UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

AMANDA BERALDO FARIA

**De Amélias e Barracões : a noção de saudade na obra de Ataulfo
Alves**

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

**De Amélias e Barracões: a noção de saudade na obra de Ataulfo
Alves**

AMANDA BERALDO FARIA

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação Culturas e Identidades
Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da
Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Mestre em Filosofia.

(versão corrigida)

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientador: Prof. Dr. Walter Garcia da Silveira Junior

São Paulo
2015

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

© reprodução total

Faria, Amanda Beraldo

De Amélias e Barracões: a noção de saudade na obra de Ataulfo
Alves / Amanda Beraldo Faria -- São Paulo, 2015.

Orientador : Prof. Dr. Walter Garcia da Silveira Júnior.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de
Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação. Área de
concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a
realidade da criação, a criação da realidade.

Versão do título para o inglês: About Amélias and Slums: notion of
"saudade" in the Ataulfo Alves' music.

Descritores: 1. Alves, Ataulfo, 1909-1969 2. Samba 3. Canção
4. Sociologia da música 5. Música I. Universidade de São Paulo.
Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Título.

IEB/SBD16/2015

CDD 780.92

Agradecimentos

Minha Helena, que é a quem eu sempre escrevo primeiro, tinha seis anos quando Ataulfo Alves passou a existir pra ela. A partir daí, as canções que me acompanhavam começaram a fazer parte também dos seus dias. Hoje ela é uma mocinha de nove anos que canta “Laranja madura”. Devo a ela desculpas, e não só agradecimento, pelos passeios que poderiam ter sido feitos, pela irritabilidade nas aproximações de prazos, pelo tempo que era dela e foi para Ataulfo. Ainda me atrapalhou de verdade essa menininha, mas ela está muito orgulhosa por agora eu concluir este trabalho!

No início do projeto de pesquisa, o menino Daniel Pícaro me ajudou com carinho na seleção da bibliografia acadêmica, pois eu já estava afastada deste meio havia alguns anos. Certamente foi o meu maior interlocutor para o trabalho que aqui se mostra. ♥

Bárbara Faria, Elisabeth Faria, Fernando Faria, Francisco Romano e Sônia Beraldo são advogados, defensores públicos ou bacharel em direito. Além de irmã, mãe, pai, cunhado e madrinha. Foi a eles que recorri em minhas dúvidas sobre questões de leis que foram necessárias neste trabalho. A despeito do *bullying* que me faziam sempre que eu perguntava algo, conseguiram me ajudara bastante.

Ataulpho Alves Junior foi quem eu mais pude contar para ter as informações e histórias preciosíssimas sobre o seu pai. Pessoa linda, dedicada e solícita. Devotado à obra do pai e grande artista. Ataulfo também, motivo deste trabalho: minha devoção também existe. Gostaria que ficasse bem nítido, desde já, que mesmo nos momentos em que minha fala a respeito de Ataulfo Alves pareça depreciativa, não é diminuída a minha admiração pelo artista e mito que é essa figura.

Todos os meus amigos mais próximos me ouviram falar de Ataulfo, alguns mais interessados e muito conhecedores, como Nilton Junior, o *pankararu* que canta canções de Ataulfo que ninguém mais conhece, e também escreveu uma que o título é o nome Dele: “*Eu, de saudades chorei...*”. Davi Rosa, especialmente, não só escutou muito do “*meu lamento, meu castigo, meu tormento, minha dor, minha saudade*”, como ainda esteve comigo no momento mais chave da minha pesquisa, que foi a entrevista com Ataulpho Junior. Juliana Mado, parceira, também acompanhou a semente dessa pesquisa. Bruno Costa, colega de mestrado e de assuntos musicais-

populares, sempre solícito com a minha pesquisa, me emprestou um *long play* de Ataulfo que tinha em casa, e eu ainda não devolvi.

Já fazia um tempinho que eu escrevia sobre música popular, desde 1998. Mas não era sozinha e nem teria sido. Junto com a Ceceu (Mariana Rodrigues Gajanigo), ainda adolescentes, acho que criamos o primeiro *blog* do Brasil, na época em que eles nem existiam, fizemos o “NEMPB”. Saudades daqueles tempos!

Clarisse Hammerli me recebeu em seu apartamento no Rio de Janeiro e também aproveitamos para matar saudades, tivemos conversas muito boas; Malu Martins me emprestou seu quarto durante a minha estada.

Meu orientador, professor Walter Garcia por muitas vezes me recolocou num caminho mais certo para escrever este trabalho. Seu curso sobre a trajetória da música brasileira (que fiz duas vezes) foi uma boa estrutura para o cenário deste trabalho.

À banca, muito obrigada pela atenção com meu trabalho. Sobretudo ao professor Paulo Iumatti e à professora Ana Paula Cavalcanti Simioni, pois o professor foi quem primeiro acolheu meu “pré-projeto” de pesquisa em suas aulas que cursei como ouvinte e me apresentou o professor Walter Garcia; e a professora muito me incentivou e acreditou na minha pesquisa. Também à professora Flávia Camargo Toni, que me apoiou ainda antes de eu ingressar no mestrado.

O professor Joaquim Alves de Aguiar participou da minha banca de qualificação, contribuiu-me com algumas ótimas ideias que constam neste trabalho. Disse que não precisava dar créditos a ele, mas eu acho que sim.

O professor Elias Tomé Saliba me aceitou como estagiária em sua disciplina de História das Ideias, e ainda conversou comigo sobre Ataulfo Alves e música popular, com domínio no assunto, claro.

De além-mar, o professor Rui Vieira Nery leu meu projeto de pesquisa e o comentou muito positiva e atenciosamente. Aceitou de forma bastante acolhedora a minha solicitação de orientação em Portugal. Sinto mesmo por não ter conseguido a bolsa para intercâmbio.

Cristina, da secretaria do IEB, tantas vezes salvou, com dedicação, a vida de todo mundo e também a minha.

O Instituto de Estudos Brasileiros foi a minha única opção, desde o princípio, para realizar a minha pesquisa de mestrado.

A CAPES me concedeu bolsa de estudos por dois anos.

A todos, sou sinceramente grata.

Sumário

Resumo, p. 5

Introdução, p. 6

Capítulo I – Temas e Subtemas de Ataulfo Alves, p. 15

Capítulo II – Saudade da Mulher – de 1935 à 1949, p. 29

♪ *De Amélias e barracões*, p. 29

♪ *Saudade do meu barracão – primeiro momento*, p. 30

♪ *Duas vezes favela*, p. 34

♪ *Ai, que saudades da Amélia – primeiro momento*, p. 37

♪ *Amélia na Praça Onze*, p. 39

♪ *Amélias: imagens da mulher de verdade na canção de Ataulfo*, p. 46

♪ *Amélia e sua vida imaginária*, p. 47

♪ *Ai, que saudades da Amélia, segundo momento*, p. 50

♪ *Meu filho, o que se há de fazer?*, p. 57

♪ *De Saudade e morenas*, p. 62

♪ *Saudade do meu barracão – segundo momento*, p. 66

♪ *Naquele mesmo barracão*, p. 67

♪ *Ataulfo e o barracão*, p. 79

Capítulo III – Saudade do Passado – de 1950 à 1969, p. 81

♪ *Entre saudade e modernidade, o samba*, p. 85

♪ *Um lenço branco como símbolo da tradição*, p. 96

♪ *Influência do Jazz*, p. 103

♪ *Saudades e o mercado*, p. 111

Quando morre o homem, p. 113

Considerações finais, p. 115

Referências bibliográficas, p. 122

Anexos

♪ *A – Musicografia de Ataulfo Alves*, p. 126

♪ *B – Letras das canções*, p. 131

♪ *C – Entrevista com Ataulpho Alves Junior*, p. 139

Resumo

FARIA, Amanda Beraldo. **De Amélias e Barracões: a noção de saudade na obra de Ataulfo Alves**. 167f. Dissertação de Mestrado – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Observando a importância numérica e a centralidade da temática da *saudade* na obra de Ataulfo Alves, este trabalho passa por diferentes interpretações acerca do assunto ao analisar as canções que tocam o tema, buscando entender a sua recorrência em conexões com fontes de informações oficiais.

Canções consagradas como “Ai, que saudade da Amélia” e outras menos conhecidas do público podem revelar características a respeito da *saudade* – como sentimento e como categoria social – que explicitam relações inerentes, embora diversas (através do conceito de *estruturas de sentimentos*), à sociedade carioca de meados do século XX. Portanto, esta pesquisa pretende fazer uma análise da obra de um grande autor que se relaciona com a sociedade e igualmente tenta entender o que a recorrência do tema e da palavra *saudade* pode estar dizendo nesse contexto. Falar-se-á, aqui, de conflitos de classes e também entre grupos mais específicos.

Como metodologia, são utilizados os *estudos culturais* propostos por Raymond Williams.

Palavras-chave: Ataulfo Alves. Samba. Canção. Sociologia da Música. Música Popular.

Abstract

Noting the quantity and the centrality of the theme of “*saudade*” in Ataulfo Alves music, this research cuts across several interpretations about the subject by analyzing the most relevant songs, which are related to the theme. Continuously trying to understand their recurrence through connections with some official information.

Acclaimed songs such as “*Ai, que saudades da Amélia*” and others chansons that are not so popular may reveal characteristics about *saudade* – such as a feeling and also constituting a social category - that explain inherent relations (even if they are diverse, using the concept of *structures of feelings*) to the Rio society of the mid-twentieth century. Therefore, this research aims to make an analysis of Atulfo’s music, which is related to society and tries to understand the recurrence of the theme and the word *saudade* in this context. We will discuss also class conflicts and some others specifics groups.

The methodology is based on *cultural studies* proposed by Raymond Williams.

Keywords: Ataulfo Alves. Samba. Song. Sociology of Music. Popular Music.

Introdução

De Amélias

Quando se lê o nome *Amélia* logo na capa deste volume, um imaginário a respeito de discussões de gênero pode se iniciar. Sendo assim, já esclareçamos: *Amélia* não será aqui quase nada dessa que ficou conhecida como “mulher de verdade”. A mulher real que foi inspiração dos autores, aliás, nem será mencionada, senão num rodapé. São ideias novas (se não se tratar apenas de pretensão), a respeito dessa famosa personagem, que aqui serão apresentadas.

Mas não é só a canção de *Amélia* que figura neste trabalho, ele não gira em torno dela - o título representa, mas não sintetiza toda a pesquisa. Outras morenas serão apresentadas por Ataulfo Alves no decorrer do capítulo II, “Saudade da mulher”, com alguns distintos modos de enxergá-las. Por isso, preciso pedir que o leitor não rejeite logo de princípio as ideias que forem apresentadas, isso é importante. Preciso, para o entendimento deste trabalho, que o leitor vá em frente com as ideias iniciais, mesmo que haja alguma discordância essencial, pois as canções centrais serão construídas e desconstruídas – até mais de duas vezes - sob alguns diferentes aspectos ao longo dos dois capítulos centrais desta dissertação (capítulos II e III). Portanto, no final, as ideias já não serão as mesmas que deram a partida.

Essa *Amélia* que se posiciona no título do trabalho, em verdade empresta suas (possíveis) personalidades a outras mulheres que também têm destaque em demais canções de Ataulfo aqui apresentadas.

De Barracões

De maneira inversa de *Amélia*, a ideia de *barracão* não adquire outros sentidos. Neste trabalho ele será sempre uma célula da favela. O cenário físico que situa o capítulo II e o cenário imaginário de onde o narrador no capítulo III (“Saudades do passado”) sente *saudades*.

Traremos questões sociais importantes através da obra de Ataulfo Alves. Falaremos de conflito de classes, para usar um termo marxiano, pois como dirá

Raymond Williams, “qualquer discurso socialista sobre cultura deve incluir o conflito como uma condição estrutural, como todo um modo de vida. Sem *isso*, ele estaria errado.” (grifo do autor – 2013: 129) Mas os conflitos sociais encontrados aqui não são apenas entre classes, pois também tratamos de grupos da sociedade que passam pelas questões de raça e gênero.

Todos os trabalhos possuem um ponto de vista. E o ponto de vista deste não é dado a partir dos morros e redutos das classes baixas do Rio de Janeiro das décadas de 1930 a 1960. Isso por motivos óbvios: longe de ter vivido as condições que são aqui trabalhadas, sou uma pesquisadora de uma das universidades mais elitizadas do país. Portanto, o ponto de vista que encontramos nessas páginas é muito mais o da sociedade formalizada e o das leis, embora eu tenha todo o esforço de fazer o exercício de um outro olhar. Assim, estes textos podem ter a posição (o lado tomado) das classes mais baixas, mas não conta com uma interpretação de primeira mão de lá.¹

Existe um outro mundo que não envolve nem a hegemonia² e nem a lei como obrigação, o mundo da “desordem burguesa”, proposto por Sidney Chalhoub (2008). Passaremos bastante por estes domínios durante o trabalho. Chalhoub fala em burguesia no Brasil, mas não vamos propriamente adotar o termo, pois isso abrange muita discussão a respeito das visões históricas para a formação das nossas classes sociais. Mas entenderemos e adotaremos também a visão de Chalhoub sobre os *mundos da ordem e da desordem*, e para isso o autor se utiliza do conceito de burguesia para o Brasil. Esses mundos só farão sentidos se pensarmos a partir do ponto de vista de uma classe mais elitizada, chamada por ele de burguesia.

Por falar em marxismo (mais acima), este trabalho tem mesmo orientação marxiana, embora não ortodoxa, sobretudo considerando que os meios de comunicação também são meios de produção (Williams, 2005: 69).

Para um melhor embasamento teórico das ideias contidas nos capítulos que se seguem, contamos com os Estudos Culturais de Raymond Williams (cf. 2005, 2009 e 2013). O autor não trata em sua obra especificamente de música, mas de literatura. Assim como Antonio Candido (2008), outro teórico que contribuiu para esta pesquisa. Porém, trabalhamos aqui com o discurso das letras das canções. Tomamo-as como literatura oral.

¹ “Interpretação de primeira mão” é uma referência a Clifford Geertz (1978).

² Para o conceito *hegemonia*, entenda-se a definição de Williams, 2009: 142 – 152.

Contudo, a canção é ainda diferente da literatura escrita, talvez mais difusora de ideias, já que às vezes o público pode escutá-la sem querer, ao passar por algum lugar que esteja tocando, ou ainda, sem ter sido o ouvinte quem escolheu o que ouvir, pois a programação já foi selecionada nas rádios. Portanto ela é mais incisiva do que a literatura, no que diz respeito a difusão de ideias.

Não sei se existe uma forma impenetrável de canção, quanto ao seu entendimento para determinadas classes, como o romance burguês para o público da classe trabalhadora, como afirmam Williams (2013: 330) e outros críticos literários marxistas (como Lukács). Williams vê a literatura (não qualquer tipo dela) com ares reacionários, como o divino no feudalismo. Por isso, nesses casos que estamos trabalhando, a música será pensada como “penetrável” para todas as classes sociais, pois pelo menos para o ambiente que estamos estudando, a letra do samba é mais difundida do que qualquer tipo de literatura.

A questão que vamos colocar agora é se a canção é entendida da mesma forma por todos os públicos. Então Raymond Williams se aproxima novamente, agora com o seu conceito de *estrutura de sentimentos*, que se tornou fundamental para o desenvolvimento deste trabalho. (Williams, 2009: 168-179)

O conceito de *estrutura de sentimentos*, que será aplicado neste trabalho para pensarmos o entendimento de diversos segmentos de público nas canções de Ataulfo, é em princípio colocado por Williams como a forma de pensar que pode ser bem diferente de geração para geração. Isso em *The Long Revolution*, de 1961. Posteriormente o autor desenvolve melhor e amplia o conceito para as diferenças também entre as classes sociais. Nas palavras do próprio autor:

“El término resulta difícil; sin embargo, ‘sentimiento’ há sido elegido con la finalidad de acentuar una distinción respecto de conceptos más formales como ‘concepción del mundo’ o ‘ideología’. No se trata solamente de que debamos ir más allá de las creencias sistematicas y formalmente sostenidas, aunque por supuesto siempre debamos incluirlas. Se trata de que estamos interesados en los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistematicas o formales, en la práctica son variables (incluso históricamente variables) en una escala que va desde un asentimiento formal con una disensión privada hasta la interacción más matizada existente entre las creencias seleccionadas e interpretadas y las experiencias efectuadas y justificadas.” (Williams, 2009: 175)

Estrutura de sentimentos, de uma forma mais próxima às realidades deste trabalho, pode compreender distintos pensamentos a respeito de um fato social que grupos diferentes podem ter. Tais grupos são diferentes não só pelas suas classes

sociais, mas pelas suas origens e pela estruturação de experiências que conheceram, cada um de uma forma própria. Pois a vida se apresenta de formas diferentes para cada grupo social. Assim é constituído todo um modo de pensar distinto – não só individualmente, já que cada um tem seus jeitos próprios de enxergar o mundo (porém isso seria intratável num trabalho que estuda a sociedade) mas construídos enquanto grupos, compartilhadores de uma mesma visão de mundo.

Para iniciarmos uma análise a respeito do mundo do samba, podemos afirmar que o morador do barracão, por ter vivido experiências bem distintas, tem uma *estrutura de sentimentos* diferente do morador do arranha-céu.

“Una definición alternativa sería la de estructuras de la *experiencia*, que ofrece en cierto sentido una palabra mejor y más amplia, pero con la dificultad de que uno de sus sentidos involucra ese tiempo pasado que significa el obstáculo más importante para el reconocimiento del área de la experiencia social que está siendo definida. Estamos hablando de los elementos característicos de impulso, restricción y tono: elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no del sentimiento contra el pensamiento, sino del pensamiento tal como es sentido y el sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente dentro de una continuidad viviente e interrelacionada. En consecuencia, estamos definiendo estos elementos como una ‘estructura’: como una serie con relaciones internas específicas, y a la vez entrelazadas y en tensión. Sin embargo, también estamos definiendo una experiencia social que todavía se halla *en proceso* que a menudo no es reconocida verdaderamente como social, sino como privada, idiosincrásica e incluso aislante, pero que en el análisis (aunque muy raramente ocurra de otro modo) tiene sus características emergentes conectoras y dominantes y, ciertamente, sus jerarquías específicas.”³

Entre formas distintas de pensar, entre visões de mundo entendidas pela posição social que se encontram os indivíduos, *estruturas de sentimentos* definem-se para Williams também como uma “hipótese cultural”:

“Desde una perspectiva metodológica, por tanto, una ‘estructura de sentimiento’ es una hipótesis cultural, realmente derivada de los intentos por comprender tales elementos y sus conexiones en una generación o en un período, con permanente necesidad de retornar, interactivamente, a tal evidencia.”⁴

A ideia de *estruturas de sentimentos*, então, será utilizada para compreendermos a canção de Ataulfo que chega a diversos segmentos da sociedade, e que pode mudar o *status* de pensamento numa única canção através também do tempo.

³ Williams, 2009: 175

⁴ *Idem, Ibidem.*

“Não quero dizer que a estrutura de sentimento, mais do que o caráter social, é possuída da mesma forma pelos muitos indivíduos em uma comunidade. Mas creio que se trata de uma possessão bastante ampla e profunda, em todas as comunidades reais (...) Uma geração pode treinar a sua sucessora com um êxito razoável no que tange ao caráter social ou aos padrões culturais gerais, mas a nova geração terá a sua própria estrutura de sentimento, que parecerá não ter surgido de lugar nenhum” (Williams, 2013: 65)

As verdades das interpretações das canções dependerão sobretudo da visão escolhida a partir de cada *estrutura de sentimentos* atribuída a elas. Essas interpretações que se tornaram amplamente difundidas (como a de “Ai, que saudades da Amélia”, que já traz um imaginário próprio) podem ter sido adquiridas por uma visão dominante da sociedade, mesmo que o autor a tenha pensado em outro sentido. Porém, como ele se integra à lógica do mercado e à produção artística como atividade econômica, também acaba por comungar do sentido que ela adquiriu na sociedade. Ademais, a sociedade não é uma - ela existe com diversas *estruturas de sentimentos*. É formada por classes, não só por uma visão hegemônica, mas também por outras, que podem ser residuais, dominantes e emergentes (Williams, 2009: 160 - 168).

Juntemos à sociedade, então, a figura do malandro. Pensemos numa classe pobre constituída por muitos deles. Também por trabalhadores ex-escravos ou descendentes diretos de pessoas que foram escravizadas – temos uma classe em que o trabalho seria sinônimo de martírio e de morte. Pensemos nos conflitos – e lutas – geradas entre a sociedade oficial e os seus marginais, por hora os malandros: a máxima de Marx, de que a história da humanidade é a história das lutas de classes, continua a ser verdadeira ainda que distante da Europa.

Da noção de saudade

De forma bem menos concreta do que a ideia de barracão e de conflito de classes, a noção de saudade aborda também outros pontos. Ao propor um estudo sobre a ideia de *saudade* na obra de um artista dado por lírico (já que, mais de tudo, canta o amor), pode-se pensar que vamos falar da *saudade* num sentido mais romantizado e também cheio de lirismo. Porém não é essa a proposta.

Pode ser coerente falar em “invenção da saudade”, no sentido em que Eric Hobsbawm (2014) fala das invenções da tradição (e passaremos bastante por isso no capítulo III, mas falando mesmo de tradições). Entretanto podemos pensar num

sentido similar, como Benedict Anderson fala acerca das “comunidades imaginadas” (2008).

Quando o autor fala sobre o início da constituição das nações, também fala da difusão da literatura entre essas comunidades, no sentido de outras pessoas reconhecerem que existem outros semelhantes a elas, e que eles podem estar pensando as mesmas coisas, mesmo que elas não os conheçam, simplesmente sabendo que estão lá, isso através da literatura: “(...) a ficção se infiltra contínua e silenciosa na realidade, criando aquela admirável confiança da comunidade no anonimato que constitui a marca registrada das nações modernas” (2008: 69). Tomam conhecimento de seus iguais e se reconhecem pertencentes a uma comunidade por meio da literatura, jornais, e também, se extrapolarmos os limites temporais, como forma de mais uma mídia, pela música difundida nas rádios.

Por isso imaginei que a *saudade* que toma conta da obra de Ataulfo, a mesma que invade a música brasileira – veremos no decorrer do trabalho -, pode também ter uma função social no sentido em que Anderson fala, fazendo com que as pessoas percebam que é um sentimento comum entre anônimos, entre seus outros iguais na mesma nação. Neste sentido, com uma *saudade imaginada*, as pessoas se asseguram que outras também estão ali, lidando com *saudades* assim como elas, ligadas pelas mesmas canções, por um sentimento imaginado mesmo sem se conhecerem - um caso de empatia em que elas não se sentiriam mais sozinhas em suas *saudades*.

Assim, percorreremos esses estudos através do caminho de como essa *saudade* compartilhada com os ouvintes de Ataulfo pode se mostrar, de acordo como diferentes grupos.

Mas a *saudade*, ainda assim, poderia ser um recurso poético, retórico apenas. O poeta que fala em *saudades* em sua canção já ganha o público na largada – pois só o *sentir saudade* já pode ser considerado poesia. *Ela* é um elemento mais importante pra Ataulfo, é sua temática por excelência. Ele é saudosista, triste, ele próprio o admite por muitas vezes em suas canções. Por isso se faz importante analisar o que significa a *saudade* em sua obra.

Da obra de Ataulfo Alves

A obra de Ataulfo Alves será apresentada no capítulo primeiro, “Temas e Subtemas de Ataulfo”. Neste capítulo estão os seus dados de musicografia que foram catalogados para este trabalho e também alguns gráficos e estatísticas para que se entendam as motivações das questões tratadas neste trabalho.

Mas falemos do porquê da escolha de sua obra.

Só Ataulfo foi escolhido num universo tão grande e tão apaixonante de canções e sambistas, enquanto vemos muitos trabalhos sobre samba que relacionam canções distintas, mesmo que muitas vezes conectadas pelo tema, pelo período ou pelo lugar. Porém isso nos faz pensar que tais conexões poderiam ser feitas de várias outras formas, permitindo abrir para mais interpretações possíveis da sociedade em questão.

Compositores distintos vivem com concepções de mundo desiguais, pensando de formas diferentes. Quando falamos de muitos sambas, feitos por autores diferentes, falamos de um universo muito grande, dando mais margem para trabalhar com estereótipos que querem explicar uma sociedade muito complexa. De maneira diferente, quando trabalhamos só com um autor, temos menos chances de nos perdermos em ideias mais vagas, pois estamos falando de uma *estrutura de sentimentos* existente mais específica. Não que não existam outras dentro da obra de um só autor (e veremos isso de maneira insistente), que fique claro, mas este é um trabalho com cuidados mais diminutos, que reconhece que não dá para se explicar grandes coisas com algumas recorrências distantes, ou pelo menos pretende reconhecer. Passar de um autor para outro ficaria muito longe do entendimento de *saudade* que queremos aqui propor.

Outro ponto que toca a obra de Ataulfo Alves é o da indústria cultural. Ou ainda, o ponto em que Theodor Adorno e Max Horkheimer só entram nas referências bibliográficas deste trabalho para justificar estes parágrafos (1985).

Existe um motivo para essa opção de não incluir as teorias desses autores no trabalho. Uma vez considerando a obra de um artista que obteve êxito, protagonizou na nossa incipiente indústria cultural (Ortiz, 1988) e também participou no surgimento efetivo dela na década de 1960, seria esperado que se entrasse nas discussões a respeito da indústria cultural e cultura de massas. Porém a escolha por não passarmos por este ponto vem ainda antes da opção por Raymond Williams como teórico.

Para Williams, a ideia de massa é uma redução. Ele não entende o público como massa, para bem dizer, ela nem existiria. O sistema capitalista é que entenderia o público como um mercado massificado. E assim diz que alguns autores marxistas se apropriaram do termo de forma errônea, tratando o público como algo abstrato e como “receptores não problemáticos” (Williams, 2005: 71-72), mesmo não sendo o caso de Adorno.

A cultura também é o próprio meio de produção, implicando em que essa mercadoria – a canção produzida dentro de e para um mercado – seja também o produto de trabalho. É preciso ressaltar que os músicos, aqui, são vistos como trabalhadores e, neste caso, até os malandros sambistas. Temos dois pontos de vistas distintos aqui, o da sociedade, que não os via como trabalhadores,⁵ e o teórico marxista não ortodoxo que estamos usando agora: nesta visão teórica ele produziria com sua força de trabalho, como um trabalhador comum.

Todavia, o primeiro motivo para não se utilizar da ideia de indústria cultural na construção deste trabalho é metodológico. Precisamos de ferramentas adequadas para trabalhar a questão. Pensamos as canções deste trabalho com o cenário de uma indústria fonográfica – incipiente ou não - já existente, não é este o nosso problema.

O segundo é que o teórico no qual me baseei para a metodologia acredita em ideias conflitantes com as que Adorno propõe. Por exemplo, Theodor Adorno considera a canção feita pelos músicos populares produtos de baixa qualidade, fetichizados e alienadores. E o foco deste trabalho é na representação do discurso produzido por Ataulfo, um material que não é bem considerado por Adorno, justamente por se tratar da “música ligeira”, portadora de baixa qualidade artística, para o autor.

A questão maior neste trabalho é a que envolve o diálogo entre autor, obra e público (Candido, 2008) – o conteúdo compartilhado por estes três elementos, aqui abordados na letra (a parte essencial nesta pesquisa) e, eventualmente, na música.

Ataulfo produzia para um público e era correspondido por ele: são 60 composições, ano a ano, nas primeiras posições de audiência. Suas canções andavam nas bocas, nas ruas, nos apartamentos, nas revistas, sobretudo nas ondas do rádio e nas lojas de disco. Estamos, sem dúvidas, falando de um autor de sucesso.

⁵ A afirmação é realizada com base nas tentativas não tão bem sucedidas de regulamentação da profissão até a década de 1940.

Portanto, embora não tenhamos utilizado largamente o conceito de Indústria Cultural, a noção de uma indústria de cultura não apenas permeia toda a reflexão destes textos, como está conscientemente presente neste trabalho. Porém não como uma ferramenta metodológica.

I - Temas e subtemas de Ataulfo.

A musicografia de Ataulfo Alves é apresentada neste capítulo como um alicerce para este estudo. Ela pode funcionar como explicação para a importância do estudo do tema da *saudade* na obra do compositor e para outras abordagens que veremos no decorrer deste trabalho.

A tabela construída, que se vê no *Anexo A* (p. 126), conta com fontes confiáveis. Porém certamente existirão alguns erros nesta catalogação, o que pode se dever ao choque entre informações encontradas em fontes diferentes. Tive que fazer opção por um dos dados divergentes, o qual, pela minha familiaridade com a obra até aqui, considerei o mais correto.

Também há algumas lacunas nesta tabela, pois sendo Ataulfo um artista muito produtivo, revelou-se impossível para este trabalho preencher todos os dados de todas as gravações de suas canções. Esse trabalho de classificação poderia se estender infinitamente, já que é possível que a cada dia um cantor grave uma canção de Ataulfo e que se descubram outras gravações mais antigas e menos conhecidas.

Esses dados foram montados da seguinte forma:

1. Primeiramente eu transcrevi no programa *Excel* a musicografia que se encontra no fim do livro biográfico de Ataulfo Alves escrito por Sérgio Cabral (2009). Aumentei esses dados com outras listas: a do Centro Cultural São Paulo (CCSP),⁶ do Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira,⁷ o do Instituto Moreira Salles (IMS)⁸ e a que Ataulpho Alves Junior me mandou (que é mais ou menos a mesma do CCSP). Acrescentei dados como as distintas gravações e intérpretes da mesma canção; qual delas foi lançada no lado A ou lado B do disco; quais fizeram mais sucesso em cada ano; participações especiais; e outras curiosidades e anotações sobre elas. Deu num arquivo extenso, meticuloso, o qual seria difícil imprimir e se isso fosse feito ficaria complicado de compreender. Por

⁶ Utilizei um arquivo que o Centro Cultural me enviou, mas também está disponível em <http://www.centrocultural.sp.gov.br/ataulfo100anos/discografia.htm> (acessado em 10/11/2014).

⁷ Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/ataulfo-alves/obra> (acessado em 10/11/2014).

⁸ Disponível em <http://www.ims.com.br/ims/>, mas é necessário fazer um cadastro no site e então pesquisar pelo acervo de Ataulfo Alves. (Acessado em 08/11/2014)

isso, este documento mais completo consta no CD junto à dissertação. A tabela que está no papel é uma versão mais simplificada.

Ataulfo Alves compôs por volta de 585 canções, segundo seu filho Ataulpho Alves Junior. Ainda segundo ele, gravou todas. No dicionário de música Cravo Albin,⁹ Jairo Severiano diz que são por volta de 400, mas a listagem que consta no mesmo dicionário é de 326 canções. É de se supor que a catalogação completa de suas composições, com um ou com o outro número (se eles forem reais), ainda não existe publicada. De qualquer forma, produzir esse arquivo nunca foi objetivo desse trabalho, por isso me perdoo pela sua incompletude. O quadro aqui montado conta 343 canções catalogadas.

2. Numa segunda etapa, mas simultânea à primeira, tentei escutar todas as composições de Ataulfo, bem como as que ele gravou e não são dele. Para minha decepção, descobri o feito impossível. Acreditei que todas estariam disponíveis, se não na internet, nas discotecas de São Paulo e Rio de Janeiro. Não estão. Porém são poucas as que continuo ignorando.

Ataulpho Jr. diz ter todas elas “num baú” na sua casa. Só que ele também revela um ciúme desses guardados que me impediu até de cogitar a possibilidade de pedir para “fuçar” no arquivo. Definitivamente ele deixou o território bem demarcado.

A musicografia que aqui se encontra, que provavelmente é a que existe com um maior conteúdo organizado, aconteceu em princípio como apoio do trabalho de análise das canções. A ideia inicial de montar uma tabela com a obra de Ataulfo consta do início do projeto de pesquisa deste trabalho. Como a proposta foi estudar o aparecimento do tema da *saudade* na obra do compositor, foi necessária tal organização para dar partida à pesquisa. Assim, com este arquivo, consegui enxergar que o tema é ainda mais presente em sua obra do que eu imaginava. Só pelos números “crus”, já ficou evidente a centralidade da *saudade* no trabalho do sambista.¹⁰

Abaixo apresento o mesmo gráfico que foi construído desde o projeto de pesquisa, com algumas alterações evolutivas em relação sobretudo ao número de “canções saudosistas” – pois conforme fui entrando em contato com a parte da obra

⁹ *Op. Cit.*

¹⁰ Numa pesquisa que fiz paralelamente à musicografia de Ataulfo, mas não tão dedicada como a que fiz do compositor, percebi que a *saudade* é tema constantemente presente na música brasileira como um todo. Porém outros autores costumam variar um pouco mais o tema dentro de sua obra do que Ataulfo.

que ainda não tinha acesso, a produção que fala em *saudade* cresceu entre as que eu não conhecia (e que certamente eram menos conhecidas do público, pois estavam mais resguardadas a discos raros, com poucas reproduções):

a) Líricas são basicamente as canções que falam de amor. Desse tema, mais amplo, destaquei as saudosistas que em sua maioria também são líricas, porém fica mesmo mais claro fazer a demarcação para ressaltar a relevância deste montante.

Vemos que as canções líricas de Ataulfo chegam em 65% de sua obra, somando-se esses três montantes líricos. Por isso houve a dedicação de um capítulo central nessa dissertação a explorar este grupo de canções que fala de amor. O capítulo foi chamado de “Saudade da mulher”.

b) Saudosistas são as líricas que claramente apresentam um tom nostálgico ou revelam *saudade* de algum momento.

c) Com a palavra saudade: separei este montante das demais por um motivo evidente, já que estou trabalhando com esta temática. Não incluí todas no grupo das “saudosistas” para poder ter um material mais específico e reduzido para trabalhar,

então o foco principal esteve inicialmente nestas canções. Com o desenrolar da pesquisa, incorporei algumas das *saudosistas* para as análises, que eram essenciais para o trabalho.

d) As *Nacionalistas* são as propagandísticas do governo e/ou do país. Estão inclusos os chamados sambas-exaltações e os jingles para Getúlio Vargas, Juscelino Kubistchek e Adhemar de Barros. Também os sambas que de alguma forma ajudaram a difundir a ideia de que o Brasil seria um país forte, sem problemas e promissor.

Essas canções compõem um bom montante, porém este é o lado de Ataulfo que os outros trabalhos e artigos já nos mostram: sim, ele era um cantor que de algum jeito apoiava os governos vigentes, apesar da negação de Ataulpho Jr, que diz que seu pai não se envolvia com política (ver entrevista, p. 139). Sobretudo porque o período da ditadura militar praticamente impunha que os artistas se posicionassem contra ou a favor dela, os que não se posicionavam, também eram considerados apoiadores do regime (Contier, 1998).

Para citar um exemplo dessas canções, mas sem falar da ditadura militar, peguemos um acontecimento anterior ao período: “Um retrato de Minas” é uma canção de 1956 gravada no LP 8 *Sucessos de Ataulfo Alves*. Foi o ano de posse de Juscelino Kubitschek. Ataulfo nunca antes tinha gravado uma canção em homenagem a Minas Gerais (sabemos que o presidente, como o músico, era mineiro), e além de exaltar o seu estado natal – e só por isso a canção já seria nacionalista, ainda surge no meio da canção, como música incidental a cantiga “Peixe vivo”, de autoria polêmica¹¹ e conhecidamente a canção favorita de Juscelino. Difícil não pensar, se não em estratégia de obtenção de benefícios, pelo menos numa forma de homenagem ao presidente.

e) *Propaganda*: uma, apenas, que é um jingle comercial: “A pedida é essa”.

Diz a letra:

“Uma boa batucada
Uma morena
Uma brahma bem gelada
Devagar moçada

¹¹ Canção de domínio público com alguns arranjos registrados em nome de compositores posteriores a esta gravação de Ataulfo.

Uma cerveja
Pra refrescar
O nosso samba
Vai até o sol raiar

Ninguém destoa
Da minha fama
A vida é boa
Mas eu quero é brahma
Quero quero brahma
Quero quero brahma.”

É um samba de carnaval com muita qualidade musical.

Ataulfo também apresentava um programa na Rádio Nacional chamado *Carnaval Brahma Chopp*.¹² Apesar de as fontes não dizerem, devia ser artista contratado pela empresa.

f) As que foram classificadas como *Temas populares/ Carnaval*, são canções com temática do cotidiano, mas sem cunho amoroso. Estas incluem versos de domínio público, ditos populares e temas corriqueiros, normalmente relatando pequenas ações do dia-a-dia. A maior parte destas são “sambas de carnaval”, aqueles que são gravados no final do ano para serem lançados em janeiro ou fevereiro.

g) Finalmente, as que foram incluídas no montante *Macumba*, são as que fazem referência à Umbanda. Religião de Ataulfo Alves até uma parte de sua vida. Algumas falam sobre o cotidiano de alguém que frequenta um terreiro e outras são homenagens a entidades umbandistas, verdadeiros “pontos de Umbanda”.

Há aqui uma curiosidade. Pois Ataulfo se converte ao espiritismo kardecista, segundo informação inicial de seu filho, na década de 1950, mas as canções que falam da Umbanda só crescem conforme passa o tempo, contando com uma na década de 1930 (“Sexta-feira”, gravada por Almirante), três na de 1940, também três na de 1950 e quatro na década de 1960.

O entusiasmo de Ataulfo com o tema da Umbanda parece ter sido tanto que o “megassucesso” “Pois é” foi lançado pela primeira vez por Ataulfo num discreto lado B de um disco de 78 rotações (Sinter, 1955), onde o lado A era “Pai Joaquim de Angola”. Essa canção também foi sucesso no ano de seu lançamento, em 70º lugar nas paradas do ano de lançamento, mas nada comparado ao sucesso de “Pois é”. A

¹² As gravações dos episódios do programa foram procuradas no Collectors, que disseram não dispor das gravações e pessoalmente no MIS-RJ, também sem sucesso.

questão é que a escolha pelo posicionamento das canções em cada lado do disco mostra que a aposta foi na macumba.

3. Também podemos representar o mesmo gráfico anterior de forma mais simplificada:

Como se vê, sob esse ângulo as canções saudosistas representam a maior parte da produção de Ataulfo Alves. Os dados batem com as descrições do compositor feitas por seu filho e por outras pessoas que o conheceram bem. Um sujeito que, como ele próprio se descreve, “tem o direito de ser saudosista”,¹³ e que para quem o “samba é seu castigo seu tormento, sua dor, sua saudade” (“Meu lamento”, 1955), entre outras referências saudosistas que poderíamos fazer com outros trechos de canções. Alguns autores atribuem a melancolia característica de Ataulfo à sua “mineiridade”, como Jairo Severiano no dicionário Cravo Albin da Música Brasileira:

“A diferença entre o samba de Ataulfo e o desses compositores [outros sambistas] é que, oriundo do sertão mineiro e descendente de um violeiro cantador, ele incorporou à sua música influências da toada rural, daí resultando a cadência arrastada e um certo jeito dolente e melancólico que a caracterizam.” (Jairo Severiano, *Op. Cit*)

¹³ Canção sem nome, não gravada, de autoria de Ataulfo Alves. A letra completa se encontra no ANEXO B – Letras das canções.

