identidade nacional no tempo de Vargas*. **Revista Tempos Acadêmicos**, vol. 1, nº 5, 2007.
- ZANON, Fábio. *O Violão no Brasil Depois de Villa-Lobos*. **Revista Textos do Brasil**, dossiê Música Erudita Brasileira, edição 12, p. 79-85. Site: <http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/edicao-numero-12>. Acesso em 21/08/2013.

FONTES

FONTES PRIMÁRIAS

Nossa pesquisa foi realizada em um total de 500 canções e letras, desde 1900 a 1959. No entanto, as principais canções utilizadas para este trabalho já foram citadas ao longo do corpo do texto com sua devida identificação. Outras canções pesquisadas, junto com suas letras, encontram-se nestes principais arquivos nos quais pesquisamos:

Arquivo Digital do Instituto Moreira Salles

Site de Pesquisa: <http://ims.uol.com.br/>

Arquivo Digital do Blog MPB Cigantiga

Site de Pesquisa: <http://cifrantiga.blogspot.com.br/>

Arquivo Particular de Luis Gonzaga Silveira

Campina Grande, Paraíba

FONTES SECUNDÁRIAS

1. Leis, decretos e coleções

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. **Decreto- Lei n. 9.215 de 30 de abril de 1946.** Proíbe a prática ou exploração de jogos de azar em todo o território nacional. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del9215.htm>

COLEÇÃO História da Música Popular Brasileira: grandes compositores. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1982; 1983.

COLEÇÃO REVISTA DA MÚSICA POPULAR. Rio de Janeiro: Funarte/Bem-te-vi, 2006. 776 p. Edição fac-similada completa da *Revista da Música Popular*, editada por Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes: 1954-1956 (14 números)

2. Livros de Memorialistas

HOLANDA, Nestor de. **Memórias do Café Nice:** subterrâneos da música popular e da boemia no Rio de Janeiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1970.

DUARTE, Ana & RIBEIRO, Pery. **Minhas Duas Estrelas: Uma Vida com Meus Pais Dalva de Oliveira e Herivelto Martins.** São Paulo: Globo, 2009.

RODRIGUES FILHO, Lupicínio. **Foi Assim: O Cronista Lupicínio Rodrigues Conta as Histórias das suas Músicas.** Porto Alegre: L&PM, 1995