4. Com o aprofundamento na pesquisa foram feitas mais subdivisões dentro do assunto da *saudade*, de forma que foi montada uma tabela para entender as peculiaridades do que o narrador fala sobre o tema. Para isso ouvi por diversas vezes e analisei a letra de cada canção de Ataulfo que aparece a palavra *saudade*, - foram escolhidas inicialmente apenas essas pra não haver dúvidas de que elas passavam pelo assunto.

O resultado da subdivisão foi o que guiou a divisão organizativa dos capítulos centrais deste trabalho. Depois de feita essa classificação, que já vamos entender, acrescentei outras canções que foram analisadas no capítulo “Saudade do Passado”, pelo motivo de elas falarem evidentemente nesse (sub) assunto – mas isso discutiremos no momento certo, quando na análise das canções no capítulo III.

A próxima tabela apresenta uma divisão que foi feita entre décadas, pois havia a suspeita de que a quantidade de canções saudosistas aumentaria com o passar do tempo. Não consegui confirmar essa hipótese, pois a produção não tem uma diferença gritante em quantidade. Na verdade, a quantidade de canções com a palavra *saudade* na letra até cai um pouco. Mas qualitativamente, percebe-se outro dado interessante, vejamos:

Década/ Tipo de Saudade	Mulher	Passado	Amigo
1930	16	1	-
1940	10	-	-
Total nas duas primeiras décadas	26	1	-
1950	12	5	1
1960	2	4	1
Total nas duas últimas décadas	14	9	2

Dividi a produção de Ataulfo em quatro décadas por ele ter composto sua obra de maneira frequente, contínua, desde 1933 até 1969, com um número um pouco menor de composições na primeira e na última década. Dessa forma eu queria investigar se havia variações na temática conforme os diferentes períodos.

O subtema *saudade da mulher* foi assim definido pois as canções são lírico-amorosas e falam na *saudade* de uma mulher que foi embora, que já não tinha mais relações com o narrador no momento da canção. São elas:

a) Na década de 1930: “Não posso resistir” (1935); “Saudades do meu barracão” (1935); “Foi você” (c/ Roberto Martins, 1936); “Saudade dela” (1936); “Até Breve” (c/ Cristóvão de Alencar, 1937); “Mulher fingida” (c/ Bide, 1937); “Nessa rua” (c/ J. Pereira, 1937); “Rainha da beleza” (c/ Jorge Faraj, 1937); “Covardia” (c/ Mário Lago, 1938); “Meu pranto ninguém vê” (c/ Zé da Zilda, 1938); “Mulher, toma juízo” (c/ Roberto Cunha, 1938); “Receita” (c/ João Bastos Filho, 1939); “Será” (c/ Wilson Batista, 1939); “Teus olhos” (c/ Roberto Martins, 1939); “Você me deixou” (c/ Arnaldo Vieira Marçal, 1939) e “Vem amor” (c/ Raul Longras, 1939).

A quantidade de canções compostas com o subtema da *saudade da mulher* na década de 1930 supera qualquer outra. É bem desta década que data a entrevista de Catone que sugere que um samba devia ser feito com *saudade* de uma namorada:

“‘Como é que a gente arruma esse negócio pra fazer samba?’ Ele disse assim: (...) ‘tu arrumas uma namorada (...), briga com ela e aí você faz uma música, faz lá a teu modo (...), faz uma música como você brigou com ela, que você está sentindo saudades, não sei o que.’” (*apud* Lopes, 1992: 134)

Se Ataulfo não recebeu uma recomendação como esta ao fazer seus sambas, parece que já tinha percebido.

Na década seguinte essa parte da produção cai, mas se mantém alta.

b) Na década de 1940: “Assunto Velho” (c/ Wilson Falcão, 1940); “Mas que prazer” (c/ Felizberto Martins, 1940); “Leva meu samba” (1941); “Sinto-me bem” (1941); “Ai, que saudade da Amélia” (c/ Mário Lago, 1942); “Leonor” (c/ Djalma Mafra, 1943); “Escravo da Saudade” (1944); “Não irei lhe buscar” (1944); “Solitário” (1946) e “Sonhei com ela” (1946).

Para bem demarcarmos o período histórico, o fim do Estado Novo acontece em 1945. Do montante que estamos tratando, na década de 1940, temos oito canções nessa subtemática até a metade da década e apenas duas depois. Interessante notar que a recomendação do governo Getúlio Vargas era para que se compusessem canções

sem o tema da malandragem, portanto, a quantidade de *saudade da mulher* talvez seja o reflexo dessa “proibição”, já que os temas amorosos sempre são liberados.

c) Na década de 1950: “Mensageiro da saudade” (c/ José Batista, 1950); “Amor Perfeito” (c/ Wilson Batista, 1951); “Com o pensamento em ti” (c/ Ari Monteiro, 1952); “Dizem” (1952); “Minhas lágrimas” (c/ Conde, 1952); “Saudades da Mulata” (1952); “Brado de Alerta” (1955); “Se a saudade me apertar” (c/ Jorge de Castro, 1955); “O mais triste dos mortais” (1956); “Sim, voltei” (1957); “Saudade da saudade” (c/ Vargas Jr, 1958) e “Mais um samba popular (1959).

Nessa década, eleva-se ligeiramente a produção de composições de “saudade da mulher”. Coisa que pode ser facilmente explicada pela voga das “canções de fossa”. E temos grandes exemplos nessa levada mais depressiva: “O mais triste dos Mortais”, “Saudade da saudade” e “Dizem”.

d) Na década de 1960, temos apenas “Mensageiro da dor” (1960) e “Protesto” (1965).

É notória a queda da produção desse mesmo subtema na última década de vida de Ataulfo. São apenas duas. Em compensação, o tema de “saudade do passado” se mantém ativo e relativamente alto.

Saudade do passado é outro subtema. Ocorre visivelmente mais nas duas últimas décadas em que este trabalho se situa, que são também as duas últimas décadas de vida de Ataulfo. Ele fala sobre a *saudade* de um tempo que ficou no passado, são canções que mostram a vontade de volta àquele tempo.

Na década de 1930, existe apenas uma canção que o jovem Ataulfo (antes dos seus 30 anos de idade) compõe que fala em saudade do passado:

a) Década de 1930 (passado): “Tempo Perdido” (1933).

Não há canções para encaixar em *saudade do passado* na década de 1940, a década da ascensão social de Ataulfo. Esse fato pode significar muitas coisas e algumas possibilidades são discutidas no capítulo III, “Saudade do Passado”.

b) Década de 1950: “Meu lamento” (c/ Jacob do Bandolim, 1955); “Lar antigo” (Conde, 1956); “Meus tempos de criança” (1956); “Talento não tem idade” (1958) e “Na cadência do samba” (c/ Paulo Gesta, 1959).

A canção “Meu lamento” poderia ser classificada como “saudade da mulher”, porém a ideia contida no refrão é muito diferente da “segunda parte” da canção, esta sim falando de uma mulher. Assim, o refrão, que contém a palavra *saudade* (“*Juro, confesso/ Não faço versos para a minha vaidade/ Meu samba é o meu lamento/ Meu castigo, meu tormento/ Minha dor, minha saudade*”), foi entendido como melancólico e nostálgico, podendo não estar relacionado a uma companheira. A palavra *saudade* nesta canção não se refere a uma mulher.

Nessa década já sobe consideravelmente o número de canções de *saudade do passado*: de uma na década de 1930 e nenhuma na de 1940, para cinco na década de 1950 e mais quatro na de 1960.

Na famosa “Meus tempos de criança” (1956), conhecida também como “Saudade da professorinha”, teríamos um caminho inverso de “Meu lamento”, ou seja, apesar de ela caber indubitavelmente neste subtema, o da *saudade do passado*, podemos abrir o clímax da canção (a saudade da professorinha) para outro entendimento:

“Que saudade da professorinha
Que me ensinou o beabá...”

Em entrevista, o filho de Ataulfo diz (vide ANEXO C) que a tal da Professorinha – que não é a mesma que Mariazinha – teria namorado seu pai. Então, se a informação proceder (como faz até mais sentido na canção), o auge da *saudade* do narrador não se encontra numa formação educacional, ou talvez poética, como eu, ingenuamente, antes da entrevista havia associado. Esse auge se encontra no amor, nas relações humanas. Nesta interpretação, o beabá que lhe foi ensinado pela figura central nessa canção não era exatamente as letras, mas a iniciação sexual. Como em “Amélia”, que o ponto alto da canção é o momento do “estouro da saudade” da mulher: mas aqui é a Professorinha que lhe faz atingir o clímax da composição.

Mas vamos deixá-la como saudade do passado, pois todo o resto da canção só fala dos tempos de infância (expandida) de Ataulfo.

Na década de 1960, como na de 1950, existem quatro canções consideradas dentro desse subtema. São elas:

c) Década de 1960: “Quantos projetos” (c/ Antônio Domingues, 1961); “Minha infância” (1962); “Reta final” (1962) e “Vassalo do samba” (1966).

No capítulo “Saudade do Passado” vamos rever essa conta, pois ela ainda aumentará, mas só será compreendida na ocasião certa.

Claro que se somarmos a quantidade de canções definidas como “saudade da mulher” nessas duas últimas décadas (50 e 60), teremos um número superior às que foram definidas como “saudade do passado”. Mas como já dedicamos o capítulo II, *Saudade da Mulher*, a esse subtema; e sobretudo porque em comparação às duas décadas anteriores o subtema *saudade do passado* cresce significativamente, dedicamos o capítulo terceiro a essa análise, no sentido de entendermos o porquê da recorrência.

As canções que também falam em *saudade* e foram definidas como “saudade do amigo” não serão contempladas com um capítulo. Isso por considerá-las numericamente menos importantes e se tratarem de problemas não tão relevantes para este trabalho. São homenagens a amigos mortos: seu amigo Zé da Zilda (“Zé da Zilda”, 1955) e seu cachorro Duque (“E o Duque não morreu”, 1962).¹⁴

5. São períodos muito diferentes que o Brasil vivencia nessas décadas trabalhadas. Getúlio Vargas liderou o país em boa parte desse tempo, mas o Estado Novo acaba em 1945. Na década de 1950 viveram-se os *anos dourados*, a *saudade da época de ouro do samba*, a “invasão cultural estrangeira”, o *desenvolvimentismo*. Na década de 1960 temos o golpe militar, o acirramento dos anos de chumbo, a *tropicália* e o início da esquerda artística com a força do CPC.

¹⁴ A história de Duque é contada por Ataulpho Alves Junior em entrevista anexa.

Jairo Severiano ¹⁵ divide a carreira de Ataulfo Alves em três fases: a década de 1930, em que ele era apenas compositor e por isso recebia muito menos como pagamento. Era uma época em que as profissões de compositor e de cantor eram distintas e bem separadas. A década de 1940, fase de sua ascensão social e artística, em que se consagrou cantor e compôs alguns de seus maiores sucessos. E sua maturidade artística, após 1950, que diz que as canções foram aprimoradas.

A divisão que foi feita neste trabalho não segue a de Severiano, pois aqui pensamos mais na sociedade em que se inseriam as canções do que em Ataulfo como indivíduo. Então, a fim de captar a ideia de *saudade* na obra do autor, dividimos sua produção em duas grandes fases (*Saudades da mulher e do passado* – de 1935 a 1949; e de 1950 a 1969). Claro que para discuti-las em função da *saudade*: foi o próprio objeto que impôs tal divisão. Na compreensão da música de Ataulfo os períodos históricos se fizeram lógicos às suas análises.

O objeto revelou que a quantidade de canções saudosistas que falam na falta de uma mulher se concentra em sua maioria, como vimos, nas décadas de 1930 e 40, época em que Ataulfo ainda pertencia a uma classe menos privilegiada do que se encontraria nas duas seguintes. Portanto, o capítulo II, *Saudade da Mulher* se desenvolve nesse sentido. Sabe-se que sua ascensão financeira se inicia logo no início da década de 1940, com *Ai, que saudades de Amélia* (em 1942). Mas consideremos o tempo que leva para seu patrimônio crescer, se firmar e sua mentalidade migrar para outra classe social.

6. Mais um passo, então, foi montar um gráfico para ter-se uma noção mais nítida do que estamos dizendo sobre a divisão temática entre os capítulos. Aqui já estão incluídas as canções que entraram para a contagem depois do desenvolvimento do terceiro capítulo. Essas canções, apesar de não conter a palavra “saudade”, se mostraram indispensáveis para o desenvolvimento da ideia. Elas foram apresentadas sob essa forma apenas em Agosto de 2014, durante a entrevista com o filho de Ataulfo Alves.

Com essas novas informações, foi tirado este gráfico, que pode mais facilmente justificar a divisão desses subtemas em dois capítulos, divididos temporalmente:

¹⁵ *Op. Cit.*

7. Outra análise estatística que poderia ser importante neste capítulo, já que fizemos uma divisão das canções por décadas, é a do total de canções. Porém esta nova divisão não nos traz muitas novidades, a maior parte das canções sempre serão as líricas-saudosistas.

Na década de 1930, a maior parte das canções compostas por Ataulfo é saudosista (36 canções, num total de 61),¹⁶ ou seja, mais da metade de sua produção nessa década contempla a *saudade* como assunto principal. Isso reforça a fala de Catone a respeito do *mainstream* para se fazer samba na região do Estácio,¹⁷ bem como a letra de Receita (Ataulfo e João Bastos Filho, 1939):

“Um lápis, um pedaço de papel,
Uma saudade cruel,
Um coração cheio de paixão
Batendo por alguém que a gente adora
Alguém por quem a gente chora
Assim nasce um samba canção (...)”

Essa canção deixa claro que a *saudade* era um dos elementos indispensável para um samba *ataulfiano*.

¹⁶ Esses números absolutos que estão sendo aqui usados se referem às canções que eu consegui ouvir ou pelo menos ler a letra. O número total de composições de Ataulfo catalogadas é ligeiramente maior.

¹⁷ *Op. Cit.*

Na década de 1940, as líricas que não falam de *saudade* predominam. São 30 de 93 composições totais. Mas é só contra 26 das saudosistas, portanto esta média ainda continua das maiores nesta década também.

As composições saudosistas também dominam a década de 1950: são 35 de 86 compostas.

Porém é na década de 1960 que acontece um empate técnico entre as temáticas de canções: são 17 canções saudosistas e 18 nacionalistas, dentro de total bem menor de composições: 60.

O meu entendimento de canções nacionalistas incluem composições como, por exemplo, “Requebrado da mulata” e “O bom crioulo”. Pois são canções que exaltam o mulato (o homem como um sujeito que tinha que se encaixar no mundo da ordem e a mulher como objeto sexual) como símbolo nacional.

Como é a primeira vez que acontece um empate significativo dos temas de canções, eu verifiquei quais são as canções de cada montante que ocorrem antes e depois da data mais marcante dessa década, 1964.

Entre as 17 canções classificadas como *nacionalistas* dessa década, apenas cinco foram compostas antes de 1964 (a partir de 1960) e doze delas de 1964 até o início de 1969. Outro dado curioso é que todas elas são de autoria exclusiva de Ataulfo, diferentemente das classificadas como “saudade da mulher”, que contam com muito mais coautores.

Com isso, eu contesto a posição de Ataulfo Alves como um artista que dizia não se posicionar frente à questão política. Mesmo que o posicionamento fosse de forma pouco consciente, esses dados não podem ser ignorados. Essa sugestão é um argumento para ser guardado para o final do capítulo III, “Saudade do passado”, mas retomaremos o assunto quando chegar a hora.

II - Saudades da Mulher – de 1935 a 1949

*“Como hei de esquecer a saudade
Se a saudade é nome de alguém
Que partiu deixando saudade”
(Ataulfo Alves)*

De Amélias e Barracões

Se o leitor já frequentou alguma roda de samba, pode ter percebido que algumas das composições de Ataulfo Alves são quase obrigatórias no repertório. Ele produziu em quatro décadas muitas canções que hoje fazem parte de um repertório consagrado da música brasileira. São composições que ainda estão nas cabeças dos que gostam de samba, predominantemente líricas, que falam de amor, *saudade*, desilusão e sofrimento. Todavia, quase todas falam desses sentimentos de forma bastante abstrata, não envolvendo nenhum objeto material ou indício concreto que nos forneça elementos para perceber “de onde” o narrador fala; nenhuma referência nas letras a tempo ou lugar.¹⁸ Mas também podemos encontrar, dentre as composições, algumas em que os textos nos dão uma boa dimensão do processo social do período em que o autor viveu no Rio de Janeiro.

Com base nos dados do capítulo anterior, começaremos observando a consciência de classe envolvida em “autor, obra e público”¹⁹ em algumas composições classificadas como *líricas-sentimentais* (mais especificamente o maior desses montantes, as que falam de *saudade*). Neste processo trabalharemos com os Estudos Culturais de Raymond Williams.²⁰ Ao usar as proposições do teórico para a

¹⁸ Pelos elementos musicais e arranjos da canção certamente há como fazer um estudo neste sentido de tentar descobrir muitos outros elementos sobre a posição social do narrador, mas este não foi o intuito deste trabalho.

¹⁹ A construção dessa tríade “autor-obra-público”, de Antonio Candido, aparece em *Literatura e Sociedade* (2008: 27-49), e entra em concordância com a ideia apresentada por Raymond Williams em *Marxismo e Literatura*, pois a consciência pessoal se transformaria em social através da voz de um autor, que teria uma resposta dada pelo público, como parte da obra que seria ressignificada socialmente.

²⁰ Para este capítulo foram utilizados os capítulos *Culture e Literature de Politics and Letters* (1981, ainda em inglês, antes do lançamento da tradução em português); *Base e superestrutura na teoria da cultura marxista*, *Meios de comunicação como meios de produção* e *O círculo de*

produção de Ataulfo, proporemos uma relação entre as canções aqui mencionadas e os pensamentos dos diferentes grupos sociais das épocas tratadas (através da referida ideia de “autor-obra-público”).

A escolha deste capítulo é pelas canções que tratam abertamente a consciência de classe dentro de um grupo social em que se incluem sambistas das décadas de 1930 e 1940. Nesse universo, o narrador representa uma voz que fala a partir das classes mais baixas, que em sua maior parte são moradores de favela.

Saudade do meu Barracão – Primeiro Momento

No começo da carreira de Ataulfo, “Saudade do meu barracão” foi a primeira composição a atingir os primeiros lugares em audiência nas rádios.²¹ Nostálgica, embala uma *saudade* que parece ficar no ar durante todo o tempo da canção. Gravada na voz de Floriano Belham em 1937, a letra diz:

Saudade do meu barracão (Ataulfo Alves)

“Hoje choro com saudade do meu barracão
Toda riqueza que havia era um violão
E uma morena faceira que me desprezou
Só me deixando tristeza, alegria levou

Hoje mora na cidade
Essa morena bonita
Toda cheia de vaidade
Não usa mais chita

Procuró tudo esquecer.
Volta pro meu barracão
E ouve o que vou te dizer:
Tudo isso é ilusão

Hoje a morena faceira
Mora num arranha-céu

Bloomsbury de Cultura e Materialismo (2005); *Marxismo e Literatura* (1979). Quando escrevi este capítulo, o livro *Politics and Letters* ainda não tinha sido traduzido para o português, mas no final de 2013 eu já dispunha da versão em português: *A Política e as Letras*, e é este que consta nas referências bibliográficas.

²¹ As informações sobre as canções mais tocadas nas rádios do Brasil podem ser encontradas em diversos sites, como em <http://ofascinanteuniversodamusica.blogspot.com.br/> (acessado em 23/01/2015). Também em MELLO e SEVERIANO (1998a e 1998b).

E eu passo a noite inteira
Cantando ao léu

Pobre do meu violão
Já não tem mais alegria
Triste do meu barracão
Que é só nostalgia”.

O narrador demonstra simpatia com o passado e fala da *saudade* que sentia do seu barracão. Porém não é exatamente o imóvel que provoca o sentimento, e sim o que ele representa. O alvo da *saudade* se torna, assim, o tempo em que ele vivia com a morena de quem ele fala.

A composição de Ataulfo, mesmo que seja lírico-amorosa, dá voz a todo um público ouvinte que a consome, reproduz e ressignifica; assim como o próprio compositor também reproduz o pensamento de sua classe, determinado, ou ainda limitado por ela (Williams, 1979: 87-92). Então ele estaria divulgando nessa canção um pensamento alternativo ao das classes dominantes, que era hegemônico?

Em “Saudade do meu barracão” o narrador fala de amor, chora com *saudade* de uma mulher que o teria desprezado e ao mesmo tempo revela uma visão de classe. É uma visão apresentada pelo olhar de uma pessoa pobre, afinal, à época, o autor ocupava uma posição social típica para um negro descendente de pessoas escravizadas, recém-migrado de uma comunidade rural mineira para a cidade do Rio de Janeiro, ou seja, só não ocupava na hierarquia social a posição mais baixa possível²² porque trabalhava regularmente numa farmácia. Coexistem aqui o narrador, sujeito fictício e o compositor, o trabalhador de classe pobre. Neste momento os dois podem ser a mesma pessoa, pois não há conflitos: ele pode ser um trabalhador com uma função de baixa qualidade no mercado e ao mesmo tempo cantar a *saudade* de uma mulher que o abandonou.

O personagem habita um barracão, que é um tipo de moradia comum aos que compõem as classes mais baixas do Rio de Janeiro, não deixando dúvidas sobre a sua posição social. Ele diz ainda que toda a riqueza que possuía era um violão – que tem, sim, um valor material não desprezível. Porém a alusão mais importante é a de que também é um instrumento de trabalho, para ganhar a vida na cidade grande. Sua outra

²² Sidney Chalhoub (2001) fala sobre uma linha hierárquica em que o trabalhador pobre estaria em penúltimo lugar e o pobre que não trabalhava viria em último.

grande riqueza é a morena que partiu – a musa a quem ele coloca na mesma ordem de importância do violão, dispondo assim o trabalho ao lado do amor.

O trabalho (embora o violão fosse relacionado à malandragem, aceitemos neste momento que Ataulfo é um trabalhador preocupado em compor harmonicamente com a ordem) e a mulher (que à época regeria a vida familiar) são dois elementos encontrados no mundo da ordem,²³ fazendo com que o autor ficasse inicialmente num plano que se encontra em acordo com o pensamento dominante.

A *morena* se mudou para a cidade. *Cidade* que não faz referência apenas à zona urbana, mas à área habitada pela população que compõe uma classe privilegiada - os morros com seus barracões também estavam no município do Rio, mas não nas regiões que eram assim chamadas pelos seus moradores. Essa *cidade*, ponto privilegiado, é onde a *morena* agora está. Entendemos então que ela deve ter ascendido socialmente, não só por simplesmente morar lá, mas por residir num “arranha-céu”. Quantos arranha-céus havia no Rio de Janeiro na década de 1930 e quem os podiam habitar? Podemos presumir que os moradores desse tipo de prédio, na capital de 1937, deviam ser pessoas abastadas.

Então podemos destacar duas possibilidades, entre outras, para a ascensão social desta morena. Ela tanto pode ter se casado (ou amasiado) com o morador do arranha-céu, como pode ter ido habitá-lo para trabalhar como empregada doméstica. A compra do imóvel por meio de recursos próprios está descartada, pois isso seria quase impossível para uma mulher pobre no Rio de Janeiro da década de 1930. De todo o jeito, qualquer uma dessas possibilidades são formas de ascensão social para a *morena*. Definitivamente ela “subiu de vida”.

A *vaidade* aparece na canção de uma forma interessante. Ela também pode ser um indício de classe, um elemento negativo para a personalidade da *morena*, pois a *vaidade* não é um valor positivo para o cristianismo (dominante), e dessa forma aquela sociedade carioca dos anos 1930, sendo na sua maioria cristã, já não devia aceitá-la muito bem. Porém, quando a *vaidade* existe entre a população pobre, o problema pode ficar maior, pois significa gastos com beleza, que era supérflua se comparado aos poucos recursos que dispunham para suas sobrevivências já tão apertadas.

²³ Os mundos “da ordem e da desordem” comporiam uma visão “burguesa” hegemônica para o período (*Idem, Ibidem*: 59 – 170).

No entanto, mesmo com a vida difícil para qualquer morador de barracão, o narrador não coloca a ascensão social da *morena* como algo positivo nem mesmo para ela. Podemos confirmar com os versos “*Volta pro meu barracão/ E ouve o que eu vou te dizer:/ Tudo isso é ilusão*”.

A *ilusão* está de acordo com o pensamento do dito popular “quem nasce pra pataca, nunca pode ser vintém”, ou seja, a pessoa teria que se conformar em ser pobre, uma vez que afirmar ser ilusão a nova posição social da *morena*, quer dizer que ela não poderia ter ascendido socialmente. Mesmo que pareça algo como agourar o avanço social da moça, também é uma forma de consciência de classe, já que as perspectivas de vida que o país apresentava aos negros pobres eram as piores, de forma que precisaria ser muito sonhador para acreditar que a classe ascenderia no processo social ao passo que estava.

Esse pensamento acerca da *ilusão* remete ao futuro da personagem: um lugar virtual no tempo com a possibilidade de ela voltar a ser pobre e se decepcionar. Então o compositor convida a *morena* a voltar ao seu barracão, - ou ao seu passado.

Ao pedir que a moça volte para o seu barracão e, além disso, na exaltação do *barracão* como um símbolo de um grupo com menos poder, o narrador revela orgulho de sua classe. Ele *chora com saudade do seu barracão* que só é completo com o violão e a *morena* dentro dele. A *saudade do barracão* também revela que a intenção do autor-narrador não é ascender socialmente, o que confirma o orgulho e até a exaltação de sua classe.

Isso faz com que a canção revele uma visão conservadora, com o narrador exaltando sua condição social e ainda pedindo que a *morena*, agora numa posição mais elevada, retorne ao lugar que ele achava inerente a ela. Então a ideia de *saudade* por esta ótica é colocada em relação ao pensamento conservador já nessa canção. O narrador sente *saudade* do barracão, que representa o tempo em que lá vivia com a *morena* e formavam um pobre e feliz casal. Dessa forma, a *saudade*, nessa canção, revela uma vontade de manter a posição social de sua classe. *Ela* representa o desejo de voltar a um tempo em que viviam de forma muito simples, já que era *ilusão* a ascensão de sua amada.

Através dessa análise, temos na canção uma visão que parte de classes populares, mas concordante e conivente com o pensamento das classes abastadas e dirigentes, não apresentando riscos ao pensamento hegemônico da ordem e ainda o

propagando. Elas divulgariam uma visão duplamente conservadora - uma vez produzida na elite, e outra vez reproduzida entre as classes mais pobres.

Essa é uma ideia que essa canção nos conta, e aí podemos enxergar a cultura exercendo pressões e limitando (ou seja, determinando) modos de vida no processo histórico social, assim como propõe Raymond Williams, ao deslocar a cultura da superestrutura no marxismo ortodoxo para a base (ou infraestrutura) do processo. A cultura como base pode ser assim um instrumento para as classes mais baixas, como é o caso dos sambistas ainda não completamente incorporados pelo sistema dominante, para exercer pressões às determinações (como limite) impostas pela economia. Porém o caso de Ataulfo Alves mostraria que sambistas pobres também poderiam ajudar a manter a ordem social, através de um discurso provavelmente nem pensado para isso, reproduzindo pensamentos difundidos pela dominância durante muito tempo?

Duas vezes Favela

Agora é o momento de um salto até os anos de 1966 e 1967, quando Ataulfo gravou duas canções, ambas chamadas “Favela” (de Hekel Tavares e Joracy Camargo; e a outra de Roberto Martins e Waldemar Silva).²⁴ Esse salto no tempo pode parecer um tanto brusco, mas logo veremos que essas análises serão pertinentes. Além do mais, as duas canções foram compostas dentro do mesmo período das outras trabalhada neste capítulo, respectivamente, em 1933 e 1936.

Elas não destoam do enfoque da primeira análise de “Saudade do meu Barracão” e até poderiam muito bem ter sido compostas por Ataulfo em todos os seus aspectos.²⁵

A primeira é a fala de um narrador que anda pelas ruas enquanto reflete, tomado por uma *saudade* da *favela*, sobre a relação que tinha com uma mulher com quem ele conviveu anteriormente. Ele não diz o que aconteceu a ela, mas se lamenta por tê-la perdido:

²⁴ Não consegui reproduzir essas duas gravações no CD que está junto à dissertação, mas elas podem ser ouvidas nos seguintes endereços de internet: 1. “Favela” de Hekel Tavares e Joracy Camargo: <http://youtu.be/twWQggLf-uw> ; e 2. “Favela” de Roberto Martins e Waldemar Silva: <http://www.sambaderaiz.net/a-popularidade-de-ataulfo-alves-ataulfo-alves/> , neste endereço é necessário colocar o *play* na canção selecionada. – Acessados em 30/01/2015.

²⁵ As letras completas de cada canção se encontram no ANEXO B do trabalho.

“No carnaval me lembro tanto da favela
onde ela morava
Tudo o que eu tinha era uma esteira e uma panela
mas ela gostava

Por isto eu ando pelas ruas da cidade
Vendo que a felicidade foi a vida que passou
E a favela que era minha e que era dela
só deixou muita saudade porque o resto ela levou (...)”²⁶

Como em “Saudade do meu barracão”, parece que aqui também pode ter ocorrido uma ascensão social, mas pelo que mostra a letra é o narrador quem deve ter ascendido (“*tudo o que eu tinha era uma esteira e uma panela*”), situando a pobreza no passado, fazendo entender que agora a situação mudou. Também o verso “*outro dia fui lá em cima, na favela*” evidencia que ele não mais morava na *favela* que, em outro trecho, diz ter sido sua e da sua ex-companheira.

Novamente ele não coloca a ascensão social como um acontecimento positivo, lamentando-se por o tempo ter passado: “*Por isso eu ando pelas ruas da cidade/ Vendo que a felicidade foi a vida que passou*”. Ele sente *saudade* daquele tempo em que vivia com a companheira a quem é dedicada a canção, como em “Saudade do meu barracão”.

O termo *saudade* aparece também aqui relacionado a um passado extremamente pobre. A exaltação de classe aparece quando ele diz que só possuía uma “*esteira e uma panela*”, itens básicos para uma vida simples: a *esteira* é usada para dormir e a *panela* para cozinhar, nada mais do que isso, que já compõem o essencial para a manutenção da vida, “*mas ela gostava*”!

Também o tom de uma *saudade* avassaladora, dado na forma como Ataulfo canta, faz pensar que não existiam mais nenhum problema ou infelicidade na *favela* onde moravam. Isso se encaixa hermeticamente na visão elitista dominante, pois a *saudade* daquele tempo de miséria mostra o pobre “colocando-se no seu lugar”, não desejando nada além do que já tinha. O lirismo dessa *saudade*, neste primeiro momento, afasta qualquer conflito de classes.

²⁶ “Favela” (de Hekel Tavares e Joracy Camargo) de 1933, gravada por Ataulfo em 1966 no LP *Eternamente Samba* (Polydor).

A outra *Favela*, gravada por Ataulfo no ano seguinte (1967), também confirma a visão de forma bem parecida. Ela é uma canção conhecida do público de samba, já gravada por Francisco Alves, Silvio Caldas e Carlos Galhardo. Porém, na versão que Ataulfo dá a ela, talvez devido à moda da “música de fossa” ainda na década de 1960, a interpretação se torna um tanto dramática, a começar pelos instrumentos escolhidos para o acompanhamento: piano e violinos, com o ritmo deixando-a muito mais próxima de um bolero do que de um samba. A interpretação de Ataulfo é tensa, com um ar completamente diferente das gravações anteriores dos outros intérpretes, que são mais alegres.

Nessa outra canção o narrador fala de longe da *favela* e se lamenta dessa distância com *saudade* daquele lugar, não deixando evidente se houve uma ascensão social, mas podemos perceber que a felicidade também se encontra no passado, e por isso o narrador não apenas se recorda da *favela*, mas se recorda com *saudade*, ou com o desejo de que aquele tempo voltasse: “*Favela que trago no meu coração/ Ao recordar com saudade/ A minha felicidade*”.

Seguindo a mesma coerência das canções trabalhadas anteriormente, essa também expressa *saudade* da *Favela*, um símbolo de classe que costuma ser muito exaltado em sambas (como o *barracão*, unidade da *favela*). Mais do que o “*berço dourado dos bambas*”,²⁷ a exaltação da *favela* se tornou um recurso de comoção, pois é um lugar onde todos os bens materiais faltariam, mas, romantizado pela retórica do samba, aparece nas canções como um lugar perfeito para o convívio social. Um lugar onde só o amor importaria.

Tudo o que o dinheiro pode comprar falta na favela, mas há sobra de amor, poesia e solidariedade, dizem os narradores. E o mais importante para a visão dominante é o reforço da ideia de que o pobre na *favela* é o pobre em seu lugar - fora da *cidade*, lugar da higienização. O apelo à *favela* (nessa canção ela é até o vocativo) revela *estruturas de sentimentos* (Williams, 1979: 130-137) diferentes para cada segmento de público, por classe social. A comoção provocada no ouvinte pobre por evocar a *favela* como recurso poético, além da identificação, remete entre outras coisas à solidariedade, lembrando não só o lugar em que eles foram criados e conviveram com suas famílias, mas o lugar que traz um sentimento de grupo e de

²⁷ Trecho da canção “Favela”, ver ANEXO B.

pertencimento, a ideia mesmo de comunidade, trazendo um termo atual, onde todos precisam se ajudar para conseguir tocar a vida em frente.

Para o pensamento de grande parte da elite, formado através da experiência de vida que tiveram, podia ser que a *favela* fosse o lugar ideal para o pobre. É esse tipo de canção que colaboraria com um pensamento conservador ao difundir a ideia de que lá é um lugar bom para se viver. É uma verdade construída que conforta ao pobre, ao mesmo tempo em que acalma os corações dos ricos, por ouvir dos próprios favelados que eles estão num bom lugar, e então não precisam se preocupar com a sua posição social. Conforme as *estruturas de sentimentos* de cada ouvinte, a ideia de *favela* construída por essas canções é consensualmente agradável, mas de forma diferente para cada classe.

Nessas canções, o que articula a ideia da *favela* que traz sentimentos bons é a *saudade*, que é entendida por todos, em todas as classes. Certamente a *saudade* é um sentimento comum, já experienciado por todos os ouvintes. E, quando o narrador exalta a *favela* através *dela*, corrobora com essa construção ideal, podendo confirmar uma visão social conservadora.

Ai, que Saudades da Amélia – Primeiro Momento

*“Nunca vi fazer tanta exigência
Nem fazer o que você me faz
Você não sabe o que é consciência
Não vê que eu sou um pobre rapaz”*

Discorrer sobre uma das canções mais célebres e polêmicas do século XX é tarefa delicada. Por um lado, ela traz uma carga de paixão e rejeição do público de música popular, e, por outro, ela já foi tão estudada e citada em trabalhos acadêmicos que coloca a obrigação de se falar algo inovador.

Então esqueçamos por um momento a questão sexista que a representação de Amélia frequentemente traz. Enfoquemos a imagem de uma classe social que tem voz pelas composições de Ataulfo Alves.

O narrador fala a partir de uma posição financeiramente humilde, como se percebe pelo todo da letra e especificamente quando diz que ele e sua companheira passavam fome. O pobre rapaz fala a uma mulher que não se conforma com o pouco que tem - à primeira vista, parece se tratar de alguém extremamente leviana. Porém o narrador enaltece *Amélia*, dizendo que ela se resignava até quando não tinha o que comer. Isso transforma a personagem principal da canção em alguém completamente conformada, acomodada em sua condição de vida. Contentarem-se com o quase nada que tinham, uma resignação absoluta, representa uma situação muito grave para a sua classe social.

Agora relativizemos a postura da atual companheira do narrador que inicialmente se apresentou como fútil: se as exigências da mulher são colocadas até nos parâmetros de ter comida em casa, elas não deviam ser tão exorbitantes. Essa mulher tão exigente pode ser somente alguém que não se conformava com a pobreza. Amélia era ainda mais resignada com sua condição de vida do que o próprio narrador (*“E quando me via contrariado, dizia:/ Meu filho, o que se há de fazer?”*). A contrariedade do narrador podia ser um princípio de descontentamento com sua condição social, mas era logo conformado pela sua antiga companheira. O narrador, por sua vez, tenta fazer o mesmo com a companheira atual, a dona de tanta vaidade,²⁸ sugerindo como ela devia se comportar diante das condições da vida.

Na estrofe onde ele diz *“Você só pensa em luxo e riqueza/ Tudo o que você vê, você quer/ Ai, meu Deus, que saudade da Amélia/ Aquilo sim é que era mulher”*, o clímax está no momento em que o narrador “estoura de saudade da Amélia”.²⁹ É a passagem em que percebemos, como em “Saudade do meu barracão”, que ele não estava interessado em ascender socialmente, conformando-se apenas com uma vida muito simples, e gostaria que a mulher também se conformasse, ao invés de ter desejos para além de suas necessidades básicas. E mais uma vez temos a ideia de *saudade* questionando o ideal de ascensão social pelo trabalho. Esta é uma *saudade*

²⁸ Deparamo-nos mais uma vez aqui com a vaidade, deixando claro que para a classe pobre era sinônimo de gastos extras. Talvez ela não estivesse nem relacionada à beleza, mas a algum conforto que poderiam ter entre tanto aperto, como parece ser o caso dessa canção.

²⁹ A expressão é uma referência a uma carta de Mário de Andrade a Moacir Werneck de Castro, em que Mário fala de *Ai, que saudade da Amélia* desta forma: “Ora o sujeito estourar naquela bruta saudade da Amélia, só porque está sentindo dificuldade com a nova, você já viu coisa mais humana e misturadamente humana? Tem despeito, tem esperteza, tem desabafo, tristeza, ironia, safadeza de malandro, tem ingenuidade, tem pureza lamacenta: é genial.”. In Toni (2004: 300).

que finca as pessoas ao passado, o oposto direto da *esperança* no sentido de progressismo.

Amélia na Praça Onze³⁰

Neste bloco teremos uma análise um pouco diferente do que viemos fazendo até agora. Colocaremos em confronto duas canções que estiveram em disputa no *Concurso de Músicas Carnavalescas* de 1942, um festival que acontecia todos os anos em clubes de futebol no Rio de Janeiro, e que foi patrocinado até o ano anterior pelo DIP (Cabral, 2009: 48). O samba vencedor ganhava muita visibilidade, além de um bom prêmio em dinheiro.

“Ai, que saudades da Amélia” acabou consagrando Ataulfo Alves no cenário musical popular brasileiro. Mas, como conta Sérgio Cabral, a trajetória da canção não foi imediatamente de sucesso. Sabe-se que até a sua gravação Ataulfo não costumava cantar suas composições, e que naquele ano (no começo de 1942) nenhum cantor se interessou pela canção. Ela parecia estar fadada ao desinteresse geral da classe artística, resolveu, então, ele mesmo gravá-la e se lançou definitivamente como cantor no mercado.

A partir daí, Ataulfo fez um trabalho de caitituagem³¹ junto aos produtores das principais rádios, e assim a canção foi tocada muitas vezes ao dia³² antes do carnaval. Em pouquíssimo tempo ela se tornou um sucesso nas rádios e também nas ruas.

Em 1942 havia no Clube Fluminense, sede daquele ano do *Concurso de Músicas Carnavalescas*, duas canções favoritas em pé de igualdade para vencer. Era a

³⁰ Título de uma canção de Herivelto Martins, feita após o Concurso de Músicas Carnavalescas, gravada por Linda Batista em 1942.

³¹ A caitituagem consistia na prática efetuada por alguns músicos de exercer suas influências no pessoal competente à programação das rádios, para que se tocassem a canção de interesse diversas vezes na programação, de modo que interviesse na sua aceitação pública. A prática da caitituagem se distingue da que hoje conhecemos por “jabá” ou “jabaculê”, explica Walter Garcia, não só pelo grau, mas pela diferença ética das duas: enquanto na caitituagem o agente se valia de seus contatos pessoais, “às vezes, compositores ou cantores levavam horas conversando, pedindo, chorando. O gesto mais baixo a que se chegava era riscar o disco dos concorrentes (...)” (Garcia, 2013b: 142), no jabaculê a prática já se dá em valores de troca, é estabelecida uma quantidade em dinheiro para a execução da canção nas rádios já efetuada pelos produtores.

³² Informações que podem ser encontradas em Cabral (2009: 9-20).

“Ai, que saudades da Amélia” de Ataulfo e Mário Lago que disputava o gosto dos jurados com “Praça Onze”, de Herivelto Martins e Grande Otelo (1941).

O samba “Praça Onze” falava sobre o fim da praça onde acontecia a concentração das escolas de sambas e blocos no Rio de Janeiro. Lá também ficava a histórica casa da Tia Ciata, constituindo um reduto para socialização dos negros e (quase como sinônimo, no Rio da primeira metade do século XX) das classes menos privilegiadas. Ela foi até batizada de “A Pequena África” por Heitor dos Prazeres e alguns sambistas que a frequentavam. Mais do que isso, a Praça Onze era um símbolo de resistência cultural e um dos únicos lugares onde pessoas pobres podiam se socializar e ter direito ao lazer sem maiores repressões.

Como se sabe, a Praça Onze deu lugar à Avenida Presidente Vargas, uma obra que visava o “embelezamento” da cidade do Rio e privilegiou as classes abastadas em 1942. O samba de Herivelto Martins, totalmente pertinente, surgia como um protesto social cantado em milhares de vozes no festival e nas ruas durante o carnaval. O trecho “*guardai os vossos pandeiros, guardai/ porque a escola de samba não sai*”, na entonação dada pelos intérpretes do Trio de Ouro (Herivelto Martins, Nilo Chagas e Dalva de Oliveira), era como se o pedido sugerisse a ação contrária, que todos empunhassem seus pandeiros como símbolos de protesto e não deixassem que a praça desaparecesse. O refrão era cantado em tom de revolta, não de resignação.

Praça Onze (Herivelto Martins e Grande Otelo ³³)

“Vão acabar com a Praça Onze
Não vai haver mais Escola de Samba, não vai
Chora o tamborim
Chora o morro inteiro
Favela, Salgueiro
Mangueira, Estação Primeira

Guardai os vossos pandeiros, guardai
Porque a Escola de Samba não sai

Adeus, minha Praça Onze, adeus
Já sabemos que vais desaparecer
Leva contigo a nossa recordação
Mas ficarás eternamente em nosso coração
E algum dia nova praça nós teremos
E o teu passado cantaremos”

³³ Grande Otelo teria entrado na parceria da canção por ter sugerido o tema, também por ter insistido que Herivelto a fizesse.

Numa leitura simples da letra pode se pensar que ela é conformista, já que a Praça será destruída e o texto diz “adeus” a ela. Mas não é o que acontece na audição de sua gravação e tampouco o que deve ter acontecido na apresentação do festival. A música cantada em coro, somado à forma como os versos são entoados – como gritos de guerra - dá a sensação de inconformismo, deixando uma sugestão de que algo é preciso ser feito. Fica a vontade de perguntar: “como assim a Escola de Samba não sai?”, e, apesar de a letra de sua segunda parte aparentar, contraditoriamente, um conformismo, a música nos deixa com um sentimento de indignação.

Portanto, a partir da interpretação que foi dada aqui para “Ai, que saudade da Amélia”, como um samba que sugere conformismo de classe e um conservadorismo político, a disputa entre “Ai, que saudades da Amélia” e “Praça Onze” parece quase uma disputa ideológica entre direita e esquerda políticas.³⁴

Segundo a biografia de Ataulfo Alves, apesar de toda a comoção social que o samba de Herivelto provocou e de todos os recursos que usou na apresentação,³⁵ “Ai que saudade da Amélia” conseguiu um empate com ele no concurso devido às influências de Ataulfo sobre os jurados, com quem mantinha muito boas relações. Além de todo o trabalho de caitação realizado logo antes da disputa. E este empate, agora distanciado no tempo, pode ser entendido como uma vitória de “Ai, que saudades da Amélia”, que permaneceu no cancionário popular e é desmedidamente mais conhecida do que a outra.

“Praça Onze” tem um tema épico. A situação descrita na sua letra é de um momento decisivo para a vida dos envolvidos com o samba e, por que não dizer, para grande parte das classes desfavorecidas no Rio de Janeiro. Isso faz com que a canção tenha todo o mérito de estar de acordo com as reivindicações de classe, enquanto que “Ai, que saudades da Amélia”, “apenas lírica”, difunde o conformismo, favorecendo o pensamento elitista.

Certamente não existiu uma consciência político-ideológica ou tampouco o intuito de evitar alguma revolta que impedisse a construção da Avenida Presidente

³⁴ É bem curioso observar que, nos termos da nossa análise, o comunista declarado Mário Lago tenha participado dessa disputa pelo lado conservador.

³⁵ “Além do Trio de Ouro e do cantor Castro Barbosa, Herivelto levou também uma pequena escola de samba composta por vários percussionistas, passistas e magníficas cabrochas lideradas por ninguém menos do que Jupira, (...) Depois *Praça Onze* era cantada três vezes, até que os cantores devolviam a vez aos ritmistas e aos dançarinos. (...)” – Cabral (2009: 18).

Vargas (que já estava com as obras adiantadas, na ocasião) pela parte de Ataulfo e Mário Lago. Não se trata de tentativas de “manipulação de massa”, primeiro porque, das duas vozes que temos neste episódio do concurso de 1942, nenhuma delas tenta manipular massa alguma. Nem Ataulfo e nem Herivelto estiveram sequer conscientes do processo de que participaram, certamente estavam interessados somente em se promover como músicos. Segundo porque “massa”, conforme Williams, neutraliza e substitui as estruturas complexas dentro das classes e “manipulação” anula essas “relações complexas de controle e as fases da consciência social” (Williams, 1979: 138-139).

Para Williams, as consciências individuais se tornam coletivas (e por isso, toda consciência é social). Como o caso de “Praça Onze”, que contaminou toda uma classe³⁶ com gritos indignados contra uma decisão do governo para beneficiar as classes abastadas e aniquilar a vontade da classe pobre, removendo também várias famílias que habitavam o local, como já vinha acontecendo, havia décadas, com os despejos dos pobres dos cortiços pela especulação imobiliária, e como ainda hoje acontece. Uma indignação maior de classe até poderia ter emitido uma voz atuante como um protesto mais organizado, mas será que ela não pode ter sido controlada por uma *Amélia*? E se não fosse ela, seria uma Emília, uma Aurora, ou outra pressão num sentido contrário, pedindo a conformidade do povo, “meu filho, o que se há de fazer?”.

“Ai, que saudades da Amélia” teria funcionado neste episódio como uma espécie de controle da contra hegemonia (e foi uma forma de controle bem eficiente, pois foi usada a mesma arma – o samba, uma canção popular contra outra, advindas, teoricamente, ambas da população pobre). E, diga-se, uma belíssima composição que é essa teria de qualquer forma muita força, mesmo se não contasse com a influência do autor sobre os jurados.

O que está sendo dito é que se considera uma possibilidade de a cultura tomar um lugar na história social para influenciar a consciência das classes através de reivindicações e de mudanças de comportamento, assim como Raymond Williams propõe numa revisão teórica do marxismo, no sentido do deslocamento da cultura

³⁶ E contaminou até membros mais sensíveis de uma classe melhor situada, como foi o caso de Mário de Andrade, que naquela mesma carta a Moacir Werneck, escreve: “Xinguei a estupidez do ‘progresso’ dos estúpidos, está claro, fiz discurso num ambiente bom com vários uísques e de vez em quando continuava cantando o sermão, ‘Guardai o vosso pandeiro, guardai’, com lágrimas nos olhos.” TONI (2004: 299-300).

para a base da sociedade, como um fator tão determinante como a economia (ou ainda, a cultura também como economia), e não determinada por ela.

“Ai, que saudades da Amélia” talvez não tivesse esse curso na história sem a influência ativa de Ataulfo como agente da caitituagem. E a canção consagrou não só a imagem conservadora da “mulher de verdade”, mas de um modo menos explícito, também a posição conformista que o pobre devia tomar na sociedade: resignar-se até mesmo ao passar fome, ser solidário, não fazer exigências e não ter vaidade (com o sentido de querer mais).

Podemos então desconfiar que Ataulfo, que era a voz de uma determinada classe, também teve alguma influência no comportamento social das classes subordinadas (as mesmas que ele pertencia, portanto) em algum momento da história, e que também a cultura pode determinar modos de vida e relações sociais.

Ao praticar a caitituagem Ataulfo provavelmente interferiu nas consciências, passando “Ai, que saudades da Amélia” – com uma leitura de visão de classe conservadora e conformista, agradando uma parte das classes dirigentes ao mesmo tempo em que supostamente acalmava as classes pobres, para uma posição de mídia mais privilegiada do que “Praça Onze”, que carregava explicitamente uma reivindicação das classes desfavorecidas e poderia ter adquirido uma visibilidade muito maior como denúncia de um massacre cultural para dar lugar à cultura dominante, no almejado “embelezamento” da cidade do Rio.

Claro que essas disputas entre consciências de classe são exemplos idealizados. E os episódios relatados são fatos isolados, os quais compõem o processo social como tantos outros semelhantes, que aí sim, todos juntos, fazem diferença na totalidade.

A *saudade*, como vimos, é auxiliar nesta visão abordada da obra de Ataulfo. Ao contrário de “Praça Onze”, que se indigna e está longe de ter um tom saudoso, “Ai, que saudades da Amélia” canta a *saudade* novamente. A palavra *saudade* nessa canção tem uma posição privilegiada, localizada no seu clímax, o narrador que “estoura de *saudade*” da ex-companheira. A personagem *Amélia* é, neste momento, a representação exacerbada do conformismo. Até passar fome era permitido para esses sujeitos pacificamente conformados. Mais uma vez a *saudade* aparece articulando um pensamento conservador em Ataulfo.

Além de aparecer como reacionário, Ataulfo, como numa necessidade de se posicionar no episódio da Praça Onze, grava no ano seguinte (1943) uma canção de Cristóvão de Alencar e Paulo Pinheiro que traz de volta o assunto:

A Nova Aurora Raiou (Cristóvão de Alencar e Paulo Pinheiro)

“Não existe mais a praça Onze
Toda a cidade entristeceu
A voz do cantor lá do morro morreu
Até o tamborim gemeu a chorar

Agora vida nova vamos começar
A praça acabou, mas o samba precisa continuar (2x)

Alerta tamborins de todas as escolas
Pastoras, eu quero ouvir de novo o seu canto
A alegria voltou,
A nova aurora raiou
Vamos um samba cantar
Para a saudade nos deixar sossegado”

Essa canção nitidamente dialoga com “Praça Onze”, de Herivelto Martins e Grande Otelo, da forma que vamos colocá-las em relação para observarmos mais a respeito daquela simbólica “disputa política” que engendramos logo acima.

Com uma leitura rápida de “A Nova Aurora Raiou” já podemos perceber que esta sim é muito mais conformista do que a de Herivelto. Primeiramente pelo motivo óbvio que o verso inicial denota: “*Não existe mais a Praça Onze*”, ela foi composta num momento depois, ao passo que o primeiro verso da outra diz “*Vão acabar com a Praça Onze*”. Claro que após a Praça destruída era mais fácil se conformar com o seu fim, mas o fato de esta canção ter sido lançada no ano seguinte revela que ainda muito se falava nela e se discutia sobre o lugar do samba.

O *cantor lá do morro* é o sambista considerado “autêntico” (em oposição ao samba comercial, como diriam os críticos da música mais tradicionalistas da época, como Mário de Andrade e Vagalume), com o fim da Praça Onze a sua voz também teria morrido. A composição se lamenta por isso, “*até o tamborim gemeu a chorar*”, mas continua em tom alegre e o fim do sambista de morro não se revelará tão grave no canto de Ataulfo.

O samba recomeçava depois da morte da voz do cantor do morro: “*Agora vida nova vamos começar/ A praça acabou, mas o samba precisa continuar*”. Porém o samba que devia continuar era o comercial, o qual Ataulfo Alves representou tão bem ao longo de sua carreira. Então temos a sensação de que o fim da Praça não importava tanto assim, pois o samba é que não podia acabar, fazendo com que o episódio da construção da Av. Presidente Vargas caísse para o segundo plano se comparado com a importância do samba, que já era símbolo da nação e estava bem situado no mercado. O samba ainda era étnico na época em que a Praça catalisava as escolas e as rodas de sambas.³⁷

Agora o narrador-sambista convoca as Escolas e as pastoras para deixar de lado o luto pela Praça Onze e participar desse novo samba. “*Alerta tamborins de todas as escolas/ Pastoras, eu quero ouvir de novo o seu canto*”. É um estímulo pouco conservador, mas ainda assim coerente com a visão dominante e dirigente, pois o convite é para esquecer o episódio da destruição da Praça, minimizar o acontecimento e voltar a sambar.

Em seguida, o narrador anuncia *a volta da alegria*, mas não deixa claro o motivo, tornando o verso um estímulo vazio. *A nova aurora raiando* remete a esperança, no polo oposto da *saudade*, mostrando que é um samba otimista que ainda favorece o pensamento elitista. O verso seguinte, “*Vamos um samba cantar*”, incita um “deixa pra lá”, um convite claro ao comportamento reacionário.³⁸

No último verso, a *saudade* aparece desempenhando um papel agora não conservador, embora também esteja dentro da visão elitista dominante. Depois de todos os apelos para que a desterritorialização do samba fosse esquecida surge a *saudade* que o narrador sentia do lugar. Porém ele não se lamenta com *saudade*, ela aparece com um “quê” de culpa, quase como se dissesse “para a *consciência* nos deixar sossegado”. Além do pronome “nos”, que inclui todos os que escutam a canção, fazendo com que todos *nós* tenhamos que aceitar o “novo samba” e esquecer a Praça, para que a *saudade* - como sentimento conhecido por todos *nós*, também *nos* deixe em paz.

³⁷ Napolitano (2007), Schwarcz (1994) e Ortiz (2006) entram em acordo ao dizer que o samba, antes de entrar para o mercado fonográfico, seria étnico, e após se tornar símbolo nacional teria embranquecido para se tornar “brasileiro”.

³⁸ Por “comportamento reacionário”, entenda-se neste texto o comportamento que se opõe às causas que constituem uma mudança para melhor no âmbito social, para as classes subordinadas.

Então o aparecimento da palavra *saudade*, nessa canção, não se contrapõe ao que analisamos nas outras quatro canções, e ainda aqui aparece como articuladora de um conformismo.³⁹ A *saudade* alude a um pensamento mais conservador mesmo que não o esteja representando propriamente, mantendo o mesmo campo ideológico do pensamento de direita e acaba fazendo, sob uma visão marxiana, um desserviço às classes desfavorecidas.

Ataulfo Alves, em contrapartida, por mais que tenha se apresentado ao longo de sua vida em certa harmonia com os governos vigentes, não foi pensadamente contra a sua classe de origem. Para essas afirmações que se construíram neste momento do trabalho, podemos dizer que são valores cristãos e dominantes, como a solidariedade, a condenação da vaidade e o “bom mocismo” que estavam tão penetrados na sociedade como um todo, que reproduzem esse discurso da ordem. Ele foi incorporado por uma grande quantidade de vozes - até por pessoas que apoiavam o comunismo, como Mário Lago. Tais valores eram intrínsecos até por movimentos que militavam por causas sociais que favoreceriam as classes mais baixas. Como vimos, foi possível interpretar como conservador o seu discurso.

A *saudade* representa, até aqui, não simplesmente a recordação de momentos ou uma nostalgia, mas o desejo intenso de que aquele tempo voltasse (tempo que é frequentemente relacionado à pobreza); portanto, será que estamos falando do desejo da manutenção da ordem social?

Porém a despeito de tudo que foi considerado até aqui, que representa uma leitura possível a respeito do processo social da época tratada, podemos continuar discutindo a respeito das mesmas canções. Cruzando as análises com mais informações históricas, podemos também chegar a outras conclusões.

Amélias: Imagens da Mulher de Verdade na Canção de Ataulfo

Há alguns empecilhos para se falar nessa canção com tanta fama. Consensualmente ela já conta com uma construção de imagem muito forte para a personagem. Todavia, ao transpor esses obstáculos com um bom tempo de dedicação

³⁹ O ato de se conformar perante injustiças sociais.

à audição de “Ai, que saudade da Amélia”, somado a algumas análises elaboradas com a teoria materialista cultural que já estamos trabalhando, e ainda mais um tempo debruçada em materiais do período histórico, chegamos a mais uma maneira intrigante de se pensar *Amélia*, da forma que a proposta agora é lançar na canção um olhar ainda mais próximo e tentar entender por que se viveu (ou se vive?) com tanta *saudade dela*.

Para tanto, observaremos alguns outros olhares diferentes, constituindo o total de quatro. Já passamos pelo primeiro: uma interpretação elaborada a partir de uma consciência de classe, cujos autores estavam alinhados com o pensamento social dominante elitista do Rio de Janeiro da década de 1940, como um problema para as classes pobres. Esta construção pôde pontuar algumas imagens que já se esperam da canção.

O próximo passo será a retomada da imagem hegemônica de “Ai, que saudades da Amélia” construída na sociedade ao longo do tempo - esta que nos traz uma representação sexista.

Um terceiro olhar se refere também a uma interpretação de visão mais conservadora, assim como a primeira, porém pertence a uma *estrutura de sentimento* quase oposta, pois a visão oficial acerca da canção está desalinhada com os ideais estadonovistas.

Enfim, fecharemos com um olhar que ainda é o mesmo que parece ter sido entendido pelo Estado Novo, porém com mais outra *estrutura de sentimento* - a que parece ter sido compreendida pela “malandragem”, analisada agora de uma forma mais positiva para esse grupo. Essa última interpretação inverte os papéis de *Amélia* com o da vaidosa companheira “atual” do narrador, levando a canção a outros pontos de referência.

Amélia e sua vida imaginária

A personagem *Amélia* fomentou um imaginário que muito se difundiu pelo país. Num ápice de popularidade, o seu nome virou verbete de dicionário na língua portuguesa. Para *Aurélio*, que primeiro inseriu o termo, *Amélia* é “[Do antr. *Amélia*, do samba *Ai! que saudade da Amélia*, de autoria de Ataulfo Alves e Mário Lago.] S.f.

Bras. Pop. 1. Mulher que aceita toda sorte de privações e/ou vexames sem reclamar, por amor a seu homem” (Ferreira, 2010). Por ele entendemos *Amélia* como uma mulher subordinada ao homem, constituindo relações de poder dele sobre a companheira. Ela é “imortalizada” no imaginário popular também através dos dicionários, todavia, como a tomada de *Amélia* por verbete só aconteceu em 1975, imaginamos que essa definição foi feita por Aurélio Buarque de Holanda em cima do entendimento compartilhado pelo grande público e repercussão da canção, provavelmente já difundida dessa maneira na década de 1970. Claramente não foram os dicionários que inventaram essa imagem para a canção, pois eles apenas recolhem palavras que já estão popularizadas na língua.

Assim, para entender este imaginário de *Amélia* de uma forma que a composição pode muito bem a representar, basta ouvi-la, sem muito esforço de compreensão, deixando fluir toda a imagem construída para ela pelo senso comum dessa visão difundida, em que a personagem aparece como alguém submissa. Essa foi a interpretação que fez a figura consagrada da “mulher de verdade” no imaginário brasileiro, bem vista para a época, sugerindo como uma mulher devia se comportar. Rechaçada pelo “politicamente correto” dos dias de hoje.

Essa representação costuma considerar *Amélia* uma mulher que se dedica principalmente aos serviços do lar. Creio que seja a alusão mais comum quando *Amélia* aparece nas conversas, tanto quanto a expressão “*dar uma de Amélia*”, que quer dizer comumente dedicar-se a tarefas domésticas.⁴⁰

A inspiração inicial de Mario Lago para a canção teriam sido as conversas e piadas levadas aos estúdios de gravação pelo irmão de Aracy de Almeida, a respeito da empregada da família. Segundo ele, *Amélia* (a pessoa real) fazia todos os serviços domésticos, apanhava, Almeida e seus amigos gastavam todo o dinheiro dela com bebida e a moça não reclamaria de nada (Cabral, 2009: 13). Tudo no lugar certo: esta é a imagem de uma típica *Amélia*. Isso poderia até ter ajudado na construção deste imaginário popular para ela, porém essa história nunca chegou ao grande público, fora dos estúdios e de um meio artístico restrito.⁴¹

⁴⁰ Com uma busca no *google*, digitando “o que é *Amélia*”, aparecem centenas de opiniões públicas sobre a personagem, todas se referindo a trabalhos domésticos.

⁴¹ A “*Amélia* real” permaneceu praticamente no anonimato e na pobreza até seus últimos dias. *O Estado de São Paulo*: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,morre-a-musa-inspiradora-de-amelia,20010727p5906> - acessado em 25/11/2014.

Sobre essa história da composição de *Amélia*, Ataulfo nos conta em depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (1969) que Mário Lago chegou com a poesia escrita, pedindo que o cantor a musicasse. O sambista então explica que por ser letrista e também músico, precisaria alterar a poesia do parceiro para se adequar à métrica da canção. E pelo jeito, mexeu tanto no que estava escrito que Lago se enfureceu e ficou por anos sem sequer falar com o amigo. A reconciliação só teria vindo com a fama colossal da canção.

Todos já conhecemos bem a visão dessa representação popular de *Amélia*. É desnecessário continuar a explorá-la, o importante é pontuar que ela é a mais difundida. O que interessa agora é que a partir dela foram desenvolvidas outras possibilidades de visões para análise, não numa ordem cronológica, mas estrutural. Todas pensadas através das consciências de grupos diferentes, questionando sobre a representação dessa mulher na música popular dentro de uma sociedade hegemonicamente machista,⁴² e elas batem de frente com a versão da representação popular de *Amélia*.

Pretendo entender a questão não através das discussões de gênero, apesar de por vezes ter que permear este terreno, mas através das consciências e conflitos de classes, continuando com os estudos culturais propostos por Raymond Williams, com o auxílio fundamental da interpretação de publicações oficiais (sobretudo a revista *Cultura Política*, produzida pelo DIP⁴³).

E se a mesma canção nos contasse a história de uma *Amélia* diferente desta que satisfaz o imaginário da época e que foi consagrada no cenário musical? Instigadas por essa possibilidade, as outras interpretações construídas para “Ai, que saudade de Amélia” aqui apresentadas não são excludentes e coexistem. Devem ser entendidas cada uma a partir de uma *estrutura de sentimentos* própria, ou seja, existe uma hegemônica (essa que traz a sua famosa imagem) e mais outras possíveis, que são visões emergentes, aqui reconstituídas. Cada qual pode ser entendida de formas diferentes conforme grupos distintos.

⁴² Este machismo aqui mencionado tem sublinhada uma visão política geral e atemporal, no sentido de que o homem no cotidiano prático (ainda) se encontra efetivamente em situação de superioridade à mulher, e ela subordinada a ele. Não tornando assim o comentário anacrônico, mesmo que na época isso não fosse considerado machismo. De qualquer forma, pensemos que os acordos da divisão social do trabalho nunca foram decididos ou acordados pela mulher.

⁴³ Revista *Cultura Política*, Rio de Janeiro. Consultas realizadas nas edições entre 1942 e 1945.

Ai, que Saudades da Amélia – Segundo Momento

Já passamos por duas construções interpretativas da canção – aquela em que num primeiro momento colocamos *Amélia* como alguém conformista e a que chamamos de visão do senso comum. Ambas expõem através da *saudade* um pensamento tido como conservador. Assim temos Ataulfo como um artista em acordo com o Estado Novo, autor de canções getulistas e amigo pessoal do presidente (Cabral, 2009), *Amélia* como símbolo da “mulher de verdade”, e a classe pobre representadamente resignada. Mas não, pode não estar tudo em seu lugar...

Se pensarmos que a ideologia trabalhista era oficial no Estado brasileiro em 1942, aquela primeira interpretação que foi apresentada sobre “*Ai, que saudade da Amélia*” pode soar anacrônica.

O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o órgão que regulava os discursos nas produções culturais, foi implementado pelo Estado Novo em dezembro de 1939, passando a reprimir a temática da malandragem, muito comum até a década de 1930 (Matos, 1982). Acontece que o órgão, falando através da revista *Cultura Política*, propagadora da ideologia cultural do Estado Novo, entendeu *Amélia* não com a visão que conhecemos hoje, a do imaginário popular, e tampouco como a análise que mostra conservadorismo. Surpreendentemente, esta visão também diz que ela é conformista:

“As melodias populares põem na boca de toda gente, inclusive das crianças, as pequenas tragedias domésticas, que parecem fugidas dos desenhos de GeoMC Mnus [?]. A preocupação da malandragem e o sonho do amor sem despesas conciliam-se no conformismo das Amélias.”⁴⁴

Temos assim um choque com a visão construída anteriormente, uma vez que para o DIP *Amélia* era um “samba negativo”⁴⁵ e preocupava o governo porque foi provavelmente entendida conforme veremos a seguir. A contradição está no ponto em que, por ser um “samba negativo”, ele não estava de acordo com a visão oficial

⁴⁴ Castelo (1942: 174-176). O autor revela a rejeição por “*Ai, que saudades de Amélia*” no todo do texto, que não é pertinente ser citado aqui na íntegra.

⁴⁵ Paranhos (2004: 21) afirma que o DIP estabeleceria distinção entre o que considerava “samba positivo” e “samba negativo”, conforme a ideologia que seria propagada a partir dele.

“fornecida” pelo Estado. Então, apesar de também entender a canção como conformista (segundo as palavras oficializadas do DIP), a solução do problema para “o sonho do amor sem despesas” é outra, o trabalho.

É o Estado quem protesta contra esse conformismo de *Amélia*. Na mesma *Cultura Política* o DIP dizia que a mulher tinha que estar reclusa a serviços domésticos e era triste (para eles) que ela precisasse trabalhar fora. A função da mulher consistiria em incentivar o marido no trabalho, acordando-o cedo depois do preparo do café, acolhendo-o após o batente e sobretudo exigindo que ele trabalhasse.⁴⁶

Ataulfo Alves, pelo conjunto das suas posturas políticas, de suas atitudes e por muitas de suas composições, apesar de aparentar ser o “antimalandro” e ter ótimas relações com os governantes (Cabral, 2009), também tem, não sei se contraditoriamente, um histórico de compor canções com letras de dupla interpretação, que eram entendidas de acordo com *estruturas de sentimentos* distintas presentes nas classes e grupos sociais.

O conceito de *Estruturas de sentimento*, de Raymond Williams, já contou com uma explicação proposta na introdução deste trabalho, mas não é demais retomá-la. O entendimento desse conceito, numa simplificação, consiste em deixar de lado o nosso próprio ponto de vista para entender outras diferentes visões sociais a partir das histórias vividas, limitadas⁴⁷ por sua classe e por cada experiência que o indivíduo ou os grupos tiveram. Alguns grupos compartilham de mesmas *estruturas de sentimento* e outros não.

A escravidão no Brasil, por exemplo, nas proporções em que aconteceu, gerou grupos nas classes pobres consideravelmente grandes com *estruturas de sentimentos* próprias e bem distintas da classe dos trabalhadores.⁴⁸ O próprio DIP admite:

“O capadocio, o capoeira e o malandro, três gerações de desajustados, são o enquistamento urbano do êxodo das senzalas no período imediatamente posterior à emancipação dos escravos. Torna-se por isso mesmo lógico, nesses grupos humanos, o repúdio ao trabalho erigido em norma moral. Desprezando as realizações materiais, fugindo à labuta de sol a sol, mostram-se ainda em oposição ao eito. E, por inércia social, os versos dos

⁴⁶ Podemos ler alguns artigos contra o trabalho feminino fora de casa na Revista *Cultura Política*, como em Callage (1942: 30-39).

⁴⁷ Lembrando que, para Williams, assim como para marxistas não ortodoxos, esses limites não são fixos, podendo os grupos, através de ideias, exercerem pressões sobre eles e movimentá-los.

⁴⁸ Essa afirmação é baseada no livro de Roberto Moura (1995), e na dimensão que atingiu a ideia da malandragem.

netos livres continuaram destilando a amargura das existências sem liberdade.” (Castelo, 1942: 174)

Esses “herdeiros da escravidão” não queriam exatamente ter seus trabalhos valorizados e direitos trabalhistas respeitados, como o proletariado no marxismo; mas, de outro modo, era bem digna a recusa deste grupo ao trabalho. Trabalhar seria quase como uma afronta, e com isso eles estariam completamente destacados da sociedade carioca trabalhista da década de 1940 até como marginais.

Voltando aos sambas que compunham o universo desses *malandros*, podemos dizer que esta *persona* se permitia transitar entre “mundos” diferentes, que transpassava barreiras de classes sociais, convivendo também com pessoas diferentes do seu “comum” e de sua classe. Assim, vemos que, no discurso que ele passa através de canções, pode falar a mais de um grupo ao mesmo tempo, compreendendo diferentes *estruturas de sentimento*. A sutileza do *samba de malandro* permite passar uma mensagem para um determinado grupo de uma forma, e para outro, de outra forma, por muitas vezes sem que um dos grupos (ou os dois) perceba o dualismo da interpretação, tal qual códigos.⁴⁹

Ataulfo também compunha dessa forma, e como exemplo, usaremos aqui “Oh, seu Oscar!”⁵⁰ dele e de Wilson Batista (1939), que já teve uma análise desenvolvida neste sentido num artigo do historiador social Adalberto Paranhos (s/d). Ele percebe que a canção, que estaria no plano da ordem oficial, ganha, nas ruas, uma ressignificação conforme as *estruturas de sentimentos* (apesar de não usar este conceito) dos foliões.

É claro que a ideia aparente da letra desta canção (“Oh, Seu Ocar!”) se situa no plano da ordem (burguesa⁵¹), exaltando um trabalhador que fazia de tudo pela sua mulher. Mas ela, como frequentemente nos sambas, *ingrata*, não dava valor e fugiu para o “mundo da desordem”,⁵² a orgia, em oposição ao plano em que se encontra o trabalho. Pela análise apenas da letra, constatamos que o narrador fala a partir de uma

⁴⁹ Isso se tornou bem conhecido posteriormente com as chamadas “músicas de fresta”, cujo principal exemplo é Chico Buarque, que muitas vezes aparentemente falava de amor enquanto passava mensagens contra a ditadura militar. Vide Adélia Bezerra de Menezes (2001).

⁵⁰ Consultar as letras no *Anexo B*.

⁵¹ Estou ciente que o termo “burguesia” para a sociedade brasileira tem suas ressalvas, porém neste caso me refiro a classificações de Chalhoub (2001).

⁵² *Idem, Ibidem*.

classe desfavorecida, é um trabalhador honesto e também compartilha da visão da elite de ordem e desordem.⁵³

A composição venceu o *Concurso de Músicas Carnavalescas* - aquele mesmo que acontecia todos os anos em clubes de futebol no Rio de Janeiro e teve em 1942 a polêmica disputa entre “Ai, que saudades da Amélia” e “Praça Onze”. No ano de *Seu Oscar* (1940) o concurso ainda era patrocinado pelo DIP (Cabral, 2009: 48), confirmando que, em princípio, a canção estivesse completamente em acordo com as recomendações do Estado Novo. Porém, ao analisá-la como um todo para além da letra, integrando melodia, interpretação e arranjos, podemos ter outra opinião sobre ela.

Para Adalberto Paranhos, a repercussão da canção nas ruas durante o carnaval ganha um entendimento diferente desse do DIP. O historiador duvida que as multidões que cantavam exaltadas “*Não posso mais, eu quero é viver na orgia!*” estivessem se identificando menos com a mulher de seu Oscar do que com o próprio.⁵⁴

Aos ouvidos das classes dominantes, que apreciavam a canção em suas vitrolas, impregnadas com valores conservadores, o personagem *Seu Oscar* devia ser um desafortunado, certamente não era merecido pela mulher que o deixou, mesmo ele tendo feito de tudo para que ela vivesse em bem estar. Tanto enxergavam a canção sob essa ótica, que ela, além de ser vencedora do Concurso de Músicas Carnavalescas com o louvor do DIP, ainda foi descrita como positiva por Martins Castelo, na revista *Cultura Política* – uma letra de samba que deveria ser modelo para outros compositores: “(...) *A figura de seu Oscar só apareceu mais tarde, com as leis que reconhecem e amparam os direitos do operariado.*” (Castelo, 1942: 175)

O personagem devia ser um exemplo a ser seguido pela classe trabalhadora, mas a composição se abre para a interpretação dúbia, conforme a visão da classe que a escutava, reproduzia e ressignificava. Não só conforme a classe, mas também com as circunstâncias (se ela era cantada nas ruas, no carnaval, nos clubes).

⁵³ Segundo Cabral (*Op. Cit.*) o nome escolhido para batizar o personagem, “Oscar”, já teria funcionado como deboche, pois era um sinônimo para otário entre os compositores que frequentavam o Café Nice, no Rio de Janeiro. E o nome, após a canção, teria efetivamente sido difundido como tal entre uma parte da população.

⁵⁴ O título “original” da canção, antes de ser gravada em estúdio era “Ela é da orgia”.

Existem outras canções de Ataulfo que podem se abrir para interpretações diferentes conforme *estruturas de sentimentos* em classes distintas, como “O Bonde de São Januário” (também em parceria com Wilson Batista, 1940). Existiriam a “versão oficial” e a “versão das ruas” dessa canção, em que os versos “*O bonde de São Januário/ Leva mais um operário/ Sou eu que vou trabalhar*” eram substituídos na boca de populares por “*O Bonde de São Januário/ Leva mais um sócio otário/ Só eu não vou trabalhar*”.⁵⁵

Podemos notar que essas canções (“Oh! Seu Oscar”; “O Bonde de São Januário” e mesmo “Ai, que saudades da Amélia”, como veremos) trazem a questão do trabalho como algo não muito bem realizado como dever ou entendido por todos como obrigação.

O aconselhamento do DIP nesse período era para que as canções contemplassem a ideologia trabalhista. Porém a obrigação do trabalho era um valor incutido nas classes baixas da sociedade brasileira pós-escravidão como o único meio de o homem livre saldar sua dívida com o Estado. E o Estado, em troca, lhes daria segurança e garantiria a liberdade dos trabalhadores (vide revista *Cultura Política*, já citada, que publicava diversos artigos com apologia ao trabalho em todos os números).

No entanto, na primeira metade do século XX, a população ainda se encontrava temporalmente muito próxima à escravidão. Muitos negros ainda tinham os pais e avós que haviam trabalhado como escravos. Certamente a escravidão era uma sombra muito forte que existia sobre os redutos do samba, predominantemente compostos por negros, provavelmente fazendo com que para essas pessoas e seus convíveres o trabalho braçal fosse das piores atividades que podiam exercer, até indignas, ao contrário do que era pregado.

Se o olhar de certos grupos da classe pobre fosse contemplado, o trabalho como um valor seguramente não estaria na posição colocada pela visão dominante da sociedade. Até a relação com o próprio corpo (que era vendido ao patrão como força de trabalho) era diferente da pretendida pelas elites. Elas enxergavam o corpo pobre com a obrigação da subserviência em trabalho, já que numa visão confortável, tudo se

⁵⁵ E esta versão seria anterior à oficial, segundo Sukman (2010). Também existiria a versão de provocação ao time de futebol do Vasco da Gama: “*O bonde São Januário, leva mais um português otário pra ver o Vasco apanhar*”, conforme pode se ler na entrevista (Anexo C). Mas convenhamos que, dessa forma, nem as palavras se encaixam na métrica da canção.

encaixaria: o pobre precisa de dinheiro, portanto necessita de trabalho, e assim o trabalho é bom para o pobre. Por conseguinte o pobre que se recusa ao trabalho é “vagabundo”. Não se leva em conta qualquer tipo de liberdade, pois, para o sistema funcionar deve haver poucos patrões e muitos subordinados. Os pobres eram peças que não participavam das decisões do sistema, tendo muitas obrigações e o direito ao lazer apenas na folga semanal (quando ela existia).

Ainda em 1888, o ano da abolição, foi sancionada uma lei que pretendia combater o “não trabalho”.⁵⁶ A lei, que se chamava “Projeto de Repressão à Vadiagem”, dizia que o indivíduo pobre que se recusasse ao trabalho (como o malandro) seria considerado alguém perigoso, que tendia para o crime, e assim podia ser preso. Ela foi uma atitude política tomada ainda no século XIX, que fazia com que as forças de trabalho se mobilizassem para o funcionamento do sistema e ao mesmo tempo diminuísse em volume a chamada “classe perigosa”.⁵⁷

No Estado Novo, por volta de meio século depois da sanção do *Projeto de Repressão à Vadiagem*, a malandragem ainda preocupava as elites. Então a Constituição de 1937 colocou a ociosidade como crime e, no artigo 136, o trabalho como dever social. Contudo, percebendo que o combate ao malandro podia ser também no campo ideal, não apenas no confronto físico, outra atitude tomada pelo governo foi através do seu órgão de propaganda e censura (o DIP), recomendando que as canções fossem produzidas em oposição à malandragem, incentivando o trabalho.⁵⁸

Se aceitarmos então a *versão original* de “O Bonde de São Januário”, mesmo que a letra tenha sido transformada posteriormente nas ruas, podemos acreditar que grande parte das pessoas que compunham as classes populares tinha consciência do significado do trabalho para as classes dominantes. Como também da diferença de visão para as classes subordinadas, pois o trabalhador poderia, muitas vezes, ser um “otário”,⁵⁹ e o malandro (“*só eu não vou trabalhar*”) estava ciente de que com o trabalho estava sendo explorado pelo patrão, sem oportunidades relevantes de progredir socialmente. E ainda havia a consciência dos autores de que essa versão não

⁵⁶ Dados contidos e muito bem detalhados em Chalhoub (*Op. Cit.*)

⁵⁷ *Idem, Ibidem.*

⁵⁸ Por isso nesta fase aparecem diversas canções em que o narrador é um “malandro regenerado”, que teria abandonado a malandragem. Informações contidas no livro de Claudia Matos (1982).

⁵⁹ A figura do *otário* é muito bem descrita no mesmo livro (*Idem, Ibidem*).

podia ser apresentada oficialmente para o DIP e para as gravadoras.⁶⁰ As formas interpretativas que davam às canções também eram formas de consciência de classe, e essas canções em questão incentivam o não trabalho e a malandragem.⁶¹

Ao mesmo tempo, de alguma forma essas composições diriam às elites que “tudo estava bem”, que o povo aceitava suas determinações sociais. Quando não diziam, se a canção sobressaísse parece que havia uma ressignificação a ser feita.

Sabendo que a malandragem no samba se utiliza de ações e recursos como a ironia, alguma coisa parecida com a linguagem de fresta e outras formas de significação contidas que se dirigem a determinados grupos de convívio, foi aberta uma nova possibilidade interpretativa para “Ai, que saudades da Amélia”. Mas é uma possibilidade que definitivamente não foi tomada pelo imaginário popular.

Porém outros sentidos podem ter existido na intenção inicial da canção,⁶² e, além disso, pode ter sido entendida de forma diferente pelo DIP, por isso a classificação como “samba negativo”.

Isso ainda nos permite mostrar que a sociedade que construiu a visão consagrada como verbete de *Amélia* é que leva a tarja de machista e conservadora, portanto, até segunda ordem, foi ela quem transformou *Amélia* num símbolo sexista.

Essa ressignificação de *Amélia* acabou sendo satisfatória para o Estado Novo, que através do *Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio* passava a imagem da mulher como o braço direito do chefe de família, a “senhora do lar”, sempre relacionada com maternidade, prole, doçura, etc (Paranhos, 2004: 20-21).

Com tudo isso que foi considerado, a chave de entendimento da próxima análise, é pensar *Amélia* como uma mulher que também pratica a malandragem, como seu parceiro. Ela, agora, é uma mulher malandra, como não é raro de ser encontrada em letras de sambas, apesar de isso não ter sido muito explorado em estudos sobre música.

⁶⁰ Na entrevista com Ataulpho Jr (*Anexo C*), veremos que ele diz que seu pai teria sido chamado por Getúlio Vargas no palácio da república para esclarecer as versões de “Bonde de São Januário” que estava sendo cantada nas ruas.

⁶¹ É preciso lembrar que existia uma “estrutura de sentimentos malandra”, mas que ela não era única e nem era dominante. Pode parecer, pela insistência, que eu esteja subestimando a classe trabalhadora, mas isso está longe de ser verdade, pois o foco aqui está em outro lugar: estamos falando aqui de negros sambistas, raramente trabalhadores convencionais, mesmo que estes fossem minoria na sociedade.

⁶² Também com Ataulfo reformando a letra original de Lago.

Vejamos. O meio para uma boa colocação social do pobre, ou para a não marginalização dele, segundo a ideologia do Estado Novo (em consonância com o sistema que se pretendia capitalista, com todas as ressalvas temporais), era através do trabalho. Porém, mais do que ninguém, o malandro tinha a consciência de que o trabalho, como lhe era apresentado e possível, era apenas um meio de exploração da vida e da energia do trabalhador pelo patrão, e ele recebia como salário somente o mínimo para a manutenção de sua sobrevivência, ou nem isso.⁶³ Assim, na prática da malandragem a sua qualidade de vida aumentava, pois não trabalhava em excesso e seus ganhos para a subsistência não deviam ser tão diferentes do salário miserável que os trabalhadores pobres e negros recebiam.⁶⁴

Dito isso, proponho agora o entendimento de *Amélia* nesta chave, à medida que a reconsideramos com outro olhar.

Meu filho, o que se há de fazer?

“Uma estranha loucura se apossou das classes operárias das nações onde reina a civilização capitalista. Esta loucura arrasta consigo misérias individuais e sociais que há dois séculos torturam a triste humanidade. Esta loucura é o amor ao trabalho, a paixão moribunda do trabalho, levado até ao esgotamento das forças vitais do indivíduo e da sua progenitora. Em vez de reagir contra esta aberração mental, os padres, os economistas, os moralistas sacrossantificaram o trabalho. Homens cegos e limitados, quiseram ser mais sábios do que o seu Deus; homens fracos e desprezíveis, quiseram reabilitar aquilo que o seu Deus amaldiçoara. Eu, que não confesso ser cristão, economista e moralista, recuso admitir os seus juízos como os do seu Deus; recuso admitir os sermões da sua moral religiosa, econômica, livre-pensadora, face às terríveis consequências do trabalho na sociedade capitalista.” (Paul Lafargue)

⁶³ Mais uma vez, preciso ressaltar que não estou aqui enfocando a classe trabalhadora, mas um grupo social que se encaixa na malandragem. Não quero ignorar as conquistas trabalhistas e mesmo o salário mínimo que foi conquistado neste período.

⁶⁴ Essa abordagem não é uma novidade surgida no pós-escravidão do Brasil. “Paul Lafargue denuncia a religião do capital e também todos os sistemas que têm o trabalho como único valor social e individual” - Paquot, 2000: 38. Coloca ainda o assalariado como a pior das escravidões, diferenciando lazer de tempo livre, e este como tempo de liberdade.

Retomando a letra de “Ai, que saudades da Amélia”, começamos mais uma vez pela primeira estrofe: o narrador não especifica as exigências que faz a atual companheira (“*nunca vi fazer tanta exigência*”), mas entendemos pela visão geral da canção que elas incluem a aquisição de bens materiais. Para tanto era necessário ter dinheiro, e para ter dinheiro, um trabalho. Então a atual companheira exigia que o suposto malandro trabalhasse (ah, o “sonho do amor sem despesas” do DIP – Castelo, 1942). Esta moça (e não *Amélia*) se coloca no mundo da ordem “burguesa”: é uma mulher que cuidava (ela sim) da casa, conforme recomendações do Estado Novo e o homem é quem devia trabalhar. Tanto que o terceiro e o quarto versos se assemelham muito com o discurso de malandro, pois se ela exige que o companheiro trabalhe, ele diz que ela “não sabe o que é consciência” e também “não vê que ele é um pobre rapaz” - não um rapaz pobre. A posição do adjetivo antes do substantivo não parece ter sido escolhida somente em favor da rima, soa mais como lábia de malandro.

“Querer tudo o que vê” representa mais uma pressão da mulher para que o companheiro trabalhe. Ele se queixa dessa mulher por exigir a aquisição de bens materiais, reiterando que o homem tinha a obrigação de sustentá-la.

No terceiro e no quarto versos desta segunda estrofe, o momento do “estouro” da *saudade* por *Amélia* representa o desejo de que a ex-companheira volte, a manifestação enfática da insatisfação com a atual senhora. Podemos inferir dessa forma que *Amélia* não agia como ela, mas tudo isso não significa que *Amélia* fosse submissa.

A terceira estrofe (“*Às vezes passava fome ao meu lado/ e achava bonito não ter o que comer/ e quando me via contrariado/ dizia ‘meu filho, o que se há de fazer?’*”), a mais emblemática da canção, foi considerada também a mais grave nas outras análises aqui apresentadas, tanto a partir de uma visão de esquerda, como pela visão do DIP. Foi entendida como a resignação completa de *Amélia*.

Porém, nesta última análise interpretativa, a estrofe pode ser compreendida como recurso de linguagem na fala do malandro. É, além do mais, como Ataulfo se explica numa canção de Julho de 1942, chamada “Represália”, que faz em resposta a alguns de seus amigos que o importunavam, dizendo a ele que *Amélia* teria morrido de fome. Na composição Ataulfo relata que “*Onde eu dizia/ Que a coitada não comia/ Era pura fantasia/ Era força de expressão*” – e já que é *força de expressão*, é bem

plausível que o verso “*achava bonito não ter o que comer*” signifique que o casal preferia passar por toda sorte de aperto financeiro a trabalhar duro como assalariado.

Achar bonito a falta da comida revela que a beleza que enxergavam estava no modo de vida que tinham. Achar que isso é belo não quer dizer que gostavam de não ter o que comer, mas que tinham orgulho de não compactuar com o sistema e com a ideologia trabalhista, e de ainda assim viver na cidade de Getúlio.

E então o verso que representa a maior resignação para o DIP, “*Meu filho, o que se há de fazer?*”, pode indicar não conformismo, mas, ao contrário, consciência social.

Mais ainda: ao estar em vigor a “lei de repressão à vadiagem”, somando-se o dever do trabalho como constitucional, a atitude também significa uma contravenção. Se não há o que ser feito, é porque a busca por um trabalho está mesmo fora de cogitação, e o casal tem a escolha de viver como bem entendia, não conforme obrigação frente ao Estado Novo.

A “mulher de verdade” cantada no refrão, dessa forma, não corresponde às expectativas de cunho sexista do imaginário difundido a respeito da personagem.⁶⁵

Em momento algum aparece entre as palavras da canção qualquer referência a *Amélia* como vítima de machismo. Em verso algum esta *Amélia* faz qualquer serviço doméstico, sofre alguma agressão ou é indicada como submissa.

Era *Amélia* quem dava a palavra: “meu filho, o que se há de fazer?” – o que pode parecer uma exclamação resignada. Entretanto o trabalho (para ambos) longe de seus planos coloca em xeque essa resignação. Assim, os dois são colocados em pé de igualdade e vemos que estão no mundo da “desordem burguesa”, subvertendo o mundo da ordem ao negarem-se ao trabalho, compactuando com uma ordem própria para uma *estrutura de sentimento* dentro do universo da malandragem.

Sob esse ponto de vista, a representação que foi dada à ela pela sociedade é que aparece como sexista, pois enxergou-se na canção *Amélia* cuidando da casa e de seu companheiro, enxergou-se que a *saudade* que o narrador tinha era desses cuidados. Fica um pouco confuso, então, pensar que *Amélia* foi quem levou

⁶⁵ Numa análise do “*ethos discursivo*” desta mesma canção, Fabiana Castro (2011) destaca o verso “aquilo sim é que era mulher”, acusando o machismo de Ataulfo ao coisificar a mulher em “aquilo”, não se referindo a *Amélia* como “aquela”. Porém acredito que a referida frase é mais um modo corriqueiro de se dizer, uma expressão comum para se referir a qualquer pessoa ou coisa, do que uma referência à mulher.

posteriormente a fama de submissa se era a sua sucessora que cumpria o papel feminino esperado pelo DIP.

Não tenho respaldo para afirmar nada que faça alguma relação concreta entre a rejeição inicial de “Ai, que saudades da Amélia” pelo DIP e o imaginário que ela adquiriu, fazendo depois com que ela se tornasse aquele famoso símbolo de “mulher de verdade”, mas tenho o dever de notar como pode ter sido conveniente, para o governo, a canção ter tomado essa significação. Há mesmo um estranhamento em notar que o imaginário popular consagrou *Amélia* de forma bem distinta da que o Estado Novo entendeu por ela.

Ataulfo abraça essa imagem porque isso é o que o imortaliza e é o que lhe garante a própria subsistência, numa malandragem bem sucedida - afinal o negro ganhando dinheiro em cima do branco pode ser considerado malandragem, sobretudo para a sua época, devido à hierarquia racial que ainda hoje existe no Brasil.⁶⁶ Como o malandro que dá o duplo sentido à canção, ele não desmente *Amélia* em “Represália” e “trabalha na flauta” ganhando poder no cenário fonográfico com jogo de cintura sobre as interpretações da canção – diferentemente até de Mário Lago que passou sua vida tentando explicar (depois que se redimiou ao sucesso da composição), sem êxito, que não há machismo em “Ai, que saudades de Amélia”.⁶⁷

Ataulfo cumpre a recomendação das classes dirigentes para se posicionar melhor junto ao governo com os olhos voltados para o público consumidor, que seria em muito a elite, a quem a malandragem não agradaria. As classes dirigentes se sentiam confortáveis com a imagem do pobre como trabalhador, honesto e “manso”, ou seja, não malandro, alguém que se conforma com a pobreza e quer trabalhar para conseguir um mínimo para a sobrevivência – isso é bem nítido nas canções de Ataulfo deste período. Mas ele se faz malandro por dançar conforme a música estadonovista,⁶⁸ transitando entre diferentes sentidos que suas composições podiam adquirir.

A visão de *Amélia* com a mulher também na malandragem é emergente (Williams, 2009), aparece com a canção em 1942. Mas a forma como o público e

⁶⁶ Embora ele confesse, no depoimento ao MIS, que “Ai, que saudades da Amélia” foi a canção que lhe rendeu menos dinheiro, devido ao acordo feito com a gravadora, esta foi a canção que o impulsionou para todo o seu trabalho posterior, que aí sim lhe deu bastante dinheiro.

⁶⁷ Mário Lago defendeu *Amélia* em todas entrevistas que a mencionava, mas usamos neste trabalho a entrevista de Fígaro (2001).

⁶⁸ Ataulfo, neste ponto, se assemelha ao próprio Getúlio Vargas, que segundo Paranhos (*Op.Cit.*), diz ter tido uma fama informal de malandro, a qual nunca se pronunciou a favor, mas que ao mesmo tempo demonstrava simpatia a ela.

autores agem a partir do entendimento que tiveram é que são as *estruturas de sentimentos*: a experiência histórica é coletiva, porém a *estrutura de sentimento* é o efeito da experiência no indivíduo ou nos grupos.

Entretanto, como a difusão da imagem de *Amélia* foi como uma mulher submissa, a *saudade* dela significa predominantemente (até mesmo hoje, a cada vez que é regravada ou mencionada) certa nostalgia em relação àquele antigo “papel da mulher” na sociedade. Somente para uma quantidade menor de pessoas a *estrutura de sentimento* que traz esta *saudade* pode estar relacionada ao “direito à preguiça” (Paquot, 2000), à recusa ao trabalho ou no mínimo à vontade de não trabalhar, corroborando com a malandragem.

Existem ainda outras canções cantadas e compostas por Ataulfo que mostram o trabalho com esse estigma depreciativo entre a população, por exemplo, “Trabalho” de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins, gravada por Ataulfo em 1945:

“Trabalho, trabalho, trabalho...
Vejam vocês se eu não tenho o que falar
Essa mulher sempre a me reclamar
Me põe tanto sobrenome:
João Pão, Feijão, Café
Que o meu verdadeiro nome
Eu já não sei como é

Arranjou um garotinho
Querido, muito querido.
Mas pegou a mania de me botar apelido.
Qualquer dia me aborreço
E já sei como se faz:
Me deito e não me levanto e não trabalho mais”

e “Quero o meu pandeiro”, outra da parceria Ataulfo e Mário Lago, de 1944, gravada pelo conjunto Anjos do Inferno, em que também deprecia o trabalho e diz que só trabalha por causa de sua mulher, esperando o mês de fevereiro:

“Trabalho o ano inteiro
Pra ver seu bem estar
Mas no mês de fevereiro
Quero o meu pandeiro,
Quero ir pra rua sambar

Já deixei em casa o dinheiro do pano
Da fantasia pra gurizada brincar
Mas quero o samba,
Já cumpri com obrigação
São quatro dias, você não pode zangar

Me deixa sambar...”

Vemos agora que aquela disputa entre “Ai, que saudades da Amélia” e “Praça Onze” pode adquirir tons menos referentes a uma rivalidade política. No auge de 1942, com toda a ação coerciva do DIP, Ataulfo Alves e Herivelto Martins causam furor no meio do Rio de Janeiro com duas canções que trazem ares subversivos aos ideais trabalhistas e higienistas do Estado Novo.

Então isso não coloca as coisas em seus devidos lugares, ao contrário, expõe conflitos ideológicos, coloca os sambistas com bastante cacife para difundir pensamentos diversos, mostrando contradições na “nação unificadora” de Vargas. Também contraria o dualismo entre “ordem e desordem”, afinal aquela disputa perpassa esses mundos: está no mundo da ordem ao mesmo tempo em que está na desordem.

De Saudade e Morenas

À essa altura, pode soar inocente dizer que imaginei que quando entrasse num contato mais intenso com as canções de Ataulfo encontraria uma certa homogeneidade no conteúdo de suas letras, e elas explicitariam uniformemente uma posição política conservadora, sempre em acordo com os ideais difundidos pelo governo vigente. Mas, como agora deve ter se tornado óbvio, o que mais encontrei foram elementos que dizem respeito a boas contradições: a mesma canção que está em acordo com alguma recomendação do DIP, também pode não estar.

É claro que um apreciador crítico das canções de Ataulfo colocaria o autor facilmente no terreno da ordem, em acordo com as ideologias do Estado Novo, e isso não é um erro. Essa regra já foi dada por todos os trabalhos feitos sobre Ataulfo

Alves,⁶⁹ mas pode ser mais interessante continuar olhando para o caminho das exceções, os momentos em que o autor foge da sua indubitável coerência com os ideais trabalhistas e moralmente conservadores de Vargas. Como já discutimos em “Ai, que saudades da Amélia”, é na descontinuidade de sua obra que reside o que há de mais interessante enquanto característica da sociedade brasileira do decorrer da primeira metade do século XX.

Suas canções, como na *saudade* que existe de *Amélia*, podem ser entendidas de algumas formas diferentes, conforme *estruturas de sentimentos* de cada grupo. De um jeito menos explícito do que nas chamadas “músicas de fresta”⁷⁰ a canção fala de amor enquanto envolve uma posição política não tão escancarada. “Ai, que saudades da Amélia” incomodou ao Estado Novo com seu “conformismo” ao mesmo tempo em que fez história num entendimento completamente de acordo com o que o governo queria para ela. Temos, então, a figura “oficial” de Ataulfo Alves, que se refere ao camarada do governo vigente, o “rouxinol do Estado”, ao mesmo tempo em que temos uma face malandra do sambista, a que está incutida a *dialética da malandragem* (Candido, 1970). O sambista então aparece mais complexo do que costuma, ora se mostrando conservador, bom moço, ora com perfil mais ambíguo, um pouco amolando o Estado.

Enfocando essas canções de Ataulfo que possuem interpretações distintas, em que podemos contestar o seu “bom-mocismo”, as parcerias também devem ser observadas e pensadas como colaboradoras dessa faceta do compositor. Wilson Batista – um dos mais típicos malandros pós-Sinhô, aparece como o mais frequente parceiro das canções ambíguas de Ataulfo (parceiro de “Bonde de São Januário”, 1941, “Oh, Seu Oscar!”, 1939, “A Mulher de Seu Oscar”, 1940, entre várias outras). Mário Lago, com sua conhecida posição política, integrante do partido comunista, também marca presença nessas considerações. Sérgio Cabral (2009: 70) chega a atribuir ao parceiro uma canção assinada por Ataulfo, em que a letra exaltaria Luis Carlos Prestes (“Isto é o que nós queremos”, 1946). Lago teria pedido para o amigo assiná-la por estar visado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, usando da

⁶⁹ Sérgio Cabral (2009); Fabiana Castro de Carvalho (2011) e Rilza Toledo (2007).

⁷⁰ Como na posterior obra de Chico Buarque, que se tornou bastante famosa por isso. Aliás, é interessante citar que Chico confessa ter como grande fonte inspiradora no samba, Ataulfo Alves: “(...) toda vez em que era indagado sobre a influência que parecia mais evidente em sua obra, a de Noel Rosa, ele reagia dizendo que, em matéria de samba, suas influências mais importantes foram as de Ismael e Ataulfo Alves.” (Cabral, 2009: 124)

boa reputação do sambista junto ao governo para difundir suas ideias “subversivas”. Ataulpho Jr (na entrevista anexa) também deixa essa questão no ar, e apesar do tom pejorativo que diz que Lago “era comunista”, também diz que era amigo de verdade de seu pai, que não se importaria com essa posição. Sendo de Lago, de Ataulfo, ou de quem quer que seja, essa canção discursa nitidamente contra o pensamento dominante.

Neste bloco de análise, passaremos por algumas canções que revelam mais do que apenas o lirismo ao falar de amor. Assim o são porque ao mesmo tempo em que obedecem a uma ideia do Estado (favorecendo o pensamento político conservador), também difundem (talvez até de forma ingênua, despretensiosa) outra ideia que não está de acordo com o governo, e essas são quase todas de autoria apenas de Ataulfo Alves. Começaremos pela década de 1930, antes da efetiva intervenção do DIP nos temas: uma década em que o malandro não só fazia sucesso, como predominava no eu lírico no samba (Matos, 1982).

Analisaremos neste bloco as composições de Ataulfo situadas nas décadas de 1930 e 1940 que falam de *saudade*. As que são aqui abordadas falam da falta de um amor que partiu. São 26 canções que falam da *saudade* de uma mulher nestas duas décadas, contra apenas 14 nas duas seguintes (1950 e 1960): conta-se quase o dobro de canções com este tema específico entre 1930 e 1949 do que entre 1950 e 1969, assim como vimos no capítulo anterior.

Esses dados chamam atenção para investigar o porquê dessa recorrência, compreendendo assim um pouco mais da produção de Ataulfo e do público que se interrelaciona com suas canções do período.

As canções que contêm a palavra *saudade*, como vimos anteriormente, no capítulo I, compuseram dois relevantes blocos subtemáticos. O primeiro, o qual tratamos neste capítulo, foi chamado de *Saudade da Mulher*, por isso o foco foi dado para este período que estamos tratando, que coincide com a vigência do Estado Novo. O próximo capítulo referir-se-á às canções selecionadas com o subtema *Saudade do Passado* (o segundo bloco relevante do quadro), pois a concentração de quase todas deste outro montante se localiza nas décadas de 1950 e 1960.

Considerando essa organização, podemos, em princípio, pensar que era o Estado Novo que não admitia que se tivesse *saudade* do tempo passado, pois a ideia que era transmitida pelos agentes ligados ao governo era de que o presente que era

promissor e nunca antes teria existido situação de vida melhor ⁷¹ – o governo provia tudo e não haveria problemas na gestão Vargas (esse era o discurso difundido). É mesmo interessante que a produção das canções de sucesso aqui mencionadas, em que a *saudade* em Ataulfo se refere a uma mulher, tem início em 1937, data da instituição do Estado Novo (exceto *Saudade Dela*, de 36) e findam em 1945, quando do fim deste governo.

Na já referida *Revista Cultura Política*, aparecem algumas opiniões curiosas sobre diversos assuntos. Quanto à *saudade*, vale apontar uma passagem de um artigo de Martins Salgado, em que *ela* aparece mesmo como a incomodar: “*De Portugal e da África vieram, com os colonizadores, a saudade, a nostalgia e o sensualismo que dominam nas nossas músicas*” (Salgado, 1941). O artigo disserta a respeito do samba, que já era considerado música nacional, mas o autor claramente não o aprecia e suas palavras depreciam o ritmo e a sua poesia ao mesmo tempo em que parece ter que tolerá-lo, afinal, ele escreve na revista que carrega a visão do Estado Novo. Mas a crítica de Salgado ao aparecimento da *saudade* na “nossa música” funciona apenas para sabermos que era evidente a recorrência do termo nos sambas e nas outras canções brasileiras.

Podemos considerar até que a *saudade* aparece muitas vezes quase como que obrigatória no samba, e assim permitimo-nos recordar da passagem do capítulo anterior em que são citadas a entrevista com Catone (p. 22) e o trecho de “Receita” (Ataulfo, 1939), existindo uma fórmula para se fazer um samba (p. 27).

Sentir saudade já era a poesia pronta, retórica pura para o samba. E quem sentisse *saudade* na canção já ganhava o ouvinte no apelo sentimental, pois é um sentimento comum e evocado de forma mais intensa aos lusófonos. ⁷² Como vemos até na Revista do DIP, na citação que se encontra nesta página, a poesia da canção lusófona podia muito bem girar em torno dela.

Ora, mas também consideremos que aquele era o jovem Ataulfo, que não se preocupava em ter *saudade* do passado e podia estar mais preocupado com aventuras

⁷¹ Não estou perdendo de vista que esse período também se refere à Segunda Guerra Mundial, e que o Brasil se posicionou nela. Quase todos os números da *Revista Cultura Política* são abertos com um discurso de Vargas, no qual ele fala sobre a guerra, mas deixa claro, até pelos outros artigos da Revista (que nem tocam no assunto) que ela não está afetando diretamente a vida no Brasil.

⁷² A *saudade*, com o Estado Novo Português (de 1933 a 1974), foi tomada como símbolo de identidade nacional pelo governo de forma muito análoga com as construções dos símbolos nacionais no Brasil durante o Estado Novo daqui. Para mais informações consultar Antônio Braz Teixeira e Afonso Botelho (1986).

amorosas – e, claro, em vender o seu samba; mesmo que seu caráter saudosista já aparecesse em “Não posso resistir” (1936), em que seu eu-lírico, aos 27 anos se queixa: “*Eu sinto fugir-me a mocidade*”.

A despeito de todas estas considerações, as possibilidades aqui cogitadas – o Estado não permitir *saudade* do passado; a *saudade* constar na “fórmula do samba” e de Ataulfo ser ainda muito jovem, usando a *saudade* relacionada apenas com o amor – são óbvias e podem ser tranquilamente verdadeiras, porém o intento deste capítulo é se reter um pouco mais neste bloco de canções, tentando entender o que diz este sentimento nas canções do compositor.

Para o estudo deste montante de canções, começaremos com outra análise da outrora abordada “Saudade do meu barracão”.

Em páginas anteriores, a canção apresenta a *saudade* como articuladora do pensamento político conservador, costurando por um caminho em que o narrador, abandonado pela companheira, tem *saudade* do tempo em que morava com ela em seu barracão. Sua casa era, no presente da canção, “só nostalgia”, opondo-se à ascensão social da *morena* de forma reacionária. Enfim defendendo a ideia de que não precisavam de mais nada, felizes no lugar onde lhes cabia: o barracão, a unidade da favela.

Saudade do meu Barracão – Segundo Momento

É comum pensar que as canções que representam reivindicações e vontades das pessoas enquanto grupos sociais são somente aquelas que possuem cunho político. Portanto, devemos novamente lembrar que as composições lírico-amorosas de sucesso também dão voz ao público ouvinte que as consomem, reproduzem e ressignificam, frequentemente nos revelando muito mais a respeito de como viviam até do que as canções construídas com algum intuito reivindicatório. E mesmo o compositor reproduz um pensamento já existente para o seu dia-a-dia, conforme sua classe, seu grupo de convívio.

Assim, com “Saudade do meu barracão”, o narrador fala de um pensamento que satisfaz tanto (parte da) elite, como já vimos anteriormente com um pensamento hegemônico do período, como uma parte da população pobre. Mas veremos que também pode satisfazer visões de outras subdivisões de grupos sociais.

Com seus vinte e poucos anos, morador do Rio Comprido, próximo à região do Estácio de Sá, frequentador das rodas de samba que lá aconteciam, Ataulfo em sua época podia até ser pensado como um sujeito malandro, como ficaram conhecidos a maior parte dos componentes daqueles redutos. Mas parece que no mais das vezes ele tendia para a ordem, como já vimos em algumas passagens deste trabalho. Provavelmente ele tinha alguma consciência de que a postura de malandragem não devia facilitar numa relação com o governo – ou, antes do governo, com os grandes empresários responsáveis pelas gravadoras e pelo mundo em ascensão das rádios.⁷³ Apesar do Estácio, ele parecia concordar com Noel (que “pertencia” à Vila Isabel), que dizia que “a navalha, o chapéu de lado, o tamanco arrastando” atrapalhavam a imagem do sambista, mesmo sem deixar a malandragem estampada em sua cara como tinha o poeta da Vila. A procura pela ordem em “Saudade do meu barracão” é um pouco clara, apesar das pitadas do “*mainstream* de malandro”, afinal, nos encontramos no auge deste tipo de produção.

Naquele mesmo barracão

Páginas atrás, a canção foi argumento do conservadorismo no sentido de manutenção da ordem social, com a *saudade* em Ataulfo Alves. Porém, assim como “Ai, que saudades da Amélia”, também pensaremos “Saudade do meu barracão” de uma outra forma.

Naquele primeiro momento, falávamos de como os domínios da ordem, através do trabalho e da vontade de permanecer pobre, predominavam na canção. É hora de tentar desfazer o mal estar que deve ter ficado daquelas páginas para cá, quando colocamos a música (representada na canção pelo violão) como se fosse um trabalho qualquer, vista pela sociedade em questão.

Sabemos bem que àquela época a música não era considerada uma forma comum de trabalho, apesar dos esforços despendidos para que ela se consolidasse como tal (como as tentativas de regulamentação do trabalho do compositor que surgiam junto com a União Brasileira dos Compositores, em 1942). Porém é claro que a música – o samba, a bem dizer – não era bem vista como profissão, mas sim assunto

⁷³ Suposições tiradas a partir da biografia de Ataulfo, de Cabral (*Op. Cit.*).

de “vagabundo”, “de preto”, de malandro, localizado nos morros, nos botecos. Era a própria orgia, totalmente situado no mundo da desordem burguesa, mesmo com os esforços bem sucedidos de colocá-lo como símbolo nacional, portanto um deslocamento para o mundo da ordem.

No primeiro momento da análise de “Saudade do meu barracão”, foi dito que o violão era um instrumento de trabalho. Porém, como o samba tinha uma imagem depreciada quando visto pela sociedade de fora dos morros, é muito mais coerente colocarmos o instrumento no mundo da desordem pelos olhos dominantes. Então Ataulfo agora dialoga com a desordem. Ao mesmo tempo em que era trabalhador regular, um prático de farmácia (portanto em oposição à malandragem), ele também era sambista e passava, como o típico malandro, “noites inteiras cantando ao léo”, ao menos na fantasia de suas letras.⁷⁴

Antonio Candido (1970) diz que o que caracteriza a malandragem é o trânsito do personagem entre os mundos da ordem e da desordem, isso que se definiria como “dialética da malandragem”. Portanto, é caracterizada (não só aqui) a dialética de Ataulfo, colocando-o efetivamente também na chave da malandragem.

Antes da constituição do DIP, em 1939, ao longo da década de 1930 é certo que os conteúdos das letras de sambas eram mais livres, não sendo os autores obrigados a dualizar suas canções entre “ordem e desordem” ou em favor ou contra o órgão do governo (Matos, 1982). Não havia uma fala muito preocupada em estabelecer os ideais do governo, e talvez por isso esse trânsito do narrador entre ordem e desordem em “Saudade do meu barracão”. Falo em trânsito, pois podemos observar em mesma quantidade e alternadamente elementos do mundo da ordem e da desordem dentro da letra. São elementos de ordem, por exemplo: “chorar com saudade do barracão” (que se refere à manutenção da ordem social, à vontade de permanecer pobre, como já discutiremos num primeiro momento); a condenação da vaidade na moça e de “não usar mais chita” (no sentido de ela ter evoluído socialmente e ter perdido a simplicidade, representada pelo tecido); dizer que é tudo ilusão (mais uma vez, o pensamento conservador, no sentido de querer continuar pobre); e o barracão só ter nostalgia (a vontade de voltar ao tempo em que ambos eram pobres).

⁷⁴ Estou, sim, misturando o autor com o eu-lírico da canção, mas neste ponto, acho desnecessário separá-los – eles, neste momento, são muito parecidos. Ataulfo, em 1937, ainda era trabalhador de uma farmácia, mas também era sambista, e mesmo tendo a vida regrada pelos horários de trabalho, de alguma forma encontrava tempo para “cantar ao léo” e compor seus sambas.

Como elementos da desordem, apresentam-se o violão com valor de uso, não de troca; a morena, que é faceira; o pedido para que ela volte para o barracão; e a oportunidade de passar a noite inteira cantando ao léo. Mas deixemos os detalhes dessas observações sobre a desordem para mais adiante, conforme o desenvolvimento do texto, pois precisam antes de alguma construção para chegar aonde queremos...

No refrão (“*Hoje choro com saudade do meu barracão/ Toda riqueza que havia era um violão/ E uma morena faceira que me desprezou/ Só me deixando tristeza, alegria levou*”) temos a possibilidade de transitar nosso pensamento para uma *estrutura de sentimentos* da malandragem, usando os mesmos elementos que se encontravam até aqui no mundo da ordem: o *violão* e a *morena*.

O violão, é preciso ressaltar, é mais útil pelo seu valor de uso do que pelo de troca. Na canção é a sua maior riqueza, ao lado da morena, uma riqueza figurativa, sua possibilidade de cantar ao léo. O instrumento, à época, só não era mais característico do malandro do que o pandeiro. Só mesmo um bom malandro para conseguir convencer um “ordeiro” de que o instrumento era para trabalhar. Apesar da tentativa de profissionalização vigente do músico – e da luta de Ataulfo pra isso, o sambista (sobretudo o negro) era um marginal. O tocador de violão, um músico popularmente desclassificado. E a morena? Ela é faceira, não é uma moça recatada, “séria”, casadoira. A musa do samba é morena, e não a amada idealizada dos romances do final do século XIX, de tez pálida e doentia. Ela acaba por ser mais oblíqua mesmo que Capitu. A morena, longe de ser uma musa passiva, digna apenas de contemplação, decide sem nenhuma cerimônia sair dos braços do companheiro, da sua vida, de seu barracão, para se mudar para o apartamento de outro. Estamos, então, falando de um mundo onde a mulher protagonizava sua própria vida, onde não vivia nas dependências do pai ou do marido. Não era a mulher descrita como a dona de toda a doçura pelo Estado Novo e unificadora da família, estamos novamente transitando no âmbito da desordem.

Importante ressaltar que a característica “*morena*”, que consta na letra dessa canção, como em muitos outros sambas, se refere à mulher negra ou mestiça e não à branca de cabelos pretos chamada de “morena” entre membros da elite.⁷⁵ Chamar a mulher negra realmente de negra é coisa mais recente, reivindicada pelos movimentos

⁷⁵ Negras e mestiças. Mas sobretudo negras – não somente as mulatas aclamadas pelos agentes de publicidade do governo que queriam uma identidade nacional.

negros atuais para a tomada de consciência, valorização e afirmação da identidade. De qualquer forma, como prova vale termos a certeza de que a musa do samba de morro está longe de ter origens caucasianas.

Dito isso, saibamos que este bloco de canções leva para a observação da vida da mulher pobre, quase sempre negra nos redutos do samba na primeira metade do século XX, narrada pelo ex-companheiro que sente *saudades* dela.

Ataulfo faz bastante sucesso com canções de amor. Era um tema em demanda, como sempre foi, “neutro”, quase constantemente livre de censura. Neste mesmo período, também parece se tornar frequente no samba chamar a mulher de *ingrata*, como observa o pesquisador Carlos Eduardo Paiva (2009) ao estudar os sambas do Estácio, cruzando essas informações com o livro de Claudia Matos.⁷⁶ Paiva fala sobre a recorrência da negação da mulher (misoginia) devido ao sofrimento amoroso causado por ela. A mulher se torna uma musa às avessas, aquela que abandona o parceiro para ficar com outro, trai o companheiro, ou que de qualquer forma toma a iniciativa para a separação: esta é a típica “ingrata”, no samba. Para Matos, isso acontece somente na década de 1940, após o implemento do DIP, em dezembro de 1939, e seria uma inversão do que acontecia na década de 1930, com o elogio livre à malandragem, quando a mulher também era algo de ruim para o sambista, mas por outro motivo: o de querer regradar a sua vida, constituir uma família, e por conseguinte afastar o malandro da orgia. Matos defende que os autores, a partir do DIP, incorporaram a poesia parnasiana e valores burgueses nas letras de samba. Porém Paiva não concordou que isso fosse regra nos sambas do Estácio,⁷⁷ após notar que as letras colocam a mulher em duas vertentes: como *ingrata* ou no campo da ordem, querendo regradar a vida do malando. O autor observa que a ingratidão, tão ligada à mulher nessas canções, tem relação direta com uma posição privilegiada dela frente ao homem, como na citação que recorre a um trecho de Sidney Chalhoub:

“O fato é que entre as classes populares havia a possibilidade de uma relação de poder mais simétrica entre homens e mulheres, [...] três fatores combinados acabaram estabelecendo “obstáculos” à dominação masculina entre as classes populares, já que a convivência com parentes desencorajava atos de violência física do homem contra a mulher, o desequilíbrio

⁷⁶ *Op. Cit*

⁷⁷ Não estou considerando os sambas de Ataulfo como samba do Estácio, a despeito do seu trânsito naquela localidade. Ataulfo era ligado ao bloco “Fale quem quiser” e posteriormente à escola de samba “Salgueiro”.

entre os sexos ⁷⁸ ampliava a possibilidade de a mulher escolher seletivamente seu parceiro, e a incorporação da mulher ao mercado de trabalho, mesmo que informal, permitia a ela que se sustentasse sem necessariamente precisar do homem como provedor.” (Chalhoub, 1986: 120-121)

Muitas delas tinham em suas mãos o domínio financeiro da casa, trabalhando informalmente. Porém os homens tinham o domínio dos sambas – era muito incomum uma mulher compositora de sambas. Assim, para Paiva, os compositores chamavam a mulher de *ingrata* nas letras das canções como um recalque masculino frente à autonomia da mulher.

O ponto para o qual quero chamar atenção é que, nessas canções de que estamos tratando, os narradores sentiam *saudades* dessas “íngratas”, e declaravam isso abertamente em suas letras. Chamá-las de *íngratas* não significava que eles não as quisessem mais, pelo contrário, a *saudade* significava a vontade de que elas voltassem para eles, não importando o que elas tivessem feito.

A fala masculina, chorando com *saudade* dessas moças, revela que elas eram pessoas livres, tanto quanto eles mesmos. ⁷⁹ Eram livres essas mulheres que ora se personificam em *Amélia* (da forma descrita ainda há pouco, a *malandra*, e não conforme seu imaginário popular), ora em todas as *morenas faceiras* de Ataulfo. ⁸⁰ É dessas morenas que estamos falando neste bloco de análise: as moças que tinham tanta liberdade quanto os “seus” malandros.

Em “Saudade dela”, de 1936 (gravada por Silvio Caldas), o narrador pede à ingrata (“*vai, vai saudade, à casa daquela ingrata...*”):

“(...)Volta e vem morar comigo
Naquela casa amarela
Só por que, saudade, eu sei
Você é saudade dela”

Se ele pede à mulher que ela *volte* a morar com ele, é porque já viveram juntos *naquela casa amarela*. Declaradamente a mulher saiu do lar que compartilhavam, caracterizando assim um casamento não formal.

⁷⁸ Nas mesmas páginas Chalhoub afirma haver maior número de homens do que de mulheres nos morros.

⁷⁹ Estamos falando de algumas delas, não todas, é claro. Muitas sofriam violência e eram vítimas do discurso burguês dos direitos que os homens teriam sobre a mulher.

⁸⁰ Como a morena de “Pois é”, 1955, a “Mulher de Seu Oscar”, 1940, “Mania da Falecida”, c/ Wilson Batista, 1939, etc.

É um samba de carnaval,⁸¹ alegre, feito para ser cantado nas ruas, nos três dias em que “o morro descia” (Salgado, 1941) e existia uma libertinagem na cidade, entre a população que brincava o feriado, podendo dar a pensar que a liberdade dada a essa mulher era cantada apenas nesta época do ano. Mas “Até breve” (Ataulfo e Cristóvão de Alencar, 1937) é um samba-canção de meio de ano com um andamento mais solene, que ajudava a preencher a vida financeira do mercado fonográfico fora do carnaval. E mesmo neste tipo de canção observamos a mulher que abandona o lar:

“... E você nunca mais
Voltou ao nosso lar
Deixando essa saudade
Em seu lugar”

Nas composições de Ataulfo, o narrador frequentemente tem *saudade* da moça e pede para que ela volte a morar com ele. Ele deixa evidente que eles já moraram juntos e não se trata de um casamento convencional previsto oficialmente na sociedade. Tampouco de um estilo de vida burguês.⁸² A morena dessas composições não só pode morar com o companheiro sem oficializar o casamento, como também é ela quem decide que não o quer mais, se colocando em desimpedimento para morar com quem mais resolver. O narrador - a parte masculina da história, não só aceita de forma natural, como também pede que ela volte a morar com ele. O companheiro não exatamente perdoa, porque talvez nem haja o que perdoar, confirmando a naturalização da situação. Ele ressalta sobretudo que aquele mundo da tradição familiar de elite não se aplica a este grupo aqui tratado.

Nessas canções (exceto em “Saudade do meu barracão”), não existe nenhuma referência sólida à classe social do narrador, mas podemos deduzir a da moça que vai embora, justamente por ela ir embora. E isso sem precisar enfrentar as consequências que estavam reservadas às mulheres “de família”.

A mulher, em Ataulfo, como geralmente no samba – popular, negro -, não era aquela daminha de família, casta, mas uma moça dotada de certa independência (até pelos motivos listados por Chalhoub logo acima). Ela podia ir e vir, morar com o companheiro – sem se casar –, depois sair da casa dele, ir morar com outro, e ainda,

⁸¹ Existia a distinção de “sambas de carnaval” e “sambas de meio de ano”. Evidentemente no carnaval se vendiam melhor as canções próprias para este período, que seriam mais efusivas para a comemoração nas ruas. Os sambas de meio de ano eram os samba-canções.

⁸² Da forma como já foi referida antes.

se quisesse, retornar ao que sentia sua *saudade*. Tudo isso sem ficar “desonrada”, como estaria por muito menos uma filha do modo de vida burguês.

Era a mulher, nos morros, o arrimo de família desde muito cedo; era desejado que ela buscasse logo a independência financeira para desonerar os pais (ou a mãe) – ela tinha os filhos por perto para cuidar, ela se unia a outras mulheres para criá-los e ganhava o pão, constituindo ela mesma o núcleo familiar sem ter necessariamente um homem como “chefe de família”. Assim escapavam do patriarcalismo previsível para a época na sociedade brasileira.⁸³ Elas ainda sambavam, podiam ser sensuais, mostrarem-se. E isso era ser faceira.

Sendo quais fossem os motivos, essa mulher tinha mais liberdade moral do que a moça branca que vivia dentro dos moldes da elite. Ela, até por ser desvalorizada frente à rica, podia gozar de direitos como o de não se casar e não estar fadada a viver como propriedade do marido.

Não é demais ressaltar que não estou dizendo que a situação era melhor para a mulher pobre – longe disso, a questão é dialética. O fato é que parece que as *morenas faceiras* se utilizavam do seu direito de trocar de parceiro quando bem entendessem sem encontrar problemas nisso. Essas *faceiras* eram reprimidas em diversas esferas da sociedade – sobretudo através de preconceito, de dominação e do flagelo pelas classes abastadas, eram vistas ainda como propriedade, pelos resquícios da escravidão, e mesmo vistas com a obrigação de servidão ao patrão branco, mas, moralmente livres em seu universo (da desordem), à elas não cabia o peso da desonra.⁸⁴

Esse tipo de liberdade da mulher pobre se faz representar mesmo em canções em que o descontentamento com a “morena ingrata” é mais forte:

“Arrume tudo que é seu, vá embora
Reconciliar é caso perdido
A culpa é toda sua, não chora
Eu tenho meu amor próprio ferido (...)” (“Não irei lhe buscar”, Ataulfo Alves, 1944)

⁸³ Referência à Roberto Moura (1995), que fala mesmo em matriarcado, em oposição ao patriarcalismo de Gilberto Freyre (2003).

⁸⁴ Nem mesmo em Ataulfo temos uma completa coerência quanto ao tratamento à mulher. Temos duas canções que ele constrói dentro do pensamento da mulher como propriedade masculina: “Eu não sabia” (1943), em que diz “*Eu não sabia, que aquela mulher lhe pertencia...*”, e “Covardia” (com Mário Lago, 1938), “*Só não quero que tu penses/ Que é porque a outro pertences/Que eu busco em vão te evitar*”. Mas aqui estamos tratando de outros episódios de sua obra. O machismo também existe em Ataulfo, mas não está onde o senso-comum achou que estivesse.

A pessoa a quem é dedicada esta canção, no mínimo estava hospedada na casa do ex-companheiro, coisa que uma moça de elite já não podia se prestar. Mas parece que se trata mesmo de mais um casamento informal. E assim como pode sair de casa à hora em que bem entender, a mulher também pode ser mandada embora sem esperar maiores consequências social. Tanto que os mais duros pesares que a canção sugere – as dores que provocou o rompimento de um amor - são exorcizados em plena rua, no carnaval, em tom catártico (este é um samba de carnaval), com a canção cantada em coro por Ataulfo e Suas Pastorais.

Porém, para a parte da sociedade amparada pelas leis, os relacionamentos de amor não eram tão simplesmente resolvidos como nos sambas.

Para se ter uma noção por mais um aspecto de como eram realmente distantes os mundos da elite e o do samba, observemos as leis em vigor nas décadas de 1930 e 1940. Elas toleravam a separação aos casais através do desquite, porém apenas em 1977 surgiu a lei do divórcio, quando a relação matrimonial passou realmente a ter um fim: “*a dissolução do casamento, ou a cessação de seus efeitos civis*”.⁸⁵ Antes de 1977, a mulher devia continuar ligada ao ex-marido até o fim de sua vida, sem o direito de se casar novamente e sempre relacionada a ele oficialmente. Falo da mulher, pois ao homem era moralmente permitido amancebar-se novamente, e era ela quem adotava o nome do parceiro, não o contrário.

Aliás, quando do desquite, os empecilhos para consegui-lo eram em muito exagerados – muitas tentativas de reconciliação por parte judicial, várias sessões, diversas reconsiderações – numerosos passos que escancaradamente tornavam a família uma obrigação.⁸⁶

A situação da branca “de família” podia ser ainda pior. Apenas no ano de 2001 colocou-se um fim à lei do Código Civil de 1916 em que o homem poderia anular o casamento se descobrisse que a sua mulher não era mais virgem:

“O novo Código Civil, que começou a ser votado ontem na Câmara dos Deputados, vai acabar com o direito do homem de devolver a mulher, até dez dias depois do casamento, se descobrir que ela não era mais virgem.”

(...)

⁸⁵ Art. 1º da lei nº 6.515, de 26 de dezembro de 1977 do Código Civil Brasileiro. Legislação Federal: www.planalto.gov.br (acessado em 25/01/2015)

⁸⁶ Assim, é mais uma vez descontínuo Ataulfo Alves quando compõe “É negócio casar” (1941), em demanda do Estado Novo (Cabral, 2009), exaltando o casamento e expondo que o governo realmente pregava em favor da família formalizada.

“Após o marido ingressar com a ação, caso queira se defender, a mulher tem de se submeter a exames ginecológicos feitos por peritos judiciais para tentar provar que se casou virgem.” (Folha de São Paulo de 15 de agosto de 2001)

O mundo do samba parecia ser bem diferente dessas leis que gritavam a favor do casamento e contra os direitos da mulher. Como vemos através dessas canções aqui analisadas, por “Ai, que saudades da Amélia” e mais algumas outras de Ataulfo que não são aqui contempladas (além das já citadas anteriormente, também há “Foi Covardia”, 1942; “Foi Você”, 1936; “Mulher, Toma Juízo”, com Roberto Cunha, 1938; “Não Volto Mais”, com Bide, 1936; “A Cara me Cai”, com Alberto Jesus, 1953; “O Mundo está errado”, 1965⁸⁷; entre outras). Toda essa burocracia e essas situações humilhantes para a mulher não se aplicavam necessariamente aos moradores dos morros.

Definitivamente havia leis voltadas para os pobres, como as trabalhistas, tal qual já foi visto na última análise de “Ai, que saudades da Amélia”, obrigando judicialmente o pobre a trabalhar, com pena prevista em lei, caso se desse à vadiagem; e leis como as que previam regras acerca do casamento, valorizando a família, mas, essas, apenas para a parte da sociedade considerada digna de certa moralidade branca-europeia.

É inevitável observar que essa situação ainda refletia a realidade escravista: o negro que era obrigado a trabalhar ao mesmo tempo em que não devia constituir vínculos familiares (Velloso, 1990).

Essas observações são reconstituídas aqui através do que revela a *saudade* dessas mulheres nesses sambas selecionados de Ataulfo. Seus sambas significados pelas relações sociais do grupo que compunha, e ressignificados (de diversas formas) na sociedade, enquanto se apropria do cotidiano da vida do pobre, também difundem e legitimam ideias presentes nesse dia-a-dia.

Como mais uma falta de atenção do Estado aos grupos mais pobre, as leis trabalhistas incluíam apenas os homens pobres. À mulher prevista pelo Estado não era moralmente permitido que trabalhasse fora de casa. A sua função na sociedade era a de educar os filhos, cuidar da casa e do marido. Em diferentes artigos na *Revista Cultura Política* vemos que ainda se estabelecia na década de 1940 a aceitabilidade social do trabalho remunerado feminino, mas os autores dos artigos advertiam: já que

⁸⁷ Sim, este caso do casamento não formal continua após essas duas décadas, mas com menos frequência, dando lugar a mais canções com a mulher mais idealizada e romantizada.

o trabalho para mulheres era inevitável, quando não havia outra forma de completar a renda familiar, que fosse admissível que ela trabalhasse como telefonista, professora infantil, enfermeira ou outros “trabalhos femininos” (Moreira, 1941: 40-47).

É preciso dizer que esses tipos de atividades não podiam incluir a mulher negra favelada, sem a oportunidade sequer de ter educação formal? A “função” social da mulher, segundo queria o Estado Novo representado pela *Revista Cultura Política*, era a de educar moralmente a sociedade – tanto os filhos como os maridos, e provavelmente muitas cumpriam esse papel. Mas parece, pelas análises dessas canções, que a mulher negra não fazia parte da sociedade considerada pelo DIP. Essa *morena faceira* estava longe de ser o poço de doçura e perdão dos discursos dominantes, ela estava distante do devir mulher que queria o Estado Novo. O homem negro teria sua função, a de trabalhador honesto e responsável, mas à mulher pobre isso não era previsto, já que ela não devia trabalhar, tornando-a inexistente para o governo.

O fato é que, contrariando o Estado, a mulher negra existia e ainda trabalhava. Porém informalmente, sendo invisível para Ele. As profissões previstas pelo DIP para as mulheres, estando fora das possibilidades da negra, comprovam que o alcance da visão do governo não chegava às moças faveladas, que trabalhavam informalmente com ofícios “menos nobres”, como faxineiras, lavadeiras, quituteiras, prostitutas, etc. Por isso ela estava totalmente – mais do que o homem negro – à margem da sociedade.

O pensamento conservador geralmente vem acompanhado pela noção da “moral e dos bons costumes”, e essas canções revelam que essa noção definitivamente não era a mesma para todas as esferas sociais. Ao mesmo tempo em que temos canções que podem ser politicamente conservadoras, elas também deixam escapar esse moralismo dominante. Parece que as classes dirigentes não se importavam a respeito da maneira como as mulheres pobres – sem função social imediata para eles – levavam suas vidas. É razoável pensar que o patriarcalismo não dominava sozinho a sociedade carioca.

No artigo em que Castelo ⁸⁸ falava que “a figura do Seu Oscar só viria mais tarde”, colocando-o em oposição ao “conformismo de *Amélia*” (citação na página 53 deste trabalho), existe uma observação: a canção “Oh, Seu Oscar!” não veio mais

⁸⁸ *Op. Cit.*

tarde. Ela é de 1940, portanto, anterior à “Ai, que saudades da Amélia”, de 1942. O personagem que é colocado por Ataulfo e Wilson Batista como um “otário”, na *estrutura de sentimentos* da malandragem, é reconhecido como trabalhador pelas *estruturas de sentimentos* do DIP. Por isso, mais que um ato falho do autor no artigo, a sua posição parecia ser evolutiva para o Estado, ou seja, primeiro vinha a canção de *Amélia*, elogiando a vadiagem, e depois essa vida devia ser abandonada, com o malandro transformado em *Seu Oscar*:

“Estes dois acontecimentos [Amélia e Seu Oscar] assinalam, mesmo, uma nova etapa na evolução do samba, que veio respirar um ar diferente da atmosfera dos barracões do morro.” (Castelo, 1942: 175)

“Oh, Seu Oscar!” é bastante mencionada neste capítulo, mesmo não falando em *saudade*, pois é importante tanto para entender a posição trabalhista como a do papel da mulher. E na sequência do sucesso desta canção em 1940, a história do personagem continua com a mesma dupla de compositores lançando “A mulher de Seu Oscar”, na voz de Odete Amaral. Nela podemos também encontrar formas interpretativas distintas.

A esposa se explica, dizendo que não abandonou o marido, pois havia apenas se ausentado para brincar o carnaval em seu bloco. *Seu Oscar* era trabalhador, não um malandro, portanto não podia admitir sua mulher na orgia, e para isso ela tem que “fugir” para brincar o carnaval:

“Com que cara
eu vou voltar pro seu Oscar?
Eu sei que a vizinhança
vai me reprovar

Abafei de Porta-Bandeira
Todo mundo dizia
Que morena faceira!
O meu bloco fez furor
Mas perdi meu grande amor

Que injustiça!
Não quiseram interpretar
o bilhete que eu deixei
pra entregar ao meu Oscar

Onde eu dizia
‘Vou me embora pra orgia’
Era pro samba, sem segunda intenção
Orgia de luz, de riso e de alegria minha gente

Parei! Fui condenada injustamente” (“Mulher do Seu Oscar”, Ataulfo Alves e Wilson Batista, 1943)

Como já vimos algumas vezes, Ataulfo, ele próprio, é ambíguo em suas composições. Não há consenso nos seus sambas, que ora se aproximam da visão da ordem e ora da desordem. Caracteriza, como já falamos, um movimento proposto na *Dialética da Malandragem* de Antonio Candido.⁸⁹ Ele também fala sobre o “pertencimento” da mulher ao homem, como nas canções referidas anteriormente (nota de rodapé nº 84, p. 73), enquanto em outras, em maior quantidade, legitima a liberdade que ela podia ter. Ele revela assim um mundo em conflito de ideias: a própria sociedade em que vive. O trânsito do compositor apresenta diversas *estruturas de sentimentos* - entre morros e estúdios – a vida dos sambistas e dos produtores fonográficos, o Estácio e o *Café Nice*⁹⁰ - a desordem e a ordem. Mas também não há uma coerência ideológica nem mesmo no DIP, com as ideias imortalizadas na *Revista Cultura Política*, em cujas páginas uns elogiam e outros falam mal de uma mesma canção; uns acham graça na malandragem (moderada), em crônicas bem humoradas, outros a condenam como um mal a ser execrado; uns acham o samba o maior feito cultural do Brasil, outros parecem odiar; uns condenam todos os direitos da mulher, e um outro defende alguns deles (mas com muitas ressalvas).

E por isso “Saudade do meu barracão” não é só conservadora, pois ela também traz elementos do mundo da desordem: como o violão com valor de uso, caracterizando o “instrumento de capadócio”; a morena faceira - com o narrador gostando dessa característica dela; o convite para que ela volte: a mulher com a liberdade sexual sem condenações moral; e o narrador que passa a noite inteira cantando ao léu, pois se trabalhasse não poderia perder a noite de sono vadeando.

Exaltando este trânsito de ideias e posições políticas e sociais, celebrando a *Dialética da Malandragem*, “A mulher do Seu Oscar” se situa num conflito de consciências. A canção deve ter sido composta para aproveitar a carona comercial no sucesso da primeira, mas também inocenta a mulher que devia ter o direito de frequentar os sambas. A própria morena se autodenomina *faceira* e apresenta seus argumentos de porque deve ter sua liberdade, mesmo tendo sido composta por homens. Parece que o único problema para o relacionamento do casal, tanto nesta canção, como em “Oh, Seu Oscar!”, estava na visão reprovativa da vizinhança – que

⁸⁹ *Op. Cit.*

⁹⁰ Bar carioca mais elitizado que Ataulfo passou a frequentar (Cabral, *Op. Cit.*).

pode também representar os olhos moralistas do DIP. *Seu Oscar*, por ser trabalhador, era o personagem que, pelo Estado Novo, ascendeu na vida, se tornou um exemplo, portanto não deve estar em contato com o mundo da malandragem.

À *Mulher de Seu Oscar* não foi permitido um sucesso de público tão grande quanto o de seu marido.

Temos mais uma vez Ataulfo desafiando as ideologias do Estado Novo. Pois mesmo que estivesse reproduzindo o “*mainstream* do Estácio” ainda antes de o cerco do DIP apertar, no início da década de 1940, em alguns pontos ele estava fora do que o governo vigente queria para a sociedade. E mesmo assim ele foi um dos artistas mais estimados e privilegiados junto a todo governo que teve o Brasil (boa parte Vargas) durante a sua vida.

O personagem construído por Ataulfo era o do bom moço que sofria pela mulher que insistia sempre em lhe deixar, e isso era visto com bons olhos pelas classes dominantes, afinal ele era um cantor lírico, sensível. Só que a situação social o colocava, mais uma vez, como rebelde.

O amor que ele cantava era o da população pobre. Ele era o narrador lírico que ressignificava em suas composições o universo em que ainda vivia, dentro do seu estilo de vida, sendo ele nesta década de trinta um trabalhador pobre, negro, morador de favela, umbandista e casado informalmente com a negra Judith. O eu-lírico de Ataulfo contava a respeito da relação que para ele era naturalizada em seu meio de convívio.

Dessa forma, mesmo ele sendo o bom rapaz, educado, elegante, pacificamente em favor do governo, a sua situação social, como a de muitos na mesma condição, coloca-o como rebelde, contra as ideologias do Estado Novo.

Ataulfo e o Barracão

Como observa Cláudia Matos, na introdução de *Acertei no Milhar*,⁹¹ os sambas são as únicas crônicas que temos de um certo grupo da população pobre das primeiras décadas do século XX, os únicos registros escritos pelos próprios

⁹¹ *Op. Cit.*

protagonistas daquele estilo de vida, um discurso produzido com poucas intervenções de outras classes. A mídia impressa do período, os jornais, as fontes jurídicas e a própria *Revista Cultura Política* não contemplavam o olhar das classes subordinadas. As abordagens que existiam sobre elas nos documentos de época e na imprensa serviam comumente para recriminar a população como inculta, sensual e, por vezes, bárbara.

Assim, temos em “Saudade do meu barracão” três elementos que, colocados em relação, nos revelam sutilmente a respeito do universo em que vivia a mulher pobre: o *barracão*, o cenário – o “lugar do pobre”; o *violão*, representando o não trabalho, a vadiagem; e a própria *morena*, mulher pobre gozando de um direito que a mulher rica não tinha.

Então a *saudade* em Ataulfo, que agora analisamos sob a ótica da liberdade da mulher pobre, está também em relação a um pensamento mais desprovido de conservadorismo e moralismo.

“Saudade do meu barracão” se faz uma canção muito emblemática para revelar o que tratamos aqui neste capítulo. Mostra que é no barracão que se encontrava a moça que tinha a liberdade de ir e vir, a mulher pobre. Ela, sob este ponto de vista, vivia na malandragem. Uma malandragem sancionada pelo DIP, à medida que o Estado a ignorava.

III - Saudade do Passado – de 1950 à 1969

*“Chega de saudade,
a realidade é que sem ela
não há paz, não há beleza,
é só tristeza e a melancolia
que não sai de mim”*

O ano é 1967, ainda era o início da carreira do jovem Roberto Carlos, já tão aclamado pelo público. “Ai, que saudades da Amélia” foi regravada agora pelo líder do movimento da jovem guarda.⁹² Vinte e cinco anos depois do seu primeiro estouro, *Amélia* é outra. Não se trata mais de *saudade da mulher*, como foi em 1942. A composição, neste momento, fala de *saudade do passado*.

Quando o padrinho de Roberto⁹³ compôs e gravou a canção, acabamos de discutir, o momento de 1942 - que era de ideologia trabalhista - podia fazer com que “Ai, que saudades da Amélia” fosse entendida como transgressora. Porém num espaço menor do que de vinte anos houve a construção que fez de *Amélia* a “mulher de verdade” com a visão sexista e redutora, da forma como a conhecemos ainda hoje.

Na década de 1960, Getúlio estava morto e já não era mais o período conhecido como trabalhista. Havia um contexto social completamente diferente daquele de sua época, era outro espírito que vagava pelo tempo. O Brasil se encontrava em plenos “anos de chumbo”, um período tenso, de explosões de pensamentos divergentes e ainda mais restrito de liberdade de expressão.

Logo, Roberto Carlos, ao sentir *saudades* de uma nova *Amélia*, traz outra *estrutura de sentimentos* para a canção. Esse Roberto, apesar de se dizer “terrível”, era o bom mocinho, ordeiro, o rouxinol e filho de orgulho da ditadura militar, mas sem a possibilidade de colocá-lo na chave da *dialética da malandragem* (Candido, 1970).⁹⁴

⁹² “Compacto raro lançado nos anos 60, quando Roberto Carlos participou do Festival da Record em 1967. Essa versão é original Mono, mas tem a versão Stereo relançada no San Remo em 1975/1976.” - <http://www.youtube.com/watch?v=23iLzEbarmc> – acessado em 28/1/2015. Não consegui gravar esta canção no CD junto à dissertação, portanto é necessário que se escute no link acima.

⁹³ Ataulpho Alves Jr contou que Ataulfo apadrinhou Roberto Carlos no início de sua carreira.

⁹⁴ “C. E. Martins dividiu os intelectuais-artistas em três tipos: 1º) os conformistas (agentes da ideologia da dominação); 2º) os inconformistas (agentes que se autoproclamavam neutros ou independentes em face dos grupos sociais dominantes ou dominados); neste caso, a neutralidade representava uma atitude epidérmica, não colocando em xeque os segmentos dominantes da sociedade; 3º) os partidários de uma atitude revolucionária consequente”. – Contier (1998).

Esse moço tímido que só andava na linha, o bom filho, querido por um grande público jovem e pelos respectivos pais, (Zan, 2013) por muitas vezes obedecia aos produtores e cegamente ao mercado,⁹⁵ trazendo a *saudade* de um tempo junto com “Ai, que saudades da Amélia”. A *saudade* dela, cantada agora, em 1967, era de um tempo em que a mulher se encontrava ainda mais submissa, como o que não se lê na letra da canção, mas que foi construída pelo imaginário popular sobre ela.

É claro que ele não está se referindo àquela *Amélia* que discutimos no capítulo anterior, a mulher pobre, com a liberdade que a de classe média não tinha. Ela era agora muito mais a moça que se guardava e esperava pelo casamento. Essa mulher que Roberto canta, em seu entendimento, já é uma mulher romantizada, uma dona de casa nos moldes brancos, mas sem *vaidade*, a que fazia sem reclamar todos os serviços domésticos.

Também a *vaidade* que não tinha *Amélia* foi uma ideia que se transformou. Passou da ideia que discutimos antes, a de “querer os supérfluos”, como foi cogitado no capítulo anterior - um problema para as classes pobres, para se transformar na *vaidade* que é um pecado católico, a vaidade que se preocupa demasiadamente com beleza e seus caprichos. Totalmente coerente com o tempo e com a classe social dos agentes.

A *estrutura de sentimentos* que fazia de *Amélia* e de seu companheiro dois contraventores em 1942, rebeldes contra o sistema político, havia sido engolida pela hegemonia da ideia de *Amélia* para as *massas*.

Sim, baseamo-nos, no capítulo anterior, em Raymond Williams, quando rejeitamos a ideia de *massas*. Em desacordo com esse pensamento, Antonio Candido fala em *massa*⁹⁶ como um público abstrato, em que o indivíduo não pode sequer admitir a própria opinião de gostos, ou ainda nem tê-la (Candido, 2010: 46). Ideia que

Roberto Carlos (bem como Ataulfo) se situaria no primeiro grupo, como agente de uma ideologia dominante.

⁹⁵ Em 2010, Roberto Carlos dá um depoimento sobre o Festival da Canção, no documentário “Uma noite em 67” (direção de Renato Terra e Ricardo Calil) em que alega não ter escolhido nem a canção que cantaria. Disse que os produtores já traziam tudo pronto pra ele, com a opção apenas de aceitar participar ou não.

⁹⁶ Herbert Marcuse, Roland Barthes, Walter Benjamin, entre outros autores consagrados, também trabalham com a ideia de *massa*, e por isso pode parecer estranho nem mencionar *cultura de massa* e *indústria cultural*, juntamente com o nome de Theodor Adorno aqui, mas a opção foi feita conscientemente, pois a metodologia deste trabalho, se apoiando em Raymond Williams, torna a Escola de Frankfurt portadora de uma ferramenta inadequada para análises como a do capítulo anterior, pois a ideia de *estrutura de sentimentos* vai de encontro com a de uma *massa abstrata*.

se opõe à de Williams, que defende que *massa* não existe, pois reduz e não considera opiniões individuais que existiriam dentro do público.

Assim, apesar de termos trabalhado até agora com essa ideia, as lentes que estamos usando neste capítulo para pensar de passagem o público da jovem guarda pedem que sejam ajustadas para entendermos que aquela *Amélia*, transgressora, não chega a existir para esta *massa* – como um bloco sólido para esta ideia - que simpatiza com Roberto Carlos.

Não estamos tratando aqui especificamente do público da jovem guarda, portanto não nos interessa aprofundarmos o estudo nele, então neste momento do trabalho tratemo-lo simplificaradamente como *massa*. Essa massa não está preocupada com a malandragem, que a essa altura já foi tão bem combatida idealmente que ainda pode ser residual e também pode ter assumido características diferentes do que era a malandragem nas décadas de 1930 e 1940, mas nem isso para *Amélia*.⁹⁷ Qualquer sugestão de que *ela* não fosse a dona de casa submissa nem seria entendida por essa *massa*.

Também José Roberto Zan referencia a “massa” que equivaleria ao público da jovem guarda:

“Tal modelo [de Harvey, sobre a expansão da economia nos EUA] consiste num dos componentes de um processo mais amplo que Wright Mills definiu como a formação da “sociedade de massa”. Uma sociedade na qual a antiga classe média composta por empresários e profissionais liberais foi gradativamente substituída por um novo segmento de assalariados denominado white-collar; em que o ‘público’ burguês clássico constituído por pessoas capazes de expressar opinião com certa independência, se converte em “massa”, ou seja, comunidades abstratas de indivíduos predispostas muito mais a assimilar ideias veiculadas pelos meios de comunicação do que formar opinião própria (MILLS, 1985).” (Zan, *Op. Cit.*)

Claro que continuo com a ideia de que dentro das *massas* existiam cabeças que individualmente cultivavam suas *estruturas de sentimentos* próprias, mas a escala que temos que usar para o sucesso de “Ai, que saudades de Amélia” nessa década de 1960 é outra, e as particularidades dessas pessoas não eram a respeito da imagem construída por *Amélia*. Concordemos com Candido e com Zan sobre a ideia de *massa* ao saber que a jovem guarda e os militares arrastavam opiniões e comportamentos do público do iê-iê-iê, transformando-os num grupo mais despolitizado. Assim, para esse

⁹⁷ O malandro agora se assemelha mais ao “gente boa” Zé Carioca, simpático, inofensivo e de acordo com a identidade nacional construída. Ele não é mais ameaça à ideologia do governo, como era e foi combatido na época do Estado novo.

pessoal que apreciava “Ai, que saudades da Amélia” na interpretação de Roberto Carlos, aquela outra personagem, a *malandra*, simplesmente nunca tinha existido.

A época da ditadura militar no Brasil pode nos exigir novamente pensar num dualismo de ideias dividido mais uma vez entre ordem e desordem (talvez agora mais claramente em direita e esquerda), e esta *Amélia* já estava no campo da ordem. Ordem, segundo a visão hegemônica era o que estivesse de acordo com o governo militar, sempre alinhada com a “moral e bons costumes”. Desordem era o subversivo, tudo o que abalasse essa ordem. Sendo assim, *Amélia* não podia para eles ser da ordem e da desordem ao mesmo tempo.

Estamos definitivamente falando agora de outro assunto, mesmo ainda falando em *saudade*. Nessas duas décadas a *saudade do passado* na obra de Ataulfo já predomina. Já não há mais muito espaço para o tema pueril da *saudade da mulher*.

Agora, para entrarmos em outra questão que a ideia de *saudade* também pode significar na obra de Ataulfo nestas duas décadas, é importante entendermos a coerência de ideia entre *autor* (como intérprete), *obra e público* (Candido, 2008) que existe na gravação de “Ai, que saudades da Amélia” por Roberto Carlos.

Há uma coerência entre a imagem do bom moço de Roberto Carlos e a de *Amélia* como a moça que se tornou um exemplo de dona de casa. Roberto, o intérprete, sofrendo de *saudades* por essa moça sem vaidade é o ponto alto em que percebemos a transformação da personagem, o ponto que confirma a imagem dela que foi construída pelo senso-comum.

É uma imagem bem coerente, um perfeito par romântico, o personagem de Roberto Carlos, chorando a falta da personagem Amélia, a submissa. Em princípio, então, a exceção nessa coerência pode existir apenas em como se deu a aproximação Ataulfo a Roberto Carlos. Pois é o compositor da velha guarda, sendo considerado saudosista e “autêntico” que se aproxima da jovem guarda, ao ser convidado por Carlos Imperial para o programa de TV dos jovens.⁹⁸

Naquele momento, porém, já existiam outros movimentos musicais que se declaravam brasileiros, que não somente o samba.⁹⁹ Eram movimentos distintos e pouco misturáveis: a bossa nova, a jovem guarda e a MMPB. Com vista nestes três,

⁹⁸ Informação obtida na entrevista de Ataulfo Jr.

⁹⁹ Não estamos aqui considerando o forró de Luis Gonzaga, a música caipira paulista e outros ritmos que por ventura possam contestar esta afirmação, pois além de talvez estes não serem considerados exatamente um movimento musical, também não cercam a vida de Ataulfo Alves, como estes outros.

podemos pensar que o ritmo do samba, ainda atuante, mas agora com menor vitalidade e como um movimento mais antigo, até consagrado, podia ser encontrado na bossa nova e na MMPB. Não na jovem guarda, montada exclusivamente para cobrir o filão de música jovem no ascendente mercado musical na televisão, com maior preocupação de imagem publicitária do que artística, efetivamente (Zan, 2013).

A despeito disso, musicalmente mais distante do samba do que os outros dois movimentos, o iê-iê-iê era o inverso do que se queria por “autêntico”, - e esse *autêntico* era quase um selo de qualidade muito requerido pelos movimentos de música brasileira, como teria o samba em sua “época de ouro”.

Isso ressalta que o desenvolvimento da história da música popular brasileira, juntamente com a de um de seus protagonistas – Ataulfo Alves -, se dá não por uma coerência lógica de semelhanças musicais, apesar de também aqui elas existirem. Mas mostra que é estruturada por uma sequência de acontecimentos.

Para construirmos uma versão desta passagem, voltemos um pouco antes do surgimento desses movimentos. Lembrando que este trabalho propõe uma visão desse período da história da música que é sempre costurada com a ideia de *saudade*, como não poderia deixar de ser.

Entre saudade e modernidade, o samba

Não é que o tema da *saudade* seja recorrente só na obra de Ataulfo Alves, já falamos sobre isso neste trabalho. Ele é parte da história do samba. Um samba se fazia com o tema da *saudade* como o mercado fonográfico se fazia com os sambas – não eram exclusivos um do outro, mas eram frequentemente demandados. O samba abastecia o mercado até a década de 1950 como o assunto *saudade* abastecia o samba.

Não é também que o samba fosse um. São várias as suas denominações nessas décadas: samba de sambista, samba de meio de ano, samba de carnaval, samba-canção, samba-exaltação, samba de malandro, samba de morro, samba de breque, etc. Talvez mais nomenclaturas do que sambas, concretamente. Todavia, falemos agora no samba-canção, aquele que o tema lírico tem excelência, e, nele, o assunto da *saudade*.

A quantidade de composições que circundavam o tema da *saudade* no samba cresceu. Também a sua densidade, que foi num ascendente nos anos seguintes até se transformar numa dor que se tornava caricatural, desaguando nas “canções de fossa”

da década de 1950.¹⁰⁰ Sambas-canção abolerados, os próprios boleros e tangos, canções definitivamente encharcadas com lágrimas, decepção, recalque e *saudade*. A *saudade* agora já não era mais uma leve falta que fazia a mulher que tinha abandonado o companheiro; a dona negra e pobre que tinha aquela liberdade de ir morar com o rapaz e sair de sua casa quando quisesse já não era mais tão contemplada nas canções. Agora o abandono pela mulher podia fazer com que o narrador se tornasse “O mais triste dos mortais” (Ataulfo, 1956):

“Eu já fui alegre, fui feliz
E hoje em dia, o mais triste dos mortais
Vivo eternamente da saudade
Da minha felicidade que não volta nunca mais (...)”

As composições estavam saturadas de emoções e por isso mesmo era difícil imaginar um lugar aonde pudessem chegar que fosse mais embargado de *saudade* e de sentimentos densos. Os sambas-canção inevitavelmente se tornaram sinônimo de “dor-de-cotovelo”.

Mas não é por decorrência da saturação da tristeza no samba que logo aparece a bossa nova no cenário da canção brasileira, embora seu surgimento nessa época tenha sido bem pertinente à marcha que andava o samba. Não nos é interessante contar a história do surgimento da bossa, isso já pode ser encontrado em diversos trabalhos específicos,¹⁰¹ fiquemos apenas com a informação de que ela veio por volta de 1959 e que foi considerada um novo tipo de samba, ou a “evolução” dele, conforme alguns autores, trazendo uma alegria (mesmo melancólica) muito típica ou desejada entre jovens da classe média de Copacabana. A ideia era modernizar a música brasileira e aumentar o nível do gosto musical da canção que se fazia no Brasil (Napolitano, 2010: 30).

Era esperado que não mais quisessem o velho samba para representar o país em transformação, mas não era por causa da forma abolerada que uma vertente dele estava contraindo (a que dominava as rádios). Porém numa visão etapista, tudo estava coerente: o samba havia ficado pesado por demais e o samba-canção não mais evoluiria, estaria se enterrando sozinho. Assim, facilmente substituímos o samba pela

¹⁰⁰ Muito bem representada, por exemplo, por Maysa.

¹⁰¹ Entre eles Rui Castro (1990) e Augusto de Campos (1968).

bossa-nova, mais alegre, aparelhada com a “promessa de felicidade”¹⁰² - a promessa que se refere ao futuro (se ela não foi cumprida é outra questão¹⁰³), à “euforia da modernidade” (Garcia, 2013), enquanto que a *saudade* dos sambas-canção fincava os pés no passado.

Para a articulação deste capítulo, pensei que cada movimento musical aqui trabalhado pode muito bem ter associado a ele um tempo, segundo o “clima” evocado na música. Um clima que se constrói pela sua história, pelo momento em que ele se encontra, pela temática geral de suas letras e pelos seus ritmos. Assim, entre 1950 e 1960, o lugar do samba ficou sendo o passado, o da bossa nova e da MMPB, o futuro; e o da jovem guarda, o presente, com suas temáticas que não se preocupariam nem com história nem com o amanhã.

A bossa nova, então, olha para um país moderno, desenvolvimentista e tem vontade de decretar o fim daquele passado que já estava por demais assombrado. Nada mais pertinente do que almejar o fim daquela era com um “Chega de saudade”! (Vinícius de Moraes e Tom Jobim, 1958) Essa canção e as ideias que ela passava representariam praticamente um manifesto do novo movimento.

Claro que a denominação de um “período desenvolvimentista” ajudou a pensar o país moderno. Em fins da década de 1950 o tempo não era para ser mais de *saudade* e Juscelino, aquele a quem chamavam “o presidente bossa nova”- apostava nisso, assim como todos os que se cansavam do chamado “atraso brasileiro”. O Brasil, ou pelo menos a sua elite - o pessoal que coordenava a visão hegemônica - agora queria ser tão moderno como a nova capital, em construção acelerada, já que era o tempo de crescer “50 anos em 5”. A modernidade, anunciada em 1922, era enfim trazida ao Rio de Janeiro pelo espírito do tempo.

Sobre o artista respirar o próprio tempo, Antonio Candido falava ainda em 1957:

“O que chamamos de arte coletiva é a arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificado às aspirações e valores do seu tempo, que parece dissolver-se nele, sobretudo

¹⁰² Referência a Lorenzo Mammi (2000), mas só à metade da frase do autor, como observa Walter Garcia (2013): “Se o jazz é vontade de potência, a bossa nova é promessa de felicidade”. Segundo Garcia, a frase foi bem difundida, mas faltando a metade dela, que daria o sentido à ideia. Porém, esta referência é mesmo à reprodução dessa metade que foi muito difundida e se tornou conhecida no meio dos pesquisadores de música brasileira.

¹⁰³ Novamente, referência ao texto de Mammi (2000).

levando em conta que, nestes casos, perde-se quase sempre a identidade do criador-protótipo. (...) Forças sociais condicionantes guiam o artista em grau maior ou menor”¹⁰⁴

O clima hegemônico de modernidade começava a ter uma ligeira vantagem sobre o tradicionalismo; embora os tradicionalistas, com seus pensamentos residuais e todas as suas *estruturas de sentimentos* bem arquitetadas na *autenticidade* da “cultura que tinha raízes no passado”, ainda existissem e convivessem com o novo pensamento hegemônico. Convivem não sem conflitos, é certo, e o próprio Ataulfo, transformado em Velha Guarda aos nem completos 50 anos de idade, insiste num agora anacrônico saudosismo.¹⁰⁵

O samba urbano, que já tinha sido vanguarda na época do Estácio, em 1950 definitivamente já não trazia nenhuma novidade. Não só Ataulfo, mas também outros sambistas e radialistas preocupados com a *tradição* investem no apelo da *saudade* dos tempos idos. Nessa década há um movimento de “volta” à década de 30, a *época de ouro do samba*, que Marcos Napolitano (2010) aborda em “A música brasileira na década de 50”, e diz que havia mesmo um projeto encabeçado por Lucio Rangel e Pêrsio de Moraes, que desvalorizava a música produzida na década de 1950 (enquanto ela acontecia), encarecendo a tradição do samba da década de 1930. Diziam que os “valores de outrora tinham se perdido” e buscavam o merecimento pela *autenticidade* do ritmo defendido, o “samba bem brasileiro”. Ataulfo, muito mais pelo saudosismo do que pelo puritanismo dos outros defensores dos tempos passados, também se engaja neste movimento, e em 1958 compõe “Talento não tem idade”.

Para Sérgio Cabral,¹⁰⁶ essa canção teria sido composta como uma mensagem aos sambistas que estavam se aposentando nessa época, devido ao declínio do sucesso do samba. Seria um apelo para que eles voltassem a compor. Ataulpho Alves Junior, em entrevista, não confirma a informação, diz apenas que “parece que é o que a letra diz”. Porém o ponto que vamos abordar não se importa com a veracidade desta informação.

¹⁰⁴ Candido (2010: 35) - A “coletividade da arte”, neste nosso caso, é o coletivo criando um movimento musical.

¹⁰⁵ José Geraldo Vinci de Moraes (2010) fala isso de Pixinguinha, pois num novo contexto de novos movimentos no mundo fonográfico, o samba aparece como consagrado, e os sambistas da “época de ouro do samba”, mesmo que ainda fossem novos, deveriam ser “velha-guarda”, como detentores daquela tradição. Retomo essa ideia de Moraes para falar de Ataulfo que era ainda 10 anos mais novo que o colega Pixinguinha.

¹⁰⁶ *Op. Cit.*

Entre as composições que vamos analisar neste capítulo, poucas falam da temática lírica, apesar de termos a relacionado ao samba-canção logo antes. Elas são praticamente crônicas de Ataulfo a respeito do tempo em que vivia. “Talento não tem idade” faz verificarmos a preocupação do compositor com o destino do samba e sobretudo faz notarmos a sua vontade de volta ao passado:

Talento não tem idade (Ataulfo Alves, 1958)

“Meus companheiros do samba
Do samba bem brasileiro
Ouçam o lamento de um triste
Que tem na alma um pandeiro

O samba foi lá em casa
E disse a mim soluçando
Tiraram tudo de belo que eu tinha
Pedi socorro chorando

Onde andarão os valores
Daqueles tempos de outrora
Seus lindos versos de amores
Que até hoje o povo chora

Voltem de novo que é grande a saudade
Talento não tem idade”

A coisa mais interessante nessa canção é que ela diz que o samba precisa voltar, mas ela mesma pode ser confundida com um bolero. A fala do samba é “tiraram tudo de belo que eu tinha”, mas os arranjos lembram os de orquestras de show-baile, os chamados “baile da saudade”. Está catalogada como samba-canção, e nele, portanto, se encaixa. Mas faz pensar se é mesmo do “samba bem brasileiro” que o narrador está falando ou se o verso cai como demagogia. Ela acaba por se tornar uma canção bem curiosa, pois é o bolero o mensageiro do samba a intervir pela sua causa. Faz acreditar que o bolero estava mesmo mais aceito do que o samba para creditar a ele a intervenção pela sua *autenticidade*.¹⁰⁷

A ideia de espírito do tempo é trazida por Ataulfo nesta canção, quando ele fala que “o samba foi lá em casa”. Essa personificação da música nos faz lembrar daqueles contos do “espírito do Natal passado” que visita um personagem. E o samba, assim, é um espírito do passado que vem conversar com o compositor para se queixar,

¹⁰⁷ Estou misturando bolero com samba-canção propositalmente, pela proximidade dos ritmos na época.

apelando para que o receptor da canção se comovesse com a ameaça que, segundo Ataulfo, pairava sobre o ritmo.

É certo que a força do gênero conhecido nas estantes das lojas como samba já não era mais a mesma após o aparecimento da bossa nova, mas isso não era devido a ela.

Todos os anos, desde 1936, Ataulfo tinha por volta de três canções entre as cem mais tocadas nas rádios, até a década de 1950. E em meados dela ainda conseguiu dos seus maiores sucessos, como “Pois é”, “Mulata assanhada” e “Meus tempos de criança”. Mas a partir da metade do século ele tinha apenas uma canção entre as mais tocadas, e ainda a cada dois anos. Isso não acontecia só com ele, mas com todos os sambistas que também foram transformados em velha guarda. Em entrevista, Ataulpho Jr deixa claro que, em sua visão, não foi especificamente por causa da bossa nova que isso começou a acontecer, mas devido ao aumento da variedade rítmica que tocava nas rádios em fins da década de 1950. Entretanto sugere também que seu pai havia ficado rancoroso com a bossa nova e atribuído muito desse declínio a ela. Ataulfo não deixava de culpar a bossa, como se o samba estivesse mesmo se transformando nela, e isso fosse tudo.

É compreensível – e discutiremos o porquê mais à frente - que Ataulfo não tenha recebido bem a chegada da bossa nova, com sua proposta de modernizar a música brasileira, apostando no fim da *saudade* como o que prendia a música no passado. Isso repercute no autor por toda a sua vida. Quase dez anos depois do início do movimento que vinha junto com a modernidade, em 1966, data que, segundo alguns autores já teria até atropelado o projeto da bossa nova,¹⁰⁸ Ataulfo ainda investe contra ela no *long play* “Eternamente Samba”,¹⁰⁹ com arranjos que, segundo conta Ataulpho Jr, aludem ao ritmo da própria bossa nova, desenvolvidos por Maestro Gaya. Neste longo intervalo de tempo, Ataulfo continua a atacar o novo ritmo, mas subvertamos a ordem cronológica e falemos de “Vassalo do Samba” agora:

Vassalo do samba (Ataulfo Alves, 1966)

“Tentei fazer um samba
Diferente do que faço
Confesso, minha gente
Saí fora do compasso

¹⁰⁸ Como Mammì (1992).

¹⁰⁹ O nome deste LP já é uma militância pela tradição do samba.

Errei na divisão
Cheguei à conclusão
Que o samba não me quer
Moderno não

Meu samba protestou
Meu vexame foi total
Quem foi que me mandou
Eu sair do original

Meu samba, eu sei que errei
Pisei meu próprio calo
De vossa majestade
Eu sou vassalo”

É uma canção em que a palavra *saudade* não é mencionada e, apesar de não ter entrado nas contas que estão no capítulo “Temas e subtemas de Ataulfo” como uma “canção saudosista”, ela o é.¹¹⁰ O ritmo, Ataulpho Jr diz ter sido forjado propositalmente para lembrar a “batida” da bossa nova. Ataulfo provavelmente se apropriou de algo que alude à bossa para provar que também era capaz de fazer o “samba novo”, só que não queria. Por isso a canção até contém uma alegria nostálgica característica da bossa nova, mas as vozes que cantam a letra (no LP *Eternamente Samba*) são cheias de saudosismo como o próprio texto que emitem.

Augusto de Campos, no texto “Da jovem guarda a João Gilberto” (em Campos, 1968), ressalta a sobriedade da interpretação de João Gilberto e dos cantores da bossa nova como uma característica importante para o gênero; mas em “Vassalo do Samba”, diferentemente, não houve essa preocupação. Notamos o lamento arrastado na voz de Ataulfo, enquanto que as Pastoras chegam a fazer pensar que vão a qualquer momento sair do tempo de tanto que também arrastam as suas vozes. Todas parecendo estar cheias de rancores e *saudades* de um tempo ido.¹¹¹

Existe na canção a vontade de volta ao passado, de volta ao “samba original”, ao qual sair dele é “vexame”. O clima é tenso, com a exceção muito sutil dos arranjos (a batida do violão, sopro e percussão leve). A *saudade* não quer ser deixada e não existe nenhuma promessa.

¹¹⁰ Ela não entrou na conta das saudosas pois ainda exalta o samba como símbolo nacional, por isso deixei nas “nacionalistas”.

¹¹¹ Walter Garcia em “Radicalismos à brasileira” (*Op. Cit.*), num estudo mais aprofundado da obra de João Gilberto, nota a melancolia disfarçada na voz de João, contestando a afirmação dos autores que colocam a bossa nova pontualmente como uma música alegre. Aqui, a ideia é notar o quanto mais lamentosas são as vozes e como não se esconde nem um pouco a melancolia em “Vassalo do samba”.

Na verdade, Ataulfo nem chegou a “tentar fazer um samba diferente” – que, claro, se refere à bossa nova - nem nessa composição ou tampouco antes dela, como nos contam os primeiros versos. O “samba diferente” se refere mesmo a essa canção, que, conforme disse o filho de Ataulfo, tem os arranjos com referência à bossa nova ao mesmo tempo que se trata de uma crítica a ela. O autor, através do reconhecimento do próprio erro em se meter a fazer o novo ritmo (ficticiamente), se afirma como *autêntico*, como um detentor do “samba tradicional”. A composição é um protesto em que tenta deslegitimar a bossa nova como “samba original”, e por isso ele se liga mais uma vez aqui à *saudade do passado*, que, por sua vez, se liga à ideia da *tradição*. E reparemos que em 1966 o auge da bossa nova já tinha passado e já se iniciava a era dos grandes festivais da MMPB. Mas o “seu passado” ainda é mais antigo e tradicional do que o passado da bossa.

A ideia do tradicional é justificada por um passado que o legitima enquanto valor no presente – o que pode ser uma invenção, sobretudo se for recente, ou pode ser uma “tradição genuína”, segundo Eric Hobsbawm (2014). Quando inventada quer fundamentar o seu valor com elementos de antiguidade. Hobsbawm não trata das “tradições genuínas”, não é intenção desse seu trabalho, mas dá algumas pistas sobre o que pode ser essa “tradição genuína” por ela ser “espontânea”, apesar de não desenvolver em detalhes. Ele escreve sobre as que seriam “inventadas” com uma visão que ataca as classes dominantes, pois o que está em foco no seu trabalho são as tradições oficiais. A ideia, abordada em *A Invenção das Tradições*, é a de que “tradições inventadas” são aquelas que ameaçam a autonomia dos indivíduos explorados na sociedade; tanto que o autor destaca as tradições inventadas pela coroa, a ideia de nação, o exército e outras tradições da cultura dominante. Todo o livro conta com textos de outros autores que também exploram a mesma ideia. E isso é legítimo, pois sua posição defende o lado que precisa mesmo ser defendido, o das classes subordinadas.¹¹²

¹¹² Porém ele não entra na questão de que a cultura popular (que considera “tradição genuína”) deve ter sido nesses termos também inventada dentro da massa pobre em algum tempo. Segundo ele, o que legitima as tradições é, além da antiguidade e outros tópicos, a ideia de não serem feitas para “a inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento”. Mas será que todas as tradições não tem este intuito, em grau maior ou menor de intencionalidade? Antes de tudo, o autor justifica as “tradições genuínas” pela sua antiguidade, mas num momento antigo ela deve ter sido também inventada, coletiva ou individualmente, de forma mais ou menos pensada.

Todavia, tentando mediar as ideias de tradições inventadas *versus* genuínas, é pelo seu caráter de *inventado pelo mercado* que o samba-canção, que Ataulfo defende como sua tradição, se encaixaria numa *tradição inventada* de Hobsbawm. Porque obedece sobretudo às ordens do mercado – praticamente uma máquina de inventar tradições para a circulação e acúmulo do capital. Não foi Ataulfo o autor dessa invenção, mas talvez tenha sido o mercado juntamente com sambistas que a inventaram. O compositor faz parte dos que inculcam o ritmo como tradição inventada ao público. E se aqui estamos afirmando que o samba (e o samba-canção) é tradição, é porque tiramos das palavras do nosso próprio “nativo”.

A questão da *tradição* se mistura à da *autenticidade*. As duas estão costuradas com a ideia de *saudade do passado* que estamos estudando neste capítulo, pois se a tradição traz algo que é repetido desde um passado mais ou menos longínquo, é porque esse passado é reverenciado, logo a *saudade* dele é algo dado. A *autenticidade* deve estar ligada à *tradição genuína* de Hobsbawm, enquanto que a *tradição inventada* fingiria ser autêntica.¹¹³ Era essa autenticidade que funcionava como se fosse um selo reivindicado pelos ritmos brasileiros para ser aceito pelos tradicionalistas, tendo como guia principal o folclore como “tradição autêntica” rural ou de morro (no caso do samba) - elementos indubitavelmente legitimadores pelos pensadores e defensores da cultura brasileira da época.

Discutamos então o que tudo isso implica na parte da obra de Ataulfo que foi considerada *saudosista*.

Em algumas manifestações da cultura popular brasileira e na umbanda há uma máxima que diz que “antiguidade é posto”. O culto à ancestralidade é o culto ao que é mais antigo, e essa antiguidade teria mais valor do que o que é novo. Além de já ter seu lugar garantido (seu posto), por ter uma gama de experiências a ser ensinada e histórias para ser lembradas e reverenciadas. Nessa filosofia o passado é vivo, ou pelo menos se comunica com os que estão vivos. É o pensamento daquilo que é ligado à cultura umbandista, religião primeira de Ataulfo.¹¹⁴

¹¹³ Estou tentando desenvolver esta distinção entre as ideias de tradição por se dizer que uma tem autenticidade e a outra não, pois era uma questão que frequentemente se colocava (e ainda hoje se coloca) no terreno da música brasileira.

¹¹⁴ Informação contida em Cabral (2009). Porém o autor diz que Ataulfo teria uma espécie de trauma com a Umbanda, sem explicar a afirmação. Pela quantidade de composições que fez em homenagem à religião, esse trauma é bem questionável.

No caso, é o samba que detém a antiguidade nessa fase da música brasileira. Portanto, no mundo do samba, essencialmente ligado à umbanda, ao candomblé e demais crenças afro-brasileiras que valorizam a ancestralidade, esse ritmo deveria deter o seu posto privilegiado. E assim, em “Vassalo do Samba” o ritmo é colocado praticamente como entidade. Até o perdão que o narrador pede a ele, por “ter saído do original” é abaixando sua cabeça frente à majestade. O samba, para Ataulfo, é a *tradição*. A *tradição* é o que traz a ancestralidade, portanto ela demanda respeito e também prova o samba como *autêntico*.

Essa é uma forma de pensar que está na cabeça de quem nasceu dentro do samba e protagonizou no surgimento dos sambas-canção. Logo, o pensamento dos que consideram o samba como algo dotado de valores de ancestralidade, e também o samba-canção com notas de genuinidade, segundo seus praticantes, deve ser respeitado quando trazemos este universo para dentro da universidade. Não faz sentido pensar o samba sem considerar a conduta e o pensamento dos próprios sambistas que têm a sua música como tradição maior. Então essa *tradição* passa a não ser somente um valor a ser mantido com um intuito de dominação, mas as vidas dos envolvidos com o samba muitas vezes são justificadas e guiadas por elas, pautando os seus calendários, e sem as quais pouco teriam a perder na vida.

Por isso, tratar a tradição deste *samba entidade*, que mesmo que seja basicamente o mesmo que “samba de mercado”, simplesmente como invenção, e esta invenção como elemento menor, desmereceriam logo o pensamento e a história de quem estamos tomando como objeto de estudo.

Ataulfo erra nesse “samba diferente” (“Vassalo do samba”) porque o samba não pode “sair do original”, e isso é o culto de uma *tradição* (inventada, porém legítima) transformado em algo quase sagrado – a tradição do samba, que está ligada ao culto do passado, fazendo com que a *saudade*, neste caso, seja a vontade de que o público respeite a sua tradição e sua trajetória.

Ademais, esse sagrado que se tornou o samba não precisa nem ser entendido necessariamente apenas como pensamento religioso, afinal essa *tradição* é a forma primeira como os negros – enquanto grupo social - conseguem sair numericamente da marginalização social no Brasil, fazendo com que o samba se torne merecedor de toda

devoção entre a comunidade negra.¹¹⁵ Certo, talvez não tão numerosamente; são poucos os que realmente conseguem sair da pobreza, mas a ascensão do samba valoriza os negros enquanto grupo, contribuindo para tirar o estigma de trabalhador braçal e subserviente, adquirido pela escravidão.

O respeito pela *tradição do samba*, e também pela invenção dela, pode se ligar a uma forma de dignidade social do negro, bem como a sua ascensão financeira, que foi o caso indubitável de Ataulfo Alves. O respeito exigido por ele e por outros sambistas de sua geração aparece também em forma de retorno de audiência e financeiro.

É por tudo isso que na última estrofe de “Vassalo do samba” Ataulfo volta ao samba, batendo cabeça, desculpando-se por uma traição que nem chegou a cometer, afirmando-se como vassalo do ritmo que o fez sair da marginalização social.

Nessa canção, ao mesmo tempo em que demonstra humildade em reconhecer seu suposto erro, assumindo a culpa por seu próprio vexame, ele também desqualifica o “samba novo” que era a bossa nova. Para esta *estrutura de sentimentos*, o samba-canção já é a evolução do samba, e não a bossa nova.

Ataulfo parecia ter a sensação de que ele e seu samba não caberiam mais naquele tempo, depois de 20 anos de carreira bem sucedida. Aquelas três palavrinhas “chega-de-saudade” poderiam significar muito mais na sua vida do que podia parecer para alguém de fora.

Continuamos então a notar como o papel da bossa nova na vida de Ataulfo se coloca como ameaçador para a sua *tradição*:

“Eu tenho o direito de ser saudosista
E quem nasceu com a alma de artista
Não deixa o cavaquinho e o violão

Estão fazendo agora um samba diferente
Que a gente não entende mais nada
Já não se curte mais aquele samba quente
Já não se ouve mais a batucada

E dizem por aí que é ritmo novo
Mas, meu povo,
não vai nessa, não
Nessa não!”

¹¹⁵ É certo que antes do samba comercial havia casos isolados de negros que obtinham um relativo sucesso financeiro como empresários, padres e por meio dos estudos. Mas é o movimento da indústria fonográfica a partir de 1930 que faz com que um número mais relevante de negros tenham essa ascensão social.

A relação da *saudade* em oposição à bossa, aqui fica bem evidente. Ataulfo defende o seu “direito de ser saudosista”, dizendo-se ser o artista autêntico, pois tem a alma de um, em oposição ao “samba novo”.

Ataulfo não chegou a gravar essa canção.¹¹⁶ Conforme Ataulpho Alves Junior me contou, ela foi composta no início da década de 1960 e também é uma crítica à bossa nova.

Essa composição reforça a ideia de que a *saudade do passado* está ligada à autenticidade do samba para Ataulfo: aqui, o “samba autêntico” é simbolizado pelo “cavaquinho e o violão”, do terceiro verso. O seu saudosismo (1º verso) é justificado pela sua “alma de artista que não deixa o cavaquinho e o violão”, portanto ele situa a música que era feita com esses instrumentos - o “samba autêntico” - no passado. Mais uma vez a *saudade*, que já era intrínseca ao samba, justifica a autenticidade do gênero para Ataulfo.

A segunda estrofe, “Estão fazendo um samba diferente”, refere-se à bossa nova, “que a gente não entende mais nada” é o protesto da velha guarda contra ela, “já não se curte mais aquele samba quente” é a deslegitimação da bossa, e “já não se ouve mais a batucada” se refere à *saudade* do samba. Terminando com um conselho de um sambista experiente, creditado, portador da *autenticidade*, que induz ao ouvinte (ou ouvinte em potencial, já que essa canção nunca foi gravada) a desistir da bossa nova com um “não vai nessa, não”.

Um lenço branco como símbolo da tradição

Essa ideia de *tradição* é sempre muito forte na vida de Ataulfo durante todos os momentos das décadas de 1950 e 60. E para fecharmos o assunto com mais uma relação entre *tradição*, *autenticidade* e *saudade*, partimos para a análise de “Lenço Branco” (1962).¹¹⁷

¹¹⁶ Tenho a canção gravada cantada à capela por Ataulpho Alves Junior, em entrevista de 2 de Agosto de 2014 no Rio de Janeiro. O trecho está reproduzido no CD junto à dissertação.

¹¹⁷ Como propusemos antes, a ordem na qual apresentamos as análises das canções não é cronológica, ela foi montada para dar uma coerência maior e um entendimento menos confuso aos argumentos aqui apresentados. Se a análise dessas duas canções fosse apresentada anteriormente, a defesa da tradição de Ataulfo poderia ser vista de forma mais obscura.

Ataulfo era um artista de palco, e, como todos eles, contava com elementos cênicos para os seus espetáculos. Também criava símbolos, como o *lenço branco*, que é um deles, mas em princípio foi só um objeto de cena. Ele usava o lenço para comandar a presença das pastoras no palco – certamente uma referência à cultura popular, na qual as “pastoras” são “manobradas” pelo mestre no Pastoril e em outras manifestações. Mesmo no samba de roda, não necessariamente com um lenço, mas com um bastão, um apito, ou as batidas do tambor, que “comandam” as dançarinas. Ataulfo, elegante, usava um lenço. Ele traz as rodas de samba para os palcos, mas de um jeito transformado, claro, quem sabe reinventando uma *tradição* com uma releitura dela.

Então chegou um momento em que ele sentiu a necessidade de ritualizar a continuação de sua *tradição* no samba. A partir de 1962, quando da composição de “Lenço branco”, Ataulfo passa o lenço ao seu filho Ataulpho Alves Junior. Numa estruturação de símbolos, ele transmite a sua tradição atrelada ao lenço, pede que continue com ela, pois acredita que o fim de sua atuação no samba está chegando. Então pai e filho interpretam algo que, de costume, se tornou um ritual: a passagem do lenço nos palcos desde 1962.¹¹⁸ Ataulfo canta uma canção que explica o lenço e seu filho, aceitando o presente, passa a assumir a função de mantenedor da tradição, respondendo com outra canção.

Lenço Branco (Ataulfo Alves, 1962)

“Vai, meu lenço branco
Tremular em outras mãos
Vai manter a tradição
Do que é nosso
De geração a geração

Lenço, mensagem de um samba
Que o tempo jamais desfaz
Samba, retrato de um povo
Que procura amor e paz

(Falando): Toma o lenço, meu filho
Vai defender o que é nosso
De geração em geração”

A voz de Ataulfo é cheia de melancolia, como em muitos de seus sambas e boleros, parecendo que sofre com a entrega do lenço, pois isso representa o fim de sua

¹¹⁸ Note-se que “Vassalo do samba” é mesmo posterior a essa ritualização de “Lenço branco”.

carreira em favor de um feito maior: a continuação de sua *tradição*. Ele não passa a peteca (ou o lenço) sem a dor de findar o seu próprio trabalho. É certo que ele continua até 1969, mas Ataulfo já se considera, nesse momento, velho para manter seu trabalho, parece que conjuga o fim do reinado do samba na bossa nova, ou nem só na bossa, mas na modernidade. Ele sugere que a bossa nova também seja um tipo de samba, porém o seu é o que permanece no tempo. Ele fala de *um* samba, o que é defendido por ele: “lenço, mensagem de *um* samba que o tempo jamais desfaz”. Isso tem que ser repetido muitas vezes para se tornar verdadeiro. O seu trabalho foi transformado na sua *tradição*, conforme falamos logo acima, quando da dignidade do negro ter sido conquistada através do samba comercial.

Retomando aqui a ideia de Hobsbawm¹¹⁹ acerca das *tradições inventadas*, o autor fala em símbolos criados ou importados de outras tradições para fortalecer a tradição inventada. O que se torna então o *lenço branco* se não um símbolo que justifica e legitima a tradição criada também por ele? Ainda porque diversos autores se referem a Ataulfo como o fundador de um novo tipo de samba, “mais lento e mais sentimental”.¹²⁰ É essa sua tradição que o lenço carrega e que vai para as mãos de seu filho.

O pronome “nosso” (“defender o que é *nosso*, de geração à geração...”) nos abre algumas possibilidades. “O que é nosso” pode ser dele e do filho, dos brasileiros ou dos “portadores de autenticidade”. Ou ainda todas essas alternativas, de quem se dispuser a abraçar o samba como tradição maior. Quando perguntei ao herdeiro do lenço o que é “nosso” (“de geração à geração”), a resposta dada foi explicada como sendo as canções de seu pai, que permanecem no tempo até hoje, quase como um domínio público, dizendo que sua obra se tornou patrimônio de todos nós.¹²¹

Como em todas as canções deste capítulo que foram gravadas por Ataulfo, a voz lamentosa do cantor passa a sensação da tristeza que diz carregar. A lentidão, o

¹¹⁹ *Op. Cit.*

¹²⁰ Negreiros (2012): “(...) Uma das diferenças era que seu samba era mais arrastado, mais lento. Aracy Cortes, depois de ouvir alguns sambas de Ataulfo, disse o seguinte: ‘Parecem mineiro, andando, devagar, sem pressa, cheio de ginga, mas sempre chegando ao lugar certo.’ E o compositor Eduardo Gudin: ‘Ataulfo Alves era um sambista diferenciado. Na minha opinião, ele fazia um samba mais arrastado, mais chorado que os demais sambistas da época. Sua cadência é singular, de uma sutileza ímpar, às vezes quase não se percebe o quanto ele nos faz sambar por dentro. Sua melodias pertencem – ou quem sabe inauguram – às formas mais românticas do samba’”.

¹²¹ Isso bem como uma metáfora, pois sabemos que mais do que eles, ninguém, para defender seus direitos autorais. O pai, um dos criadores da União Brasileira dos Compositores (UBC), e o filho até hoje no cargo do pai, praticamente uma dinastia (Cabral, 2009).

“arrasto”, a densidade parecem estar puxando o peso do passado, diferentemente da bossa nova, em que as vozes parecem até anteceder o tempo da canção, que aludem ao futuro. Aliás, foi ela que o fez querer parar sua carreira individualmente para continuar o samba-tradição a fim de que ele não morresse. E neste ponto, que seja fixado que ele aqui está falando em ascensão enquanto grupo, para retomarmos esta questão mais à frente.

Parece que Ataulfo tinha mesmo a preocupação de que o samba pudesse acabar, segundo Ataulpho Jr. Mas, mesmo se não tivesse, este ato da passagem do lenço, que se tornou por anos um costume,¹²² também servia para se consagrar como *autêntico* – dessa maneira ele mostrava o que defendia e que o importante era que esta *tradição* continuasse, mesmo que ele parasse. Passando o lenço, a “mensagem de um samba que o tempo jamais desfaz” - o objeto que representa o seu legado -, para o filho que tem o mesmo nome que ele, a quem incumbe de defender o samba e sua tradição, ele designava outra pessoa, que era a sua continuidade, para não deixar que o samba se acabasse.¹²³

Aqui, uma esperança ligada ao lenço e à *tradição*: o samba como “retrato de um povo que procura amor e paz”. Mas essa representação da esperança se liga não ao futuro, e sim ao passado, pois é a intenção de *manter* o samba, de arrastá-lo do passado, o samba que ele ajudou a consagrar.

Então seu filho responde, desde 1962, com a canção composta por seu irmão:

“Eu tenho
O destino da madeira
Que canta
Quando morre na fogueira” (“Destino da Madeira”, de Adelino Alves e Vargas Junior, 1962)

A resposta de seu filho, continuador de sua *tradição*, não pode ser outra: promete cantar até sua morte, sempre brigando para manter o samba de seu pai. Aqui, depois de um esboço de esperança de Ataulfo, temos uma promessa – tema adjunto da bossa nova, mas, contraditoriamente, não é uma promessa que se refere ao futuro, senão... ao passado, novamente. A promessa é de morrer mantendo a tradição construída por seu pai. A sua morte acontecerá no futuro, mas quando o momento chegar ele promete ainda estar trazendo o passado consigo.

¹²² Hobsbawm fala que o costume é o que faz a tradição inventada.

¹²³ De tempos em tempos as letras do samba, de um modo geral, abordam o assunto do medo de o samba acabar.

(continuação): “Eu sofro,
Sofro muito, meu senhor
E canto
Pra esquecer a minha dor
Quando nova mágoa
No meu peito vem morar
Eu faço mais um samba popular”

Nessas estrofes ele escancara um sofrimento que teria. O motivo dessa exposição deve ser um requerimento de *autenticidade*. O sofrimento é um valor positivo para a cultura católica, quanto mais o indivíduo sofresse, mais perto de Deus ele estaria, mais merecedor do “céu” ele seria.¹²⁴ Então, expondo assim o seu sofrimento, ele mostra sinceridade e merecimento. Sofrer no samba, com o amor como o tema por excelência, significa então fazer o samba autêntico. Relaciona-se com aquele modo de se fazer samba na década de 1930, que foi citado no capítulo I, a entrevista com Catone, e a composição “Receita” (Ataulfo, 1937), nas páginas 22 e 28. Naquela fórmula dentro da qual o samba deveria ser feito, precisava haver *saudade* e sofrimento, e aqui esse modo é trazido de volta, dizendo também que o passado é justificante da autenticidade no samba.

Essas duas estrofes parecem se referir à personalidade do próprio Ataulfo Alves (“ouçam o lamento de um triste” – “Talento não tem idade”, p. 89), então a de seu filho confirmando ser igual a ele, como um continuador de sua *tradição*. Até no momento em que diz que quando adquire uma nova mágoa, faz um novo “samba popular”. A referência parece estar em outra canção de Ataulfo: “Mais um samba popular” (Ataulfo, 1959): “*A morena foi embora/A saudade vai voltar/ Tenho que fazer a ela/ Mais um samba popular*”.

O sentido de “samba popular” pode nos soar como redundância, pois se estamos falando de samba, ele deveria obrigatoriamente já ser popular, no sentido de ser uma música popular, em oposição à erudita. O significado de “popular” pode ser bastante amplo, mas, para essa canção, o termo se refere também (para além da necessidade da rima) ao samba que foi popularizado, ou seja, um samba de sucesso, que está na boca do povo; assim como a referência ao “que é nosso de geração à

¹²⁴ Ataulfo não era precisamente católico, mas os valores do catolicismo são os mais difundidos na nossa sociedade mesmo entre integrantes de outras religiões. Mesmo a Umbanda se constrói com muitos elementos católicos. Os valores católicos acabou se tornando parte da nossa cultura, mesmo para quem não a segue.

geração” da canção atrelada a esta. O comprometimento, aqui mais uma vez, de o filho continuar fazendo o mesmo samba.

Voltando a “Destino da madeira”:

(continuação de “Destino da madeira”): “Que pergunta você faz:
Se eu sou tão infeliz.
Para avaliar meu sofrimento
Basta analisar
Os sambas que eu já fiz”

Adelino, o filho falecido de Ataulfo e autor desta canção, no momento da composição não tinha uma vasta musicografia, por isso parece que essa referência é muito mais aos sambas de seu pai, do que aos seus. Aqui, então, o samba parece estar novamente ligado à ideia de *tradição*, ou aos seus primórdios, antes de se tornar produto comercial, quando daquelas discussões que falam sobre autoria coletiva dos sambas (Moura, 1983).

No princípio do samba no Rio de Janeiro, aconteciam reuniões com rodas de sambas e algo parecido com *Jams* nas casas das chamadas *Tias baianas* - as mulheres talvez matriarcas que abriam suas casas para receber um grande número de gente com e sem relação consanguínea, mas que em sua maioria era considerada família. Os laços familiares se davam também em torno dessas festas que ciceroneavam.

Como nas composições de domínio público, os motes, que se tornariam canções mais ou menos elaboradas eram criados por participantes das festas, e, a partir deles, os outros integrantes das rodas de sambas continuavam a desenvolver a música, compondo de improviso (ou com estrofes trazidas de casa) e construindo coletivamente uma canção. Elas não eram feitas ainda para ser gravadas em discos por volta dos anos 1900. Tanto que a polêmica que teve o “samba-maxixe” “Pelo telefone” (registrado como de Donga) em relação a sua autoria retrata bem esta questão da autoria coletiva: a composição foi feita por muitos, porém a regulamentação da profissão do compositor não estava ainda bem definida, era uma questão que ficava confusa. Também a canção não comportaria tantos nomes no registro e tantos destinos para a divisão do lucro devido. Enfim, a coletividade de autoria é uma característica do samba pré-comercial que parece ser referenciada em “Destino da madeira”.

Então quando Adelino e Ataulpho Alves Junior se misturam com a personalidade do pai, mostram que não há muita diferença entre o samba feito por um

ou por outro. É uma referência aos sambas antes de serem gravados em disco, ao mesmo tempo em que eles podem se dar a este luxo, uma vez que os direitos autorais ficam com eles mesmos, dentro da família.

Finalmente, para além das análises feitas separadamente nessas duas canções (“Lenço branco” e “Destino da madeira”), outra passagem muito interessante é a relação de pergunta e resposta nas suas interpretações, que só eram realizadas em conjunto.¹²⁵ Isso reforça novamente a ideia de *tradição* e de costume. Não só por essa prática (de pergunta e resposta) ser comum à cultura popular não comercializada - e o que se distancia do mercado é considerado por muitos um motivo para “espontaneidade”, que, por sua vez, é um elemento importante para a *autenticidade*, mas pelo acordo que é feito entre as gerações. Isso foi levado toda semana ao público, como um ritual.

A partir de um determinado momento, anos depois (em 1966), esse ritual que era local, pois era interpretado em uma boate do Rio de Janeiro, se amplifica, sendo levado a todo o país em rede nacional de televisão – e num lugar propício para tanto, o programa “Bossaudade”, que não era nem o lugar do novo (a jovem guarda) e nem do “fino” (a bossa nova). “Bossaudade” era o programa que territorializava a velha guarda, sem muito espaço na TV, até então, que era da modernidade.

“Destino da Madeira” não foi nem composta e nem cantada por Ataulfo Alves, mas foi religiosamente interpretada como “pergunta e resposta” junto com seu filho Ataulpho Alves Junior todas as semanas durante anos. Isso exemplifica a *tradição inventada*, nos termos de Hobsbawm, em todos os itens que o autor colocou, pois remonta um passado que justifica a tradição, importa costumes de tradições mais antigas, faz uso de símbolos, e também:

“a) (...) estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) (...) estabelecem ou legitimam instituições, status ou relações de autoridade; e c) (...) (o) propósito principal é a socialização, a inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento” (Hobsbawm, 2014: 17)

Porém essas canções parecem fazer não importar a procura pela diferença fundamental entre esse tipo de *tradição* e a *genuína*. Para Ataulfo, todas elas deviam ser iguais, desde que tivessem resistido ao tempo, caracterizando antiguidade. Tampouco havia problemas se ele importasse a antiguidade da cultura popular. Para

¹²⁵ Até Consuelo de Paula, quando gravou essas canções em 1988 (no álbum *Samba, Seresta e Baião*), as integrou na mesma faixa.

ele, era uma continuidade. A bossa que era a ruptura que mancava da autenticidade e descaracterizava o samba.

Toda a sua carreira, a partir da bossa nova, passou a se voltar para a militância da *autenticidade* do seu samba, e em diversas vezes contra o “samba novo”. Era mais fácil para qualquer pessoa que não estivesse envolvida até o pescoço com o mundo do samba valorizar e desfrutar da bossa nova como um ritmo novo, um samba diferente ou como a evolução dele. Não pra Ataulfo.

Augusto de Campos (1968: 48) chega a trazer Marx e Engels na discussão a respeito de a cultura local se tornar universal. Para os autores de “Sobre Literatura e Arte”, o exemplo era a literatura, Campos, no texto “Boa palavra sobre a música popular” aplica a ideia no cenário musical brasileiro da época em que escreve, na década de 1960: o samba, que seria local, estaria se tornando universal com a bossa nova. Porém isso era demais para cabeça de alguém da chamada velha guarda que tinha feito sua vida no samba velho. Mesmo que tivesse ares mais cosmopolitas, fã inveterado de jazz, na contramão da xenofobia musical que existia no meio do século XX, como era Ataulfo. Que se universalizasse o samba, mas não com a bossa nova.

Ficou claro que toda a sua carreira, a partir daí, foi direcionada para se sagrar como autêntico e para isso ele precisaria da *saudade* como apoio na sua trajetória.

O que legitimava o samba, para Ataulfo, é a sua insistência na *saudade*. A bossa era legitimada pela ideia inversa: “chega de saudade”. Ataulfo tinha 20 anos a mais que João Gilberto, e se fez no samba. João fez a bossa, e cada um deve a vida ao seu feito. Então João pode anunciar o fim da tristeza - e o da *saudade*. Ataulfo não pode admitir isso, pois é com melancolia que construiu seu cancionário. Ele percebe que seu tempo está passando.

Influência do Jazz

Por todos os pontos que se olhasse, *autenticidade* era pra ser contraponto de comercial. Mas essa ideia era questionável para os profissionais dos meios do rádio e dos estúdios de gravação. *Autêntico* se tornaria então o que fosse brasileiro, com uma espécie de pureza, sem intervenção estrangeira, como se isso fosse possível.

Para outros, *autêntico* era o que se apresentava um pouco menos comercial, tendo a ver com “espontaneidade”. Porém essa *autenticidade* acabou por adquirir uma

quantidade extensa de graduações e combinações do que se queria por ela. Então o pensamento mais básico e consensual sobre o termo seria acerca daquilo que fosse menos comercial e “mais brasileiro”.

Por isso o samba-canção se torna algo intrigante ao tentar classificá-lo nessa escala de autenticidades. Ele é considerado *autêntico* por alguns e outros dizem ser extremamente comercial e “pouco brasileiro”. Ao mesmo tempo, não podemos considerá-lo como um tipo menor de música por ele conter traços de música estrangeira. Isso envolve outros elementos, sobretudo o da *tradição* do samba, a que seria considerada *genuína*, ou que não se distinguiria da *inventada*. O samba-canção, por Ataulfo e por outros sambistas, é considerado samba. Os dois são domínios de Ataulfo e também sua *tradição*.

Mas não é nada tão simples assim acerca de *tradição*, do comercial, do autêntico, do samba de morro e do samba-canção... Até a observação que fizemos sobre “Talento não tem idade”, quanto a falar em nome do “samba original” e ser um samba-canção, pode nos dizer ainda mais coisas a respeito do gênero.

Ataulfo começa sua vida profissional com a mesma história de tantos outros sambistas negros que vieram a ganhar fama e dinheiro no Rio de Janeiro da década de trinta. Viveu em favela, foi diretor de harmonia em emergentes escolas de samba, legitimou-se com a pobreza frente ao público, passeou pela malandragem mesmo que apenas em suas letras. E por isso tudo, já falamos, ele ganhou o *selo de autenticidade* e entrou no clube da *velha-guarda*.

Mas na passagem de suas duas primeiras décadas como compositor (1930 e 1940) para as duas seguintes não foi só o cenário social e musical que se transformaram. Também o próprio Ataulfo.

O mercado não foi tão generoso com outros sambistas negros nessa passagem, vide Geraldo Pereira, Sinhô, Wilson Batista, Heitor dos Prazeres, Cartola e tantos outros. É claro que esses eram considerados *malandros* e até hoje guardam a fama de não terem sido muito organizados com seus trabalhos (exceto, talvez, Cartola), mas esse pensamento pode estar exatamente situado dentro da ideologia dominante, pois é um jeito muito simples de se justificar a pobreza.

Ataulfo foi mais organizado, menos boêmio e soube ser empresário, é certo.
¹²⁶ Mas não temos como saber se ele teria conquistado a sua posição social se tivesse sido mais displicente com seus ganhos. O que sabemos é que o compositor trabalhou duro. E a questão é bem essa, se pensarmos na maneira como o trabalho – como obrigação do negro para enriquecimento do patrão branco - se impôs culturalmente para nós, da forma como também discutimos no capítulo anterior.

Defendemos ainda há pouco que o samba-canção era considerado samba (autêntico) para Ataulfo e alguns outros sambistas. E isso envolveria muitas questões acerca da *autenticidade* e da legitimidade. Ataulfo ascendeu enquanto grupo social (com os negros sambistas) nas décadas de 1930 e 1940, mas enquanto indivíduo a partir de então, depois dos resultados do acirramento do combate do DIP ao ideal de malandro – as canções, em geral, já não contemplavam mais a ideia da malandragem.

O samba-canção, muito mais popularizado e lucrativo a partir da década de 1950 do que o “samba de morro”, pode ser considerado um “embranquecimento” do samba. Desenvolvamos...

Musicalmente é muito fácil notar este embranquecimento apenas pelo corte na batucada, fazendo com que o samba-canção ficasse com menos instrumentos de percussão, muitas vezes apenas com um chocalho para marcar solenemente o ritmo. A maior característica do samba como um ritmo negro está na sobressalência da batucada sobre os instrumentos harmônicos. E segundo Carlos Sandroni (2001), o ritmo ainda teria ficado mais negro com o “paradigma do Estácio” após a década de 1920 e 1930. Mas essa característica foi suprimida no samba-canção. Todavia, é na letra que talvez estejam os argumentos mais significativos para mostrar o embranquecimento do samba através do samba-canção.

Acordamos anteriormente que o tema por excelência do samba (e do samba-canção) é o amor (“Onde andarão os valores, daquele tempo de outrora? Seus lindos versos de amores, que até hoje o povo chora...” – “Talento não tem Idade”).¹²⁷ Mas, como discutimos no capítulo anterior, a letra do considerado samba de morro contempla a mulher pobre, a negra, sem a obrigação moral da mulher branca de se manter casta. Mas nesta fase seguinte os sambas-canção falam da mulher branca, com mais recursos financeiros.

¹²⁶ Ataulpho Jr se refere ao pai como “malandro de cabeça” para falar de seu tino empresarial, mas nega que tenha sido malandro no sentido da boemia. Ver entrevista anexa.

¹²⁷ Os “sambas de malandro” estariam mais relacionados ao samba de breque, o qual Moreira da Silva consagrou, não têm muito a ver com o samba-canção.

Mesmo Amélia, que foi negra e malandra no início da década de 1940, se tornou uma moça branca e católica na boca de Roberto Carlos. Nessa versão de 1967, por Roberto, a batucada da gravação de Ataulfo de 1942 não existe. Em seu lugar, destacadamente, a tensão e a invocação angelical do som de um teclado. Aquela Amélia malandra, não foi o líder da jovem guarda que matou, foi o tempo.

Tanto a musa embranquece que em 1966, no LP *Eternamente Samba*,¹²⁸ Ataulfo grava “Madame Fulano de Tal”, de Dias da Cruz e Cyro Monteiro. Esta é uma sagração da condenação da mulher que antes tinha aquela referida liberdade moral:

“Arrumou uma aliança
E agora é Madame Fulano de Tal
Eu conheço o seu passado de aventura,
Já fui vítima da sua traição,
E a malvada criatura ainda achou,
Um anjo que lhe deu a mão.

Conheceu tantos amores por aí,
Coração tão leviano eu nunca vi,
Desceu tanto pra subir, mas afinal,
Agora é Madame Fulano de Tal”

Percebemos, sim, rancor e recalque nesse discurso, mas antes era a voz do governo que recriminava a moça, ou a vizinha, como em “A mulher de seu Oscar” (capítulo II, p. 77-78), enquanto que o ex-companheiro a defendia. Agora é o próprio narrador quem a condena. Essa “Madame Fulano de Tal” não mereceria mais ser amada devido ao “seu passado de aventura” que o narrador conhece e difama.

O samba-canção canta via de regra o “amor branco” como uma dominação da cultura hegemônica sobre o samba que acontece nessas décadas.

A partir também de 1950, a televisão vai ganhando espaço gradativamente como mídia. E os cantores, que antes se ocultavam atrás dos microfones das rádios, passavam a mostrar as caras na TV.

Por conseguinte, pelo histórico racista que temos no Brasil, não é absurdo afirmar que os cantores escolhidos a ter imagem num alcance maior e cantar em rede nacional fossem os brancos. Nestas décadas temos predominantemente rostos

¹²⁸ Neste LP, cinco das nove faixas falam claramente de *saudade* do passado (“Vassalo do samba”, “Quantos projetos”, “Lenço branco” (e “Destino da Madeira”), “Caco velho” e “Favela”); outras duas evidenciam a mudança de classe social de Ataulfo (“Gente bem” e “Madame Fulano de Tal”); e as duas que sobraram poderiam até se encaixar em um ou em outro desses dois grupos (“Polêmica Ataulfo x Carmem Costa” e “Laranja madura”).

brancos, novos ou não, no samba-canção: Nelson Gonçalves, Herivelto Martins, Dalva de Oliveira, Francisco Alves, Emilinha Borba, Jorge Goulart, Isaura Garcia, Nora Ney, Déo, Linda Batista, Walter Levita, só para citar alguns nomes que gravaram sambas-canção de Ataulfo (exceção de Emilinha Borba). Mesmo a TV sendo da modernidade, com esses cantores aparecendo menos que as turmas da bossa nova e da jovem guarda (quase todos brancos também), é o que acontece: o samba-canção fica dominado por intérpretes brancos.

Ataulfo era um dos poucos negros neste meio de “gente bem”.¹²⁹ Mas bem que mesmo ele já não era tão negro assim...

Em 1961, Ataulfo foi eleito pelo colunista Ibrahim Sued um dos “homens mais elegantes do ano”.¹³⁰ Pela primeira vez um negro recebia este título, e não por acaso, já que a visão hegemônica das mídias fazia acreditar que a beleza estava nos padrões branco-europeus. Mas ele não recebeu o título por andar como um estereótipo do negro sambista, a bem dizer como o malandro. Ele usava roupa de alfaiataria, andava em um *cadillac-rabo-de-peixe* amarelo, era empresário, tinha sua própria editora de discos (a ATA Produções), ou seja, virou ele mesmo o patrão. Frequentava as rodas mais elitizadas, era considerado “muito educado” dentro dos moldes burgueses – qualidade que quando brancos atribuíam a um negro, queriam comumente dizer “submisso” em relação a opressora “superioridade branca”.

Era desejável que sua ascensão social acontecesse, mas a questão esbarra na raridade de um negro protagonizar toda essa movimentação. A infelicidade fica em ele ter feito isso individualmente, não como grupo social, e a ascensão social de um negro ser uma exceção entre a população. Da forma como tudo isso se deu, pareceu uma mímese do comportamento do branco “gente bem”, parecia estar inspirado muito mais no perfil branco rico do que apenas na ascensão social.

¹²⁹ “Gente bem”, foi um termo do colunista Ibrahim Sued para designar as pessoas endinheiradas brancas que gostavam de samba. (Cabral, 2009: 83) Também é o nome de uma composição de Ataulfo de 1966, feita como uma espécie de saudação a essas pessoas.

¹³⁰ “O famoso cronista Ibrahim Sued, do jornal *O Globo* e da revista *Manchete*, apontou Ataulfo Alves como um dos dez homens mais elegantes do Brasil, ao lado do ex-presidente Juscelino Kubitschek, do embaixador Vasco Leitão da Cunha, do jóquei Francisco Irigoyen, do médico Jorge de Rezende, do advogado Miguel Lins, do deputado Oliveira Brito e dos empresários José Armando Affonseca, Murilo Moreira e Sérgio Bahout. Na *Manchete*, ao lado de uma foto do compositor, Ibrahim escreveu: **‘para muitos, pareceria estranha a escolha de Ataulfo Alves. Mas, reflitam: é ou não é um brasileiro alinhado? Homem fino, de gestos educados, sempre bem vestido, personifica uma espécie de elegância do morro. No palco, mesmo possuído pelo ritmo dos seus sambas, tem mímica elegantíssima’.**” (Grifo meu. CABRAL, 2009: 115)

Também quase nunca levantou uma questão interessante ao negro, aliás, compunha canções como “Bom Crioulo” (1969 - “*Nunca fez uma arruaça, não sabe ser valentão, mas não nega a sua raça quando pega o violão/ (...) Dizem que o bom crioulo no samba é professor...*”) e “Exaltação à cor” (c/ J. Audi, 1953 - “*tem a pele da cor da noite e a alma da cor do dia*”), o que ainda reforça um estereótipo não desejado, parecendo pedir desculpas por ser negro. Tornou-se afinal mais branco do que um branco gente-bem, mesmo que eu esteja sugerindo um anacronismo por não pensar as ideias como eram na época.¹³¹

Coloquei essa questão do embranquecimento de Ataulfo numa mesa de debate sobre a Consciência Negra,¹³² e um participante da mesa, o antropólogo, pesquisador da Universidade Federal de São Carlos, Cauê Gomes Flor, ao comentar minha demanda disse que geralmente a pessoa negra divide o mundo desde muito cedo em sua cabeça entre o “mundo dos brancos” e o “dos negros”, podendo sofrer racismo a qualquer momento quando em contato com o branco, então ele tem duas opções: se portar como alguém submisso, ou fazer se parecer ser branco (ele trouxe o pensamento do livro de Frantz Fanon, “Pele negra, máscaras brancas”, 1983). Portanto, com o racismo ainda mais latente na década de 1960, Ataulfo devia realmente querer justificar sua presença entre os produtores e os homens ricos, e parecia fazer as duas “opções” possíveis para o negro, conforme Fanon.

Ataulfo já não era mais nem umbandista, tendo se convertido ao espiritismo kardecista,¹³³ uma substituição lógica de uma religião negra para uma branca, já que as duas compactuam de muitos pontos em comum, apesar de a primeira ser mais frequentada por negros e a segunda por brancos.

Então por que Ataulfo demandava e tinha autenticidade reconhecida como sambista se ele próprio já tinha “fugido do original”? Ou melhor, por que era considerado *autêntico* se os fiscais da autenticidade o reprovariam por seu estilo de vida e por seus sambas-canção?

¹³¹ Isso é uma coisa que acontece frequentemente na história do Brasil, o negro ser embranquecido para ser aclamado na sociedade. No século XIX temos Machado de Assis e Rui Barbosa, atualmente, Neymar. Mas esses foram “feitos” brancos por não terem a pele tão negra. Ataulfo, num caso análogo ao de Pelé, com a pele mais negra, justifica frequentemente sua cor com sambas como os que foram aqui citados.

¹³² Mesa sobre Consciência Negra – programação do núcleo de formação política do PT de Araraquara, 24-11-2014.

¹³³ Entrevista por email e outras conversas com Ataulpho Alves Junior e biografia de Cabral (*Op. Cit.*). Apenas em nível de curiosidade, apesar de muito interessante, podemos encontrar no site “Youtube”, no programa espírita kardecista “Arte além da vida”, diversas canções póstumas atribuídas pelos criadores do programa a Ataulfo Alves.

Além do óbvio de que ele ainda compunha e gravava sambas ditos de morro, ele também exigia este “selo” para seus sambas-canção e boleros. E isso era porque ele manteve a sua *estrutura de sentimentos* inicial, a do negro sambista, para a contemplação da *tradição* do samba. Ele, negro de morro nas primeiras décadas, construiu seu modo de pensar o samba como entidade. O tipo de samba que guardava a possibilidade de movimento do negro enquanto grupo para uma posição social melhor, bem como a sua valorização enquanto raça.¹³⁴

Mas nas duas décadas seguintes, ele não se posiciona mais corporalmente no samba de morro, tampouco na favela. E por isso aqui voltamos a falar de “Favela” de Hekel Tavares e Joracy Camargo (1933) e na sua homônima de Roberto Martins e Waldemar Silva (1936), trabalhadas no capítulo anterior.

Ataulfo agora, depois de começar a viver como branco e tendo ascendido individualmente na sociedade, como pouquíssimos negros, canta a favela “dos sonhos de amor e do samba-canção”.¹³⁵ Ele se deslocou nas classes sociais enquanto indivíduo, e não como grupo, como teria ameaçado a ser (e não concretizado¹³⁶) com o “samba de morro”. E para a sua ascensão, Ataulfo teve que embranquecer.

Então podemos considerar que a queda no número de canções que tivemos com o subtema *saudade da mulher*, nessas duas últimas décadas de sua carreira, ainda pode ser maior, chegando a nenhuma canção com essa subtemática nessa fase da carreira de Ataulfo. Pois, como em “Ai, que saudades da Amélia”, não é mais pela mulher que o compositor invoca a *saudade*, mas pelo tempo em que a mulher, ou a musa – agora branca e num estilo de vida da *ordem* – ainda se mantinha muito mais sob os domínios patriarcais da família “burguesa”. Uma época em que Ataulfo vivia em outro “lugar”, ou seja, no mundo dos morros, em que as mulheres eram negras e livres, moralmente subversivas. A *saudade* que ele apresenta agora, embora ele clame pelas mulheres, é de um passado que ele não viveu.

A norma do meio frequentado por “gente bem” é patriarcal e moralmente repressora à mulher. Então é plausível dizer, pela análise de todo esse contexto, que a cabeça de Ataulfo também migrou para uma realidade branca elitista.

¹³⁴ Claro que muito embora os que mais lucravam com o samba fossem sempre os brancos: produtores e donos de gravadoras e lojas de disco.

¹³⁵ Lembrando que a canção, composta na década de 30, fazia referência a um outro tipo de samba canção, assim como era “Saudades do meu barracão”, diferente dos quase boleros da década de 50.

¹³⁶ Era, então, o samba na década de 1930 a “promessa de felicidade” para os negros?

Por isso mesmo é que na década de 1960, quando grava duas vezes canções da década de 1930 que cantam a *saudade* da favela, também significa mais um requerimento de auto-autenticidade. E a *saudade do passado* aqui aparece nem como *saudade* da favela, da pobreza, da precariedade como a letra da música sugere. É a forma como ele lembra ao público e críticos que ele veio de lá, e por isso se sagra como *autêntico*.

Já por essas épocas o CPC (Centro Popular de Cultura) pautava os temas da MMPB (Moderna Música Popular Brasileira) com as temáticas de “sertão e favela” (Contier, 1998), requerendo também eles a *autenticidade* adicionada de uma utópica tentativa de mudar o contexto social. E Ataulfo, com outra *estrutura de sentimentos*, sem o intuito de tentar transformar a sociedade, chama para ele a *autenticidade* com a gravação dessas canções, justamente por ele – e não os artistas cepecistas – ter realmente vivido em favela. Isso, sem dúvidas, passaria mais verdade ao público e à crítica.

É por isso que a *saudade do passado* aparece nesta fase da carreira do compositor: a *saudade* se torna agora o instrumento de legitimação do samba. Essa *saudade*, que já foi em Ataulfo, no contexto da *saudade da mulher*, tanto um artifício para articular o conservadorismo político, como uma forma de subversão da ordem no Estado Novo, agora pode ainda articular o conservadorismo político com as gravações de “Favela” (as duas), como pode também legitimar o cantor como portador da *autenticidade* na música brasileira.

O conservadorismo entra no contexto agora novamente porque Ataulfo não militava pela erradicação da pobreza, como os cepecistas, ou pela ascensão do negro enquanto grupo social. Ao contrário, as “Favelas” gravadas agora na década de 60 aludiam a um passado em que o narrador, pobre, viveria feliz.

A insistência pelo passado pobre e feliz, aliás, em Ataulfo é bem expressiva, e o símbolo maior disso é mesmo “Meus tempos de criança” (ou “Saudades da Professorinha”), em que o compositor provavelmente cria o aforismo “eu era feliz e não sabia”.

Já que entramos no assunto da MMPB, ainda vale insistir no apreço de Ataulfo pelo tema da *saudade*. O que acontece é mais um movimento novo da música brasileira pós-samba, mais um que Ataulfo não se envolve mesmo que a música tenha bebido da fonte do samba.

À MMPB Ataulfo não faz composições com duras críticas. E como eu não encontrava informação alguma sobre a relação do sambista com a Moderna Música Popular Brasileira, perguntei sobre isso na entrevista com seu filho e então soube que ele não tinha simpatia pelo movimento apenas pelas frases de Ataulpho Jr: “o velho não se metia com essas coisas”. Achei que ele até gostasse da música, pois “o velho” cantou com Elis Regina no “Fino da Bossa” (um samba dele, é certo – “Mulata assanhada”) e foi inspiração de diversos artistas dos festivais. Mas, segundo o herdeiro do “lenço branco”, entre a tradição e o moderno, Ataulfo preferiu continuar com o velho samba.

Não é bem coeso que Ataulfo preferisse cantar sua *saudade* enquanto as canções de protestos, “domínio” da MMPB, cantavam a esperança, tentando combater a ditadura militar com suas poesias, com uma utopia de conscientizar o público, falando sempre “no dia que virá”?

Saudades e o mercado

Com todas essas formulações acerca da *tradição*, a aproximação de Ataulfo ao pessoal da jovem guarda não ficaria ainda mais estranha? Pois se era o iê-iê-iê o movimento “alienado” (como diz, por exemplo, o CPC), regado puramente à música estrangeira, sem o tal *selo de autenticidade* requerido por todas as vertentes da música brasileira, por que logo eles receberiam parte do legado de Ataulfo, o autêntico?

A resposta pode estar na mesma lógica que torna a aproximação estranha: era até mais fácil ele, detentor e defensor da “maior tradição brasileira” (segundo seu próprio pensamento), se aproximar da jovem guarda, e não da bossa nova ou da MMPB.

Ataulfo era fã e amigo de Louis Armstrong e Nat King Cole, trazia discos de jazz de todas suas viagens ao exterior e trocava figurinhas com os jazzistas norte-americanos.¹³⁷ Ele não tinha problema algum com a música estrangeira, gostava de Fado e Tango, bem ao contrário das outras vertentes da música, com seus escudeiros e fiscais de brasilidade, “contra a guitarra elétrica” e contra as “influências do jazz”. Era

¹³⁷ Entrevista anexa de Ataulpho Alves Junior. Existe também em Cabral (*Op. Cit*) uma fotografia de Ataulfo com Armstrong e Juscelino Kubistchek bem à vontade nos jardins do Palácio da República, no Rio de Janeiro.

até provável que na sua cabeça, era ele, com seu samba, que podia influenciar o jazz norte-americano. E por que não, se parece que a admiração entre os músicos estadunidenses era recíproca?

Pois bem, a jovem guarda representava a música estrangeira entrando sem xenofobia no Brasil. A qualidade com que se fazia isso é outra questão, bem polêmica, e que não vamos discutir aqui. Porém essa se faz então a forma mais coerente de Ataulfo abraçar um dos novos movimentos musicais que aconteciam no Brasil, pois não precisaria assim mexer na *sua tradição*, o “samba original”. A bossa nova e a MMPB partiam do samba, mexiam em sua estrutura e isso representaria uma intervenção na *tradição* de Ataulfo, não o iê-iê-iê.

Ademais, para acalmar os que procuram em cada movimento quem apoiava qual lado na época da ditadura militar, mesmo que isso fosse uma confusão ideal, poderia ser também politicamente coerente este “lado” tomado por Ataulfo. O samba-canção representava a antiguidade, o conservadorismo.

O LP *Eternamente Samba* (1966), no momento do seu lançamento, havia recebido duras críticas de Torquato Neto, então colunista do *Jornal dos Sports*. E segundo algumas análises, essas críticas teriam a ver com o que representava o samba-canção e o passado para os artistas de vanguarda, como Torquato: um apoio à ditadura militar devido ao seu conservadorismo. As músicas novas (e intelectualizadas) que representariam a crítica à ditadura:

“Em 1967, aos 23 anos, Torquato apedrejava o autor de “Atire a primeira pedra” na coluna “Música popular”, acusando Ataulfo de pertencer a uma MPB tradicionalista e ultrapassada, num período onde as tradições brasileiras eram associadas à cultura oficial vigente nos anos da ditadura.”¹³⁸

Ataulfo teria respondido à Torquato com uma composição chamada “Não cole cartaz em mim”, que não consegui acesso à letra,¹³⁹ mas o nome sugere que o compositor não queria ser taxado como apoiador de alguma situação política. Sim, é coerente e quase óbvio que Ataulfo se encaixasse mais a favor do que contra a

¹³⁸ Revista Continente:

<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/157-perfil/1812-tropical-melancolia.html> (acessado em 10/09/2014)

¹³⁹ É provável também que essa canção nem tenha existido, pode ter sido alguma confusão feita em alguma entrevista de Ataulfo. Neste caso, pode ter sido somente a resposta de Ataulfo ao jornalista que pode ter questionado.

ditadura militar, mas parecia que ele não queria mais envolver a sua imagem nestas questões. Queria agora defender apenas o samba. Porém,

“De acordo com esse programa (de C. E. Martins), o artista deveria assumir o papel de um militante político, capaz de interferir na História através de suas *armas espirituais*, em prol da *libertação material e cultural do nosso povo*. E, paralelamente, preconizava a *autonomia da obra de arte* como algo equivalente a um discurso que anunciava, com *antecedência*, transformações sociais a serem implantadas, futuramente, pela revolução social. **Em contrapartida, o artista despolitizado, defensor da arte pela arte, transformava-se numa presa fácil ou numa vítima dócil ou, ainda, num instrumento da classe dominante, em função da produção de obras sintonizadas com o status quo, ou antipopulares.**” (Contier, 1998, grifo meu)

Ataulfo detinha o samba – não só o samba de morro, mas os sambas-canção, suporte do conservadorismo, e o samba-exaltação, suporte do nacionalismo militar. Mas detinha também o samba de velha-guarda, o “autêntico”, aquele que os movimentos de esquerda também queriam se apropriar. Não se posicionava, segundo seu filho, no corrente governo, mas era visto como direita. Mesmo tendo saído do morro, mesmo cantando as favelas. Mesmo voltando sempre ao samba batucada.

Isso tudo, fora a lógica de mercado. Pois quanto à jovem guarda ser uma produção de mercado, Ataulfo não se importava, até gostava. Para ele o próprio mercado fazia parte de *sua tradição inventada-genuína*. E isso é legítimo, como já discutimos. Por que ele se posicionaria contra uma *entidade* que o fez sair de condições precárias de vida, embora ele dissesse ter muita *saudade* de seu passado?

A *saudade*, no fim das contas, se apresentou em Ataulfo como uma chave nessa transição da música tradicional (o samba) para a música moderna (a bossa nova e a MMPB). A *saudade* apela para o sentimental para legitimar o samba. É um sentimento comum a todos, com pequenas variações e é sempre de um tempo bom. É isso que Ataulfo faz com a *saudade do passado*. Legitima-se pelo tempo que diria ser melhor, legitima-se por ter sido pobre e ter morado no morro.

Quando morre o homem

Mesmo com todo alarde que Ataulfo faz contra a bossa nova, com o receio de que ela tomasse o lugar do *seu* samba, o fato é que ele nunca perdeu o posto que tinha. Nem o samba. O mercado crescia e criava novos produtos, e tudo o que engrandecia na música tinha seu público. Mesmo as canções de protesto, que eram

contra a ditadura, não eram contra o mercado. Até precisavam dele para difundir suas ideias.

Em 1969, num constante auge de sua carreira, consagrado como clássico, *morreu o homem, ficou a fama* (por que eu não usaria esse clichê?), no momento de sua morte ainda contratado pela Rádio Nacional e pela TV Record, duas emissoras no topo da popularidade. E ele tinha afinal a sua consagração “na cadência bonita do samba”. Tinha uma autenticidade mais autêntica do que a dos artistas intelectualizados. Morre embranquecido, como vemos na insistência ainda da manchete de Sued:¹⁴⁰ “Morreu o negro de alma branca” (Cabral, 2009).

Mas o que entendemos da passagem de Ataulfo nas duas décadas trabalhadas neste capítulo foi que o movimento do compositor para a sociedade foi esse que discutimos: conseguiu mostrar o que era sua tradição e ser respeitado.

Mas o movimento da sociedade enquanto propulsora do mercado para Ataulfo é outro. Ela o embranqueceu. Ele teve que ser elegante como o branco, rico como o branco, submisso como o negro que quer estar entre os brancos, e assim então ascender socialmente.

E a despeito de tudo, mais verdadeiro que nunca: *nada diz tanto a respeito de alguém como a forma que a pessoa morre*.¹⁴¹ E Ataulfo morreu espiritualmente na “cadência do samba”, ou melhor, na posição consagrada de sambista, mas corporalmente, morreu de dor.

Em outras palavras, morreu em decorrência de uma dor que levava consigo havia 20 anos (a úlcera), quando resolveu finalmente acabar com ela. Foi bem sucedido em tudo o que quis: acabou com a dor, só aí deixando de compor. O outro feito, foi que deixou *saudade*, sua patente.

“Para avaliar meu sofrimento basta analisar os sambas que eu já fiz”

¹⁴⁰ O mesmo que o elegeu “o homem mais elegante do ano”.

¹⁴¹ Uma referência à literatura. Gabriel Garcia Marquez apresenta essa ideia no início de *Amor nos tempos do cólera*, falando a respeito da morte do personagem Dr. Juvenal Urbino.

Considerações Finais

“Às vezes, os nomes dos habitantes permanecem iguais, e o sotaque das vozes, e até mesmo os traços dos rostos; mas os deuses que vivem com os nomes e nos solos foram embora sem avisar e em seus lugares acomodaram-se deuses estranhos. É inútil querer saber se estes são melhores do que os antigos, dado que não existe nenhuma relação entre eles(...)” (Ítalo Calvino)

Reta Final ¹⁴²

“Vou com saudades chegando ao fim...”

Maurília é uma cidade que Ataulfo não conheceu. Podia ser Mirai, podia ser o próprio Rio de Janeiro ou mesmo, de forma mais abstrata, o tempo. Ítalo Calvino ¹⁴³ descreve a imaginária cidade como um lugar bom, bem melhor do que era antes: “o coreto no lugar do viaduto, duas moças com sombrinhas brancas no lugar da fábrica de explosivos (...)” Porém seus habitantes reverenciam a cidade que existia no passado. E se lembram da cidade antiga por cartões-postais, contando ao visitante como era bom o lugar de antes, sendo que eles são obrigados a preferi-la antigamente para não decepcionar os moradores. Tudo isso apenas para poder ter a *saudade*, pois a cidade, “que mediante o que se tornou pode-se recordar com saudades daquilo que foi”.

Maurília, Calvino, ficção italiana... É um universo distante do dos sambas de Ataulfo, senão no enredo. As canções de Ataulfo parecem habitar Maurília, pois estão sempre sentindo *saudades* do que havia antes, não importando o que de ruim tivesse no passado. Foi por isso preciso investigar essa *saudade* romantizada na obra do sambista, e como os ouvintes de Ataulfo – ou os habitantes da cidade, compartilharam esse sentir.

Acaba sendo um fanatismo irracional sobre o imaginário do passado. Uma fuga para um lugar inexistente, que apenas passa uma noção que, idealizada, pode ser

¹⁴² Os subtítulos desta seção são nomes de canções de Ataulfo e suas epígrafes, parte da letra da mesma composição.

¹⁴³ Mais uma referência à literatura, ao livro *Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino (2003).

melhor, ou que ameniza um sofrimento atual. Antes sempre era melhor para esses portadores da *estrutura de sentimento* tradicionalista.

Tentei olhar meu objeto de pesquisa – Ataulfo – como alguém situado em determinado momento, num determinado lugar. Entendi que para os valores capitalistas, foi um vitorioso, alguém que pode ser usado como exemplo daquele engodo que diz que *qualquer um pode*. Para a minha visão, enquanto pesquisadora, tentando uma neutralidade em julgamentos, Ataulfo foi uma pessoa bastante complexa, que desde agora, do fim do trabalho, não tendia mais para o mundo da ordem, mas transcendia os dois mundos contraditórios. Pelo menos em determinada fase. Em uns momentos, mais “ordeiro”, entre alguns movimentos possíveis para se aliar e não perder lugar na mídia.

Então a *saudade* passa a ser, em Ataulfo, um código para dizer que algo não ia bem. A *saudade de Amélia*, por exemplo, antes podia ser subversiva. Mas essa posição político-social do seu narrador em 1942 tem muito mais a ver com o estado de miséria que um sujeito se encontra e com a lógica do grupo que ele compõe do que com posição política.

Ataulfo era, em princípio, alguém despolitizado no âmbito da grande política (a que diz respeito à elaboração das regras e decisões do Estado) – como muitas vezes, naquela época, era o favelado.¹⁴⁴ As condições do lugar (físico e social) em que se encontravam os negros naquele momento faziam com que quisessem transgressão, pois as leis e as vontades políticas agiam contra eles. Vimos que para a mulher negra a lei nem existia, o que acabava por ser, guardando as devidas proporções, até uma coisa boa pra elas: já que a lei era contra os negros, pelo menos elas tinham alguma liberdade em suas invisibilidades pelo Estado.¹⁴⁵

Esse grupo que tratamos queria a transgressão, pois precisava de ações imediatas. Se os indivíduos que o compunham não agissem rápido estavam condenados a uma vida ainda mais precária, se é que conseguiriam viver, já que até as necessidades básicas para a sobrevivência – alimentação e assistência médica –, que são as mais urgentes, na maioria das vezes não existia para eles. O imediato significava ter comida na mesa. E o imediatismo significava transgredir e por vezes

¹⁴⁴ Os que trabalhavam podiam formar um grupo semelhante ao lumpeproletariado, com todas as ressalvas.

¹⁴⁵ Não esquecendo que o fato de serem invisíveis pelas leis fazia com que elas estivessem também muito mais vulneráveis a qualquer desventura de violência.

cometer delitos frente às leis. Compactuar com o sistema era entregar a própria carne à uma navalha infinitamente mais cortante do que a que o malandro levava no bolso.

Essa ideia pode conflitar com a de *saudade* romântica, que sempre remete a um passado, enquanto que as transgressões se dão no presente. Mas talvez Ataulfo estivesse apenas reproduzindo este mundo do imediato – e ainda por cima, reproduzindo-o no passado, com *saudades* dele (no primeiro momento de sua carreira).

Claro que muitos marginalizados (inclusive Ataulfo) entravam no sistema e trabalhavam assalariada e subalternamente, pois o medo da precariedade, da polícia e das leis podia fazê-los querer um trabalho regular. Mas não é desses que as canções que aqui foram analisadas falam, apesar de elas reproduzirem esse universo. E ainda, Ataulfo sendo um assalariado no início de sua carreira, mostra que o universo mais interessante para as letras de samba era mesmo o do mundo da desordem. Transgrediam porque não tinha outro jeito, entre morrer e viver, transgrediam – essa era a ideologia formada, que acabou sendo a prática do malando. Era tática pura de sobrevivência.

O Ataulfo da década de 1930 não era de esquerda ou direita, como diversas vezes tentamos encaixá-lo neste trabalho. Se insistíssemos em achar uma única resposta, diríamos que apoiava até a direita, mas por inércia, por despolitização na grande política. Mas também porque a luta do negro contra o branco para sobreviver na sociedade dos brancos, não passava ainda pela esquerda.¹⁴⁶ E provavelmente nunca passou, até o começo da consciência do CPC.

Depois Ataulfo já tinha uma posição diferente, socialmente mais privilegiada, e, por nunca ter se envolvido conscientemente com nenhum movimento social, se acomodou – não sei se muito bem – na hegemonia.

Assunto velho

"minha dor é sinônimo de uma saudade"

¹⁴⁶ Em *Lar, trabalho e botequim*, Sidney Chalhoub (2008) destaca as disputas jurídicas que havia primordialmente entre negros e brancos, entre patrões e empregados e entre portugueses e brasileiros.

Talvez a observação mais interessante que podemos tirar para essas considerações finais é sobre a divisão que foi feita desses dois capítulos centrais entre “Saudade da mulher” e “Saudade do passado”. Isso porque podemos inverter o intuito do conjunto da obra de Ataulfo quando dividimos quatro décadas em dois montantes.

O tema da *saudade da mulher*, que inicialmente é visto e tratado como um tema lírico, classificado com temática amorosa, no seu conjunto pode acabar finalmente por ser transfigurado ou reconhecido como um tema épico.

O lirismo do narrador que cantava a *saudade* de uma mulher, depois de ser visto da forma como se desenvolveu o capítulo II, pode ser contestado. Essa parte da obra de Ataulfo termina por ser descoberta épica, pois a mulher que é o alvo da *saudade* do narrador não é apenas *uma* mulher específica, mas representa um grupo de mulheres que não seria uma parcela pequena da sociedade. Uma voz em favor de um grupo social que se encontrava (e ainda se encontra) numa posição bem desprivilegiada em relação a outros grupos: são mulheres, que se colocam menos valorizadas na sociedade do que homens; são negras, menos valorizadas que brancas; e ainda são pobres, obviamente menos valorizadas e com menos direitos que pessoas abastadas.

Numa hierarquia de valoração social, que foi construída no mundo ocidental, em que se colocaria no topo os homens brancos com algum poder financeiro, as mulheres negras e pobres estariam perto da base dessa escala, somando posições desfavorecidas.

Essas canções de amor que pedem que a mulher volte a viver com o narrador, celebram (mesmo que não intencionalmente) a liberdade da mulher pobre de ir e vir nos braços e na casa do amante quando bem entender. Colocando-as, assim, em um patamar diferente numa hierarquia social que se aplicaria pelo menos em algumas partes dos morros e redutos pobres da cidade do Rio de Janeiro do segundo quartel do século XX. Estavam talvez num nível até acima dos homens pobres, dispondo elas mesmas de uma relativa dominação frente à casa.

De maneira curiosamente inversa, o tema *saudade do passado*, trabalhado no capítulo III, seria um tema épico. Ele fala sobretudo sobre o tempo, um assunto que envolve a todos, pois engole gerações e suas obras. Todavia esse conjunto acaba por se transfigurar num tema lírico.

A *saudade do passado* na obra de Ataulfo aponta por ser uma preocupação de dominância de mercado para o compositor como indivíduo, e não enquanto grupo. A sua preocupação era com a sua carreira e com o samba que criou.

Como vimos no capítulo anterior, a ascensão de Ataulfo, que caracteriza o abandono de uma posição social que o deixava numa classe vulnerável a toda sorte de dificuldades, deu-se enquanto indivíduo, não enquanto grupo social. E acreditamos que a *saudade do passado* apresentada em suas canções, por fim, era uma reivindicação da sua autenticidade perante a música brasileira. Ele defendia a sua tradição, demandando e auto-sancionando sua legitimidade no samba. Estava defendendo o seu nome como portador de toda a autenticidade no samba que ele ajudou a construir – e que ele seria o merecedor pois, “tendo trabalhado pra isso”, era um dos nomes que mais sobressaía enquanto portador da tradição. Aqui ele tinha a vantagem por ser negro (mesmo tendo embranquecido), ter morado em favela e ter participado de escolas e rodas de samba nos morros, fazendo o samba “indiscutivelmente autêntico”.

Não era qualquer samba, para Ataulfo, que mereceria o *selo de autenticidade* – visto que ele considerava que a bossa nova também era um samba. Era o samba que ele fazia. Tanto que quando passa o *lenço branco* para o seu filho, ele defende que é a sua tradição que está ali sendo transferida e continuada. Não são todos os sambistas que ganham o lenço – não é nem seu “afilhado musical-comercial”, Roberto Carlos. É seu filho e herdeiro dos seus direitos autorais. Por isso a ação se mostra como individualizada, não em nome de um grupo.

Não é em nome de um grupo, embora se comprometa pela causa do “samba tradicional”; não é em nome de uma classe social – a que estaria nos morros fazendo samba; tampouco pelo negro enquanto grupo social. É de sua carreira que ele está falando quando usa a *saudade do passado* como instrumento de legitimação. Por isso o tema deixa de ser épico para se tornar lírico.

“Saudade da mulher”, que era lírico, se torna épico, pois fala em nome de um grupo social mais acuado pela lógica da cultura ocidental. E “Saudade do passado”, que era épico, se torna lírico, pois acaba sendo uma preocupação individualizada de Ataulfo para a defesa de seus sambas.

Porém, quando Roberto Carlos grava “Ai, que saudades da Amélia” em 1967 – uma canção que em 1942 pode ter parecido ser lírica, que depois passou a contribuir

com o montante épico de Ataulfo – ela volta a ser lírica na boca do líder da jovem guarda.

Ataulfo mudou, *Amélia* também mudou. Mas não foi um que mudou o outro, senão o tempo e a fatia da sociedade que Ataulfo passou a se inserir, ou o movimento que fez nela. “Ai, que saudades da Amélia” havia deixado de ser *samba de morro* para se tornar o símbolo da “mulher de verdade”. Ao mesmo tempo em que tentava inserir Roberto ao filão dos autênticos com um samba que um dia foi de morro.

Saudade da saudade

“E a saudade que eu quero não vem...”

O tema da *saudade* é constantemente representativo na música brasileira, dissemos isso durante todo o trabalho. Porém não arriscaria justificar essa recorrência mais ampla pelo mesmo entendimento *dela* que tiramos da música de Ataulfo Alves, pois, como vimos, a ideia pode ter significados diferentes, cada qual bem específico:

a) *saudade* como articuladora do pensamento político-conservador, como no capítulo II, nas duas primeiras análises de “Ai, que saudades da Amélia”, na primeira de “Saudades do meu barracão” e nas duas canções intituladas “Favela”;

b) *saudade*, contraditoriamente, como quase um oposto desse significado, ainda no capítulo II, como contravencionismo, quando do sentir *saudades* de uma mulher que compactua da ideia de não trabalhar num período em que o trabalho era dever social previsto por lei e a vadiagem condenada. Revelando assim que a *saudade* que o narrador sente era do estilo de vida – do não trabalho – que levava com a companheira;

c) a *saudade*, além de novamente como articuladora do pensamento conservador, também nas décadas de 1950 e 1960, foi entendida como agente de requerimento de autenticidade na música brasileira. Através da *saudade* e de seu “espírito saudosista”, Ataulfo reivindicava a autenticidade para a sua obra. Foi uma atitude que pareceu ter sucesso;

d) *saudade* como oposto de *esperança*. Enquanto que compositores relacionados à modernidade, ou à música moderna brasileira, e relacionados ao CPC

almejavam um futuro melhor, com clima de *esperança* em suas canções, os tradicionalistas, como Ataulfo se apegavam ao passado através da *saudade*;

e) *saudade* como desejo da volta a um tempo que supostamente era bom. Essa possibilidade de significado para *saudade* na canção de Ataulfo, pelas análises que aqui tivemos, verdadeiramente não apareceu, pois quando parecia o narrador querer a volta de um tempo, notamos outras possibilidades mais concretas, como em “a” ou em “c”. Mas deixemos aqui como uma possibilidade, pois ainda ficaram muitas canções sem análises que podem conter esta ideia.

O ato de *sentir saudade* não é à toa em nenhuma obra. Nem em Maurília de Calvino. Bom, quem sabe em Maurília... Mas isso até alguém resolver estudar o motivo pelo qual se espalhou também por lá esse vício da *saudade* que têm as pessoas. E mais que um vício, a *saudade* serviu como indício para essa pesquisa. Contudo,

“É inútil querer saber se estes (deuses) são melhores do que os antigos, dado que não existe nenhuma relação entre eles, da mesma forma que os velhos cartões-postais não representam a Maurília do passado mas uma outra cidade que por acaso também se chamava Maurília.” (Calvino, 2003)

Portanto, que não se entenda por *Amélia* uma mesma personagem, que sobrevive desde o seu nascimento, mas outra, que também se chamava *Amélia*, e não sobraram cartões-postais para representá-la. Afinal, por canção nenhuma podemos ter certeza de que ela seja a mesma depois de atravessar o tempo. E, sim, elas podem causar saudade de um tempo imaginário.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CABRAL, Sérgio. *Ataulfo Alves: vida e obra*. Rio de Janeiro: Lazuli Editora, 2009.
- CALLAGE, Fernando. “O trabalho da mulher em face da legislação social brasileira.” In: *Revista Cultura Política*, nº 19, p. 30 – 39. Rio de Janeiro, 1942.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2003.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa Nova e outras bossas*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1968.
- CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. Revista do Instituto de estudos brasileiros, n. 8, p. 67-89, 1970.
- _____. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- CASTELO, Martins. “O Samba e o conceito de trabalho”. In: *Revista Cultura Política*, nº 22, p. 174 – 176. Rio de Janeiro, 1942.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade. A história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CARVALHO, Fabiana Castro. *Interdiscurso, cenas de enunciação e ethos discursivo em canções de Ataulfo Alvess*. Dissertação de mestrado: UFES, 2010.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. “Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)”. in *Rev. Bras. Hist.*, SciELO Brasil, 1998.
- FANON, Frantz. *Pele negra, Máscaras brancas*. Rio de Janeiro: Fator, 1983.
- FIGARO, Roseli Aparecida. “Um artista de verdade (Entrevista com Mário Lago)”. In *Revista Comunicação e Educação*, nº 22, São Paulo: ECA-USP, 2001.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. São Paulo: Global Editora, 2003.
- GARCIA, Walter. *Melancolias, Mercadorias. Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial no Brasil*. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

- _____. *Radicalismos à brasileira*. Celeuma, v. 1, n. 1, p. 20-31, 2013.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1978.
- HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições; tradução de Celina Cardim Cavalcanti*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- LAFARGUE, Paul. *O Direito à Preguiça*. São Paulo: Claridade, 2003.
- LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Centro de Memória Unicamp, 1995.
- LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Pallas, 1992.
- MAMMI, Lorenzo. *Uma promessa ainda não cumprida*. São Paulo: Folha de S. Paulo, v. 10, 2000.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Sobre arte y literatura*. Ciencia Nueva, 1968.
- MATOS, Claudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MELLO, Zuzi Homem de; SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 1901-1957, vol. 1*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 2 (1958-1985)*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. Ateliê editorial, 2001.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Entre a memória e a história da música popular. História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.
- MOREIRA, Albertino G.. “A Mulher Perante o Direito Social”. ”. In *Revista Cultura Política*, nº 20. Rio de Janeiro, Agosto de 1941.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. FUNARTE, 1983.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- _____. *A música brasileira na década de 1950*. Revista USP, n. 87, p. 56-73, 2010.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PARANHOS, Adalberto. *Além das amélias: música popular e relações de gênero sob um regime ditatorial*. In: VII Congreso Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana. Mesa, s/d.

_____. “Os desafinados do samba na cadência do Estado Novo.” In *Revista Nossa História*, n. 4 Biblioteca Nacional, Fevereiro de 2004.

PAIVA, Carlos Eduardo Amaral de. *Palmeira do mangue não vive na areia de Copacabana: o samba do Estácio e a formação de uma esfera pública popular em fins dos anos 1920*. Dissertação de Mestrado. Araraquara, UNESP, 2009.

PAQUOT, Thierry. O Dever da Preguiça. In *Le Monde Diplomatique: Globalização e Mundo do Trabalho*. Diplô Brasil – Cadernos de Debates do Le Monde Diplomatique – nº 1, 2000.

PORTO, Walter Costa. *A Constituição de 1937*. Programa Nacional de Desburocratização; Fundação Projeto Rondon, Brasil, 1985.

SALGADO, Álvaro F. “Radiodifusão, fator social”. In: *Revista Cultura Política*, nº 6. Rio de Janeiro, Outubro de 1942.

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

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. *Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 29, n. 10, p. 49-63, 1995.

SUKMAN, Hugo. *Ataulfo Alves*. In CD Ataulfo Alves, Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira. São Paulo: Editora MediaFashion, 2010 .

TEIXEIRA, António Brás; BOTELHO, Afonso (Org.). *Filosofia da saudade*. Lisboa: imprensa nacional-Casa da moeda, 1986.

TOLEDO, Rilza. *Ataulfo Alves: Raízes mineiras do Brasil pela memória musical*. Dissertação de mestrado. Juiz de Fora: CES JF, 2007

TONI, Flávia Camargo (org.). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: SESC, 2004.

VELLOSO, Mônica. *As tias baianas tomam conta do pedaço... Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro*. *Revista Estudos Históricos*, v. 3, n. 6, p. 207-243, 1990.

WILLIAMS, Raymond. *A Política e as Letras*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

_____. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

_____. *Politics and Letters – Interviews with New Left Review*. London: Verso, 1981.

_____. *The Long Revolution*. Toronto: Broadview, 2001.

ZAN, José Roberto. *Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60*. Música Popular em Revista, v. 1, 2013.

Webgrafia

- *Acervo Ataulfo Alves no Instituto Moreira Salles*: <http://www.ims.com.br/ims/>
- *Dicionário de Música Popular Cravo Albin*:
<http://www.dicionariompb.com.br/ataulfo-alves/obra>
- *Musicografia de Ataulfo do Centro Cultural São Paulo*:
<http://www.centrocultural.sp.gov.br/ataulfo100anos/discografia.htm>
- *O Fascinante Universo da Música*:
<http://ofascinanteuniversodamusica.blogspot.com.br/>
- *NEGREIROS, Eliete – Artigo sobre Ataulfo Alves na Revista Piauí*:
<http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-musicais/geral/na-cadencia-bonita-do-samba-de-ataulfo-alves>
- *Reportagem sobre a morte de Amélia em O Estado de São Paulo*:
<http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,morre-a-musa-inspiradora-de-amelia,20010727p5906>
- *Sobre crítica de Torquato Neto a Ataulfo Alves*, Revista Continente:
<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/157-perfil/1812-tropical-melancolia.html>

Discografia

ALVES, Ataulfo. *Depoimento de Ataulfo Alves no MIS do Rio de Janeiro em 1969*. Também quase todos os discos que se encontram no *Anexo A*, musicografia de Ataulfo Alves.

Documentário

“Uma noite em 67” (direção de Renato Terra e Ricardo Calil)

ANEXO A – Musicografia de Ataulfo Alves

A tabela completa que foi montada pode ser acessada no CD que se encontra junto à dissertação. Nesta, apenas os dados básicos relativos à primeira gravação da canção.

Legenda:
Líricas
Nacionalistas
Propaganda
Umbanda
Saudosista
Com a palavra saudade
Popular ou Carnaval
Sem classificação
De outros autores

	Título	Coautoria	Ano	Intérprete	Gravações	Gravadora
1	A cara me cai	Alberto Jesus	1953	Ataulfo e Seu Estado Maior	Disco 78 PRM	Copacabana
2	A carta		1958	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 PRM	Todamérica
3	A mulher dos sonhos meus	Orlando Monello	1941	Nelson Gonçalves	Disco 78 PRM	Victor
4	A mulher faz o homem	Roberto Martins	1941	Cyrol Monteiro	Disco 78 PRM	Victor
5	A pedida é essa		1960	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 PRM	Todamérica
6	À Você	Aldo Cabral	1937	Carlos Galhardo	Disco 78 RPM	Odeon
7	Aconteça o que acontecer	Felisberto Martins	1940	Carlos Machado e Sua Orquestra	Disco 78 RPM	Odeon
8	Adhemar dá jeito		1955	Ataulfo Alves		
9	Agô-iê		1955	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Sinter
10	Agradeça a sua amiga		1957	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 PRM	Sinter
11	Agradeço a Deus	Wilson Batista	1951	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Carnaval
12	Ai Aurora		1963	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Philips
13	Ai, ai, meu Deus	Wilson Batista	1951			
14	Ai, amor		1957			
15	Ai, que dor	José Batista	1951	Déo	Disco 78 PRM	Continental
16	Ai, que saudade da Amélia	Mário Lago	1942	Ataulfo e Sua Academia do Samba	Disco 78 PRM	Odeon
17	Ainda sei perdoar		1952			
18	Alegria na casa de pobre	Abel Neto	1941	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Odeon
19	Alma Perdida	Elpidio Viana	1944	Ataulfo e Sua Academia do Samba	Disco 78 RPM	Odeon
20	Amor de Outono	Artur Vargas Junior	1969			
21	Amor é mais amor... Depois da separação		1938	Carlos Galhardo	Disco 78 RPM	Victor
22	Amor perfeito	Wilson Batista	1951	Déo	Disco 78 RPM	Continental
23	Ana	Orlando Monello e Antonio Elias	1945	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Victor
24	Antes só que mal acompanhado	Benedito Lacerda	1945	Orlando Silva	Disco 78 RPM	Odeon
25	Aproveita a mocidade		1964		LP O Grande Carnaval de 65	
26	Arrasta o pé, moçada	Maria Elisa	1951	Carlos Galhardo	Disco 78 RPM	RCA Victor
27	As árvores morrem de pé		1965	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Philips
28	Assunto velho	Wilson Falcão	1940	Déo	Disco 78 RPM	Odeon
29	Até breve	Cristóvão de Alencar	1937	Sylvio Caldas	Disco 78 RPM	Odeon
30	Até ela	J. Pereira	1938	Carlos Galhardo	Disco 78 RPM	Victor
31	Até Jesus	Wilson Batista	1952	Jorge Goulart	Disco 78 RPM	Continental
32	Atire a primeira pedra	Mário Lago	1944	Orlando Silva	Disco 78 RPM	Odeon
33	Atrase de vida		1947	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	RCA Victor
34	Balança mas não cai		1953	Linda Batista e Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	RCA Victor
35	Batuca no chão	Assis Valente	1944	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Odeon
36	Bem que me dizem		1958			
37	Boca de Fogo	José Batista	1948	Ataulfo e Seu Estado Maior	Disco 78 RPM	Star
38	Boêmio	José Pereira	1937	Orlando Silva	Disco 78 RPM	Victor
39	Boêmio sofre mais	Floriano Belham	1946	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Victor
40	Bom crioulo		1969		LP Ataulfo Alves e muito samba	MIS/ Polydor
41	Bonde de São Januário	Wilson Batista	1941	Cyrol Monteiro	Disco 78 RPM	
42	Brado de Alerta		1955	Jorge Goulart	Disco 78 RPM	Todamérica
43	Cabe na palma da mão	Artur Vargas Junior	1967	Ataulfo Alves	LP Ataulfo Tradição	Polydor
44	Cadê Dalila		1952	Déo	Disco 78 RPM	Sinter
45	Calado venci	Herivelto Martins	1947	Trio de Ouro	Disco 78 RPM	Odeon
46	Caminhando		1957	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Sinter
47	Canção do nosso amor		1939	Déo	Disco 78 RPM	Odeon
48	Cansei		1953	Diamantina Gomes	Disco 78 RPM	Odeon

49	Capacho	Mário Lago	1945	Ataulfo e Suas Pastoras	Disco 78 RPM	Victor
50	Capital de Noel		1968			
51	Castelo de Mangueira	Roberto Martins	1935	Carlos Galhardo	Disco 78 RPM	Columbia
52	Cheque ao portador	J. Barcelos	1941	Roberto Paiva	Disco 78 RPM	Victor
53	Chorar pra que?	Alcides Gonçalves	1942	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Odeon
54	Choro	Roberto Martins	1936	Carlos Galhardo	Disco 78 RPM	Columbia
55	Colombina do amor	Alberto Ribeiro	1936			
?	Como dói			Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Sinter
56	Com o pensamento em ti	Ari Monteiro	1952	Gilberto Alves	Disco 78 RPM	RCA Victor
57	Como a vida me bate		1965			
58	Como é seu nome?	Marino Quintanilha	1944			
59	Conceição	Ari Monteiro	1953	Ataulfo e Seu Estado Maior	Disco 78 RPM	Copacabana
60	Continua	Marino Pinto	1940	Atacy de Almeida	Disco 78 RPM	Victor
61	Corda e Caçamba		1962		LP Meu samba... Minha Vida	Philips
62	Covardia	Mário Lago	1938	Nuno Roland	Disco 78 RPM	Odeon
63	Cuidado com essa mulher	Antônio Almeida	1941	Carlos Galhardo	Disco 78 RPM	Victor
64	Dá licença		1962	Ataulfo e Suas Pastoras	LP Meu samba... Minha Vida	Philips
65	De janeiro a janeiro		1958	Ataulfo e Suas Pastoras		
66	De onde veio a Eva	Rogério Nascimento	1960	Ataulfo e Suas Pastoras		Todamérica 78
67	Deixa essa mulher pra lá		1953	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	RCA Victor
68	Deixa o toró desabar		1968		LP Ataulfo Alves e muito samba	MIS/ Polydor
69	Desafuro eu não carrego		1961		LP É Bossa Mesmo	Copacabana
70	Desta vez não	Alcides Gonçalves	1943	Ataulfo e Sua Academia de Samba	Disco 78 RPM	Odeon
71	Devagar, morena		1957		Disco 78 RPM	Sinter
72	Dia final		1964			
73	Dilema	Aldo Cabral	1952	Walter Levita		Continental
74	Dinheiro pra festa	Marino Quintanilha	1944	Ataulfo e Sua Academia de Samba	Disco 78 RPM	Odeon
75	Diz o teu nome	José Gonçalves	1945	Ataulfo e Suas Pastoras	Disco 78 RPM	Odeon
76	Dizem		1952	Isaura Garcia	Disco 78 RPM	RCA Victor
77	Diz-me com quem andas	Waldir Ferreira	1965			
78	Dulcinéia	Antônio de Almeida	1946	Ataulfo e Suas Pastoras	Disco 78 RPM	Victor
79	Duro com duro		1966		LP Eternamente Samba	Polydor
80	É hoje	Dunga	1954	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Copacabana
81	É negócio casar	Felizberto Martins	1941	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Odeon
82	E o duque não morreu		1962		LP Meu samba... Minha Vida	Philips
83	É um quê que a gente tem	Torres Homem	1941	Carmem Miranda	Disco 78 RPM	Odeon
84	É verdade		1958	Antônio Martins	Disco 78 RPM	Odeon
85	Ela é boa mas é minha	Roberti e Marques Jr	1942	Ataulfo e Sua Academia de Samba	Disco 78 RPM	Odeon
86	Ela não quis		1944	Ataulfo e Sua Academia do Samba	Disco 78 RPM	Odeon
87	Ela, sempre ela	César Brasil	1950	Ataulfo e Seu Estado Maior	Disco 78 RPM	Star
88	Endereço	Mário Lago	1956	Ataulfo e Suas Pastoras	Disco 78 RPM	Sinter
89	Errei sim		1950	Dalva de Oliveira		Warner Chappell
90	Errei, erramos		1938	Orlando Silva	Disco 78 RPM	Victor
91	Escravo da saudade		1944	Ataulfo e Suas Pastoras	Disco 78 RPM	Odeon
92	Está tudo errado (Voltei ao que era)		1949			
93	Eu conheço você	Roberto Martins	1939	Aurora Miranda	Disco 78 RPM	Victor
94	Eu não quero		1951	Carlos Galhardo	Disco 78 RPM	RCA Victor
95	Eu não sabia	Jorge de Castro	1943	Anjos do Inferno	Disco 78 RPM	Columbia
96	Eu não sei	Silvio Caldas	1937	Sylvio Caldas	Disco 78 RPM	Odeon
97	Eu não sei porquê	Zé Pretinho	1941	Bachareis do Ritmo	Disco 78 RPM	Victor
98	Eu não sou daqui	Wilson Batista	1941	Aracy de Almeida	Disco 78 RPM	Todamérica
99	Eu também sou general		1949	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Star
100	Exaltação à cor	J. Audi	1953	Orlando Silva	Disco 78 RPM	Copacabana
101	Fala, mulato	Alceblades Nogueira	1955	Ataulfo e Suas Pastoras	Disco 78 RPM	Sinter
102	Fala, Pedro		1946	Ataulfo e Suas Pastoras	Disco 78 RPM	Victor
103	Fale mal, mas fale de mim	Marino Pinto	1939	Aracy de Almeida	Disco 78 RPM	Victor
104	Fale quem falar		1957			
105	Falei demais (Errei)	Claudionor Cruz	1939	Carlos Galhardo	Disco 78 RPM	Victor
106	Faz como eu	Mário Lago		Alcione		
107	Faz um homem enlouquecer	Wilson Batista	1942	Cyro Monteiro	Disco 78 RPM	Victor
108	Fênix	Aldo Cabral	1949	Déo	Disco 78 RPM	Continental
109	Fidalgo		1954			
110	Fim de comédia		1951	Dalva de Oliveira	Disco 78 RPM	Odeon
111	Fogueira do coração	Torres Homem	1945	Ataulfo e Suas Pastoras	Disco 78 RPM	Odeon
112	Foi covardia		1943	Ataulfo e Sua Academia do Samba	Disco 78 RPM	Odeon
113	Foi você	Roberto Martins	1936	Orlando Silva	Disco 78 RPM	
114	Gastei tudo num dia	Jorge Murad	1959	Ataulfo e Suas Pastoras	Disco 78 RPM	Todamérica
115	Geme, negro	Sinval Silva	1946	Ataulfo e Suas Pastoras	Disco 78 RPM	Victor
116	Gente bem		1966		LP Eternamente Samba	Polydor
117	Gente bem também samba		1967	Ataulfo Alves	LP Ataulfo Tradição	Polydor
118	Guarda essa arma	Roberto Martins	1937	Nuno Roland	Disco 78 RPM	Odeon
119	Hei de me vingar	Oswaldo Guedes	1937	Elza Aguiar	Disco 78 RPM	Victor
120	Herança do desgosto		1956	Ataulfo e Suas Pastoras	Disco 78 RPM	Sinter
121	Índia do Brasil	Aldo Cabral	1946	Ataulfo e Suas Pastoras	Disco 78 RPM	Victor
122	Infidelidade	Américo Seixas	1947	Ataulfo e Suas Pastoras	Disco 78 RPM	RCA Victor
123	Inimigo do Samba	Jorge de Castro	1942	Orlando Silva	Disco 78 RPM	Odeon
124	Intriga		1958	Jorge Goulart	Disco 78 RPM	
125	Irajá		1948			
126	Ironia	Bide e Mário Nielsen	1938	Odete Amaral	Disco 78 RPM	Victor
127	Isto é que nós queremos		1945	Ataulfo e Suas Pastoras	Disco 78 RPM	Victor
128	Já sei sorrir	Claudionor Cruz	1939	Sylvio Caldas	Disco 78 RPM	Victor
129	João pouca roupa	Marques Jr, Roberti, Lobo e Nássara	1942			
130	Jubileu		1959	Ataulfo e Suas Pastoras	Disco 78 RPM	Odeon
131	Juvenal	—	1957		Disco 78 RPM	Sinter

132	Lá na quebrada do monte	Felizberto Martins	1941	Ataulfo e Sua Gente	Disco 78 RPM	Odeon
133	Lagoa Serena	José Batista	1955	Daiva de Oliveira	Disco 78 RPM	Odeon
134	Lar antigo	Conde	1956	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Sinter
135	Laranja madura		1966		LP Eternamente Samba	Polydor
136	Larga do meu pé, reumatismo		1969	Os Originais do Samba	LP Os Originais do Samba	RCA Victor
137	Laura		1944	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Odeon
138	Lenço Branco		1966	Ataulfo Alves	LP Eternamente Samba	Polydor
139	Leonor	Djalma Mafra	1943	Ataulfo e Sua Academia do Samba	Disco 78 RPM	Odeon
140	Leva meu samba...		1941	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Odeon
141	Lírios do campo	Peterpan	1950	Jorge Goulart	Disco 78 RPM	Continental
142	Livro aberto		1965			
143	Loura		1944			
144	Macumbê-macumba		1965			
145	Madalena	Adeilton Alves	1973 ?			
146	Madame Garnisé	Américo Seixas	1949	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Star
147	Mais amor para você		1962		LP É Bossa Mesmo	Copacabana
148	Mais um samba popular		1959	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Fermata
149	Mal de raiz	Américo Seixas	1951	Déo	Disco 78 RPM	Continental
150	Mal-agradecida	Jardel Noronha	1940	João Petra de Barros	Disco 78 RPM	Victor
151	Malvada		1961	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Copacabana
152	Mamãe Eva		1966		Partitura no Instituto Moreira Salles	Ata
153	Mandinga	Carlos Imperial	1971			
154	Maneírosa		1948			
155	Mania da falecida	Wilson Batista	1939	Cyro Monteiro	Disco 78 RPM	Victor
156	Mantendo a tradição		1969	Adeilton Alves	LP Ataulpho por Helena de Lima e Adeilton Alves	MIS - 017
157	Marcha da noiva	Aldo Cabral	1949			
158	Marcha pro Oriente	Lamartine Babo	1957	Lamartine Babo	Disco 78 RPM	Sinter
159	Maria da Conceição		1957		Disco 78 RPM	Sinter
160	Maria Nazaré	José Inácio de Castro	1967	Ataulfo Alves	LP Carnaval 67	Philips
161	Mártir no amor	Davi Nasser	1945	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Odeon
162	Mas que prazer	Felisberto Martins	1940	Nuno Roland	Disco 78 RPM	Odeon
163	Me dá meu chapéu		1962	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Philips
164	Me dá meu paletó	José Bispo dos Santos	1964	Ataulfo Alves	Partitura no Instituto Moreira Salles	Ata
165	Me deixa sambar	Nelson Figueiredo	1943	Ataulfo Alves		Odeon
166	Me queira agora		1968	Ataulfo e Suas Pastorais	LP Ataulfo Alves e Muito Samba	MIS/ Polydor
167	Menina que pinta o sete	Roberto Martins	1935	Bando da Lua	Disco 78 RPM	
168	Mensageiro da dor		1960			
169	Mensageiro da saudade	José Batista	1950	Elizeth Cardoso	Disco 78 RPM	Star
170	Mentira do povo	Elpidio Viana	1951	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Carnaval
171	Mentira pura	Jair Silva	1956	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Sinter
172	Mentira só		1964			
173	Meu drama	Wilson Batista	1951	Jorge Goulart	Disco 78 RPM	Continental
174	Meu lamento	Jacó do Bandolim	1955	Nora Ney	Disco 78 RPM	Continental
175	Meu papel	Osvaldo França	1945	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Victor
176	Meu pranto ninguém vê	Zé da Zilda	1938	Orlando Silva	Disco 78 RPM	Victor
177	Meu protetor	Odilon Noronha	1944	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Odeon
178	Meus tempos de criança		1956	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Sinter
179	Mil corações	Jorge Faraj	1938	Nuno Roland	Disco 78 RPM	Odeon
180	Minha infância		1962		LP Meus Samba... Minha Vida	Philips
181	Minha mãezinha		1957	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Sinter
182	Minha sombra	Davi Nasser	1940	Déo	Disco 78 RPM	Odeon
183	Minhas lágrimas	Conde	1952	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Star
184	Mirai		1962	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Copacabana
185	Morena faceira		1937	Carlos Galhardo	Disco 78 RPM	Odeon
186	Mulata Assanhada		1956	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Sinter
187	Mulher do seu Oscar	Wilson Batista	1940	Odete Amaral	Disco 78 RPM	Victor
188	Mulher fingida	Bide	1937	Orlando Silva	Disco 78 RPM	Victor
189	Mulher, toma juízo	Roberto Cunha	1938	Gilberto Alves	Disco 78 RPM	Columbia
190	Na cadência do samba	Paulo Gesta	1959	Elizeth Cardoso		
191	Na ginga do samba		1966	Ataulfo e Carmem Costa	LP Eternamente Samba	Polydor
192	Na hora da partida	Alberto Montalvão	1946	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Victor
193	Não amou, não sofreu, não viveu	Luis Bandeira	1973		Partitura no Instituto Moreira Salles	Musical Arlequim
194	Não cole cartaz em mim		1967			
195	Não irei lhe buscar		1944	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Odeon
196	Não mando em mim	Bide	1938	Odete Amaral	Disco 78 RPM	Victor
197	Não posso acreditar		1968	Ataulfo e Suas Pastorais	LP Ataulfo Alves e Muito Samba	MIS/ Polydor
198	Não posso crer		1936	Carlos Galhardo	Disco 78 RPM	Victor
199	Não posso resistir		1935	Carlos Galhardo	Disco 78 RPM	Columbia
200	Não quero opinião de mulher		1941	Newton Teixeira	Disco 78 RPM	Odeon
201	Não sei dar adeus	Wilson Batista	1939	Déo	Disco 78 RPM	Odeon
202	Não tenho pressa		1962	Ataulfo Alves	LP Meu Samba... Minha Vida	Philips
203	Não vai, Zezé		1940	Aurora Miranda	Disco 78 RPM	Victor
204	Não volto mais	Bide	1936	Orlando Silva	Disco 78 RPM	Victor
205	Nego tá se acabando	Vitor Bacelar	1946	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Victor
206	Nem que chova canivete		1967	Ataulfo Alves	LP Ataulfo Tradição	Polydor
207	Nessa rua	J. Pereira	1937	Aurora Miranda	Disco 78 RPM	Odeon
208	No apartamento discreto	Arlindo Marques Junior	1937	Carlos Galhardo	Disco 78 RPM	Odeon
209	No meu devagar chego lá		1961		Partitura no Instituto Moreira Salles	Ata
210	No meu sertão		1937	Augusto Calheiros	Disco 78 RPM	Odeon
211	Nós das Américas		1942	Ataulfo e Sua Academia do Samba	Disco 78 RPM	Odeon
212	Noutros tempos era eu		1943	Orlando Silva	Disco 78 RPM	
213	Nunca mais		1963	Ataulfo Alves		
214	O castigo que te dei	Geraldo Queirós	1948	Ataulfo e Seu Estado Maior		Star
215	O Catete vai passar		1958	Astor Silva	LP Bairros e Subúrbios do Rio	Odeon

216	O coração não envelhece		1950	Ataulfo e Seu Estado Maior	Disco 78 RPM	Star
217	O homem e o cão	Artur Vargas Junior	1967	Ataulfo Alves	LP Ataulfo Tradição	Polydor
218	O mais triste dos mortais		1956	Ataulfo e Suas Pastorais	LP 8 Sucessos de Ataulfo Alves	Sinter
219	O mundo está errado		1965			
220	O negro e o café	Orestes Barbosa	1945	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Victor
221	O ódio não destrói o ódio		1961		LP É Bossa Mesmo	Copacabana
222	O pavio da verdade	Américo Seixas	1949			
223	O Prazer é todo meu	Claudionor Cruz	1937	Orlando Silva	Disco 78 RPM	Victor
224	O que é que eu vou dizer em casa?	Miguel Gustavo	1947	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Victor
225	O que que há?		1963		Disco 78 RPM	Philips
226	O teu pranto é mentira		1964	Ataulfo Alves		Philips
227	O vento que venta lá		1957	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Sinter
228	Oh!, seu Oscar	Wilson Batista	1939	Cyro Monteiro	Disco 78 RPM	Victor
229	Olha a saude, rapaz	Roberto Roberti	1945	Roberto Roberti	Disco 78 RPM	Odeon
230	Ordem do rei		1959	Zezinho	Disco 78 RPM	Todamérica
231	Pago pra ver		1968		LP Ataulfo Alves e Muito Samba	MIS/ Polydor
232	Pai Joaquim da Angola		1955	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Sinter
233	Palavra do rei		1955	Nora Ney	Disco 78 RPM	Todamérica
234	Papai não vai	Wilson Batista	1941	Violeta Cavalcanti	Disco 78 RPM	Victor
235	Papai Noel (Boas Festas)	Bide	1933	Carlos Galhardo	Disco 78 RPM	Columbia
236	Pavio da Verdade	Américo Seixas	1949	Déo	Disco 78 RPM	Continental
237	Pela luz divina	Mário Travassos	1945	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Victor
238	Pelo amor de Deus	Luiz de França	1964			
239	Pelo amor que eu tenho a ela	Antonio Almeida	1936	Francisco Alves	Disco 78 RPM	Victor
240	Perdi a confiança	Rubens Soares	1937	Luiz Barbosa	Disco 78 RPM	Victor
241	Pico a mula	José Batista	1949	Déo	Disco 78 RPM	Continental
242	Pois é...		1955	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Sinter
243	Por amor ao meu amor		1937	Sylvio Caldas	Disco 78 RPM	Odeon
244	Positivamente não	Marino Pinto	1940	Aracy de Almeida	Disco 78 RPM	Victor
245	Pra esquecer uma mulher	Claudionor Cruz	1940	Déo	Disco 78 RPM	Odeon
246	Pra que mais felicidade	Mário Lago	1946	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Victor
247	Preto, mulato e branco		1968	Ataulfo e Suas Pastorais	LP Ataulfo Alves e muito Samba	Polydor
248	Primeiro de maio		1962	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Copacabana
249	Primeiro nós	Peterpan	1941	Nuno Roland	Disco 78 RPM	Odeon
250	Protesto		1965			
251	Quando dei adeus	Wilson Batista	1940	Odete Amaral	Disco 78 RPM	Victor
252	Quando eu morrer		1958			
253	Quanta tristeza	André Filho	1937	Carlos Galhardo	Disco 78 RPM	Odeon
254	Quantos projetos	Antonio Domingues	1961	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Copacabana
255	Quem bate?	Max Bulhões	1937	Aurora Miranda	Disco 78 RPM	Odeon
256	Quem é que não sente?	Afonso Teixeira	1950	Vocalistas Tropicais	Disco 78 RPM	Odeon
257	Quem é você?	Dunga	1940			
258	Quem mandou laiá	Roberto Martins	1942	Ataulfo e Sua Academia de Samba	Disco 78 RPM	Odeon
259	Quem mandou você errar	Augusto Garcez	1940	Fernando Alvares	Disco 78 RPM	Victor
260	Quem me deve me paga		1956	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Sinter
261	Quem não quer sou eu	Edvaldo Vieira	1963			
262	Quem quiser que se aborreça		1961		LP É Bossa Mesmo	Copacabana
263	Quero o meu pandeiro	Mário Lago	1944	Anjos do Inferno	Disco 78 RPM	Continental
264	Quinta raça	Antonio Domingues	1967	Ataulfo Alves	LP Carnaval 67	Philips
265	Rabo de saia	Jorge de Castro	1954	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Todamérica
266	Rainha da beleza	Jorge Faraj	1937	Orlando Silva	Disco 78 RPM	Victor
267	Rainha do mar		1957	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Sinter
268	Rainha do samba		1955	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Sinter
269	Receita	João Bastos Filho	1939	Carlos Galhardo	Disco 78 RPM	Victor
270	Reminiscências		1939	Carlos Galhardo	Disco 78 RPM	Victor
271	Represália		1942	Ataulfo e Sua Academia do Samba	Disco 78 RPM	Odeon
272	Requebrado da mulata		1967	Ataulfo Alves	LP Ataulfo Tradição	Polydor
273	Reta Final		1962		LP Meu Samba... Minha Vida	Philips
274	Retrato do Rio		1965			
275	Réu confesso		1954	Roberto Paiva		Odeon
276	Rio dos meus pais		1968	Ataulfo e Suas Pastorais	1a Bial do Samba	Polydor
277	Rio, cidade bendita	Francisco Caldas	1965			
278	Sai do meu caminho (Aguenta, Felipe)		1955	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Sinter
279	Salve a Bahia!	Nelson Trigueiro	1943	Ataulfo e Sua Academia do Samba	Disco 78 RPM	Odeon
280	Salve ela	Alberto Ribeiro	1937			
281	Samba de Bangu		1956	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Sinter
282	Samba em Brasília		1957			
283	Samba, Brasil	Aldo Cabral	1950	Dupla Verde-Amarela	Disco 78 RPM	Star
284	Sambou de pé no chão	Augusto Garcez	1950	Carlos Galhardo	Disco 78 RPM	RCA Victor
285	Santos Dumont	Aldo Cabral	1956	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Sinter
286	Saudade da saudade	Vargas Jr.	1958			
287	Saudade dela		1936	Sylvio Caldas	Disco 78 RPM	Odeon
288	Saudade do meu barracão		1935	Florianio Belham	Disco 78 RPM	Vitor
289	Saudades da mulata		1952	Vagalumes do Luar	Disco 78 RPM	Continental
290	Se a saudade me apertar	Jorge de Castro	1955	Ataulfo e Suas Pastorais	LP	Sinter
291	Se eu fosse pintor	Wilson Batista	1965			
292	Se você não vai, eu vou		1962		LP Meu Samba... Minha Vida	Philips
293	Sei que é covardia (mas...)	Claudionor Cruz	1938	Carlos Galhardo	Disco 78 RPM	Victor
294	Semeia mas não cresce		1959	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Todamérica
295	Será...	Wilson Batista	1939	Déo	Disco 78 RPM	Odeon
296	Serenata		1955	Romeu Fernandes	Disco 78 RPM	Sinter
297	Seresta		1960			
298	Sexta-feira		1933	Almirante	Disco 78 RPM	Victor
299	Sim, foi ela	Darci de Oliveira	1942	Ataulfo e Sua Academia do Samba	Disco 78 RPM	Odeon

300	Sim, sou eu		1940	Cyro Monteiro	Disco 78 RPM	Victor
301	Sim, voltei		1957	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Sinter
302	Sinhá Maria Rosa	Roberto Martins	1935	J. B. de Carvalho	Disco 78 RPM	Victor
303	Sinto-me bem		1941	Nelson Gonçalves	Disco 78 RPM	Victor
304	Só me falta uma mulher	Felizberto Martins	1942	Newton Teixeira	Disco 78 RPM	Odeon
305	Solidão	Aldo Cabral	1953			
306	Solitário		1946	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Victor
307	Sonhei com ela		1946	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Victor
308	Sonho		1933	Carlos Galhardo	Disco 78 RPM	Victor
309	Talento não tem idade		1958	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Todamérica
310	Tempo perdido		1933	Carmem Miranda	Disco 78 RPM	Victor
311	Tenho prazer		1936	Carlos Galhardo	Disco 78 RPM	Victor
312	Terra boa	Wilson Batista	1942	Orlando Silva	Disco 78 RPM	Victor
313	Teus olhos	Roberto Martins	1939	Aurora Miranda	Disco 78 RPM	Victor
314	Tô ficando velho		1960	Zezinho	Disco 78 RPM	Todamérica
315	Todo mundo enlouqueceu	Jorge de Castro	1946	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Victor
316	Trovador não tem data	Wilson Falcão	1939	Aurora Miranda e Carlos Galhardo	Disco 78 RPM	Victor
317	Tu és esta canção		1940	Déo	Disco 78 RPM	Odeon
318	Um motivo		1947			
319	Um retrato de Minas		1956	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Sinter
320	Vá baixar noutro terreiro	Raul Marques	1945	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Victor
321	Vai levando	José Batista	1952	Carmem Costa	Disco 78 RPM	Star
322	Vai na paz de Deus	Antônio Domingues	1953	Dalva de Oliveira	Disco 78 RPM	Odeon
323	Vai Madalena		1968		LP Ataulfo Alves e muito samba	MIS/ Polydor
324	Vai, mas vai mesmo		1958	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Odeon
325	Vassalo do samba		1966	Ataulfo Alves	LP Eternamente samba	Polydor
326	Velha guarda		1958			
327	Vem amor	Raul Longras	1939	Déo	Disco 78 RPM	Odeon
328	Vestido de noiva		1968	Ataulfo e Suas Pastorais	LP Ataulfo Alves e Muito Samba	Polydor
329	Vestiu saia tá pra mim	José Batista	1952	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Star
330	Vida de minha vida		1949	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Star
331	Você é o meu xodó	Wilson Batista	1941	Cyro Monteiro	Disco 78 RPM	Victor
332	Você me deixou	Arnaldo Vieira Marçal	1939	Carlos Galhardo	Disco 78 RPM	Victor
333	Você não é como as flores	Carlos Imperial	1968	Ataulfo e Suas Pastorais	LP Ataulfo Alves e Muito Samba	Polydor
334	Você não nasceu pra titia		1963	Ataulfo Alves	Carnaval de 1964, vol. 2	Philips
335	Você não quer, nem eu (Entre nós tudo acabado)		1955	Jorge Goulart	Disco 78 RPM	Continental
336	Você não sabe, amor	Bide	1936	Carlos Galhardo	Disco 78 RPM	Victor
337	Você não tem palavra	Newton Teixeira	1941	Newton Teixeira	Disco 78 RPM	Odeon
338	Você nasceu pro mal		1960	Nora Ney	Disco 78 RPM	RCA Victor
339	Você passa e eu acho graça	Carlos Imperial	1968	Clara Nunes		Fermata
340	Vou buscar minha Maria	Claudionor Cruz	1939	José Lemos	Disco 78 RPM	Victor
341	Vou tirar meu pé do lodo	Conde	1952	Ruth do Amaral	Disco 78 RPM	Todamérica
342	Zé da Zilda		1954	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Todamérica
1	A morena sou eu de Mirabeau e Milton de Oliveira		1966	Carmem Costa	LP Eternamente Samba	Polydor
2	A nova aurora raiou de C. Alencar e Paulo Pinheiro		1943	Ataulfo e Sua Academia do Samba	Disco 78 RPM	Odeon
3	Abaixa o Braço de Elpidio Viana e Nelson Trigueiro		1944	Ataulfo e Sua Academia de Samba	Disco 78 RPM	Odeon
4	Alodê de Príncipe Pretinho		1946	Ataulfo Alves		
5	Audiência ao prefeito de J. Portela e Sebastião Cirino		1946	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Victor
6	Banco de réu de Alvaide e Djalmá Mafra		1949	Ataulfo Alves		Star 78
7	Brasil de Alvaide e Nelson Gonçalves		1944	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Odeon
8	Caco Velho de Ary Barroso		1966	Ataulfo e Suas Pastorais	LP Eternamente Samba	Polydor
9	Casa 33 de Adelino Alves e Vargas Junior		1959	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Odeon
10	Chorei, penei de Agenor Lourenço e Geraldo Barbosa		1958	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Odeon
11	Conte o caso direito de Vadenir e Nilton Carudo		1966	Carmem Costa	LP Eternamente Samba	Polydor
12	Destino da Madeira de Adelino Alves e Vargas Junior		1962	Ataulpho Alves Junior	LP Eternamente Samba	Polydor
13	Deus me ajude de Alvaide, E Silva e N de Carvalho		1942	Ataulfo e Sua Academia de Samba	Disco 78 RPM	Odeon
14	Doeu de Ricardo Galeno		1954	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Copacabana
15	Eu e o meu amor de Vinicius de Moraes		1956	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Sinter
16	Exemplo de Aldo Cabral e Cícero Nunes		1947	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	RCA Victor
17	Favela de Roberto Martins e Waldemar Silva		1967	Ataulfo Alves	LP Ataulfo Tradição	Polydor
18	Favela de Hekel Tavares e Joraci Camargo		1966		LP Eternamente Samba	Polydor
19	Isto é de doer de H. Gonzalez e Felisberto Martins		1943	Ataulfo e Sua Academia de Samba	Disco 78 RPM	Odeon
20	Madame Fulano de Tal de C. Monteiro e D. da Cruz		1966		LP Eternamente Samba	Polydor
21	Malvado de Lupicínio Rodrigues e Felizberto Martins		1945	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Odeon
22	Melodia do morro de Luis de França e Néelson Bastos		1955	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Sinter
23	Não posso viver sem ela De Cartola e Bide		1942	Ataulfo e Sua Academia de Samba	Disco 78 RPM	Odeon
24	Nunca mais de Sebastião Cirino e Néelson Lucena		1946	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Victor
25	O barão na dança de Antônio Rego e Mário Vieira		2002	Ataulfo Alves CD Grandes Encontros - Ataulfo e Cyro Monteiro		Revivendo
26	Perpétua de Luiz Gonzaga e Miguel Lima		1945	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Victor
27	Quando o samba acabou Noel Rosa		1967	Ataulfo Alves	LP Ataulfo Tradição	Polydor
28	Rosário de lágrimas de Alexandrino e Palinha		1946	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Victor
29	Trabalho de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins		1945	Ataulfo e Suas Pastorais	Disco 78 RPM	Odeon
30	Três palhaços na berlinda de Trigueiro, Bruni e Mota		1943	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Odeon
31	Vanguardeiros do rei de Matilde Neta		1961	Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Copacabana
32	Vou de tamanco de José e Zilda Gonçalves		1954	Nora Ney e Ataulfo Alves	Disco 78 RPM	Continental

Anexo B – Letras das canções utilizadas

As canções estão dispostas na ordem em que aparecem no trabalho.

1. “Meu lamento” (Ataulfo Alves e Jacob do Bandolim, 1955)

“Juro , confesso
Não faço verso
Para minha vaidade
Meu samba é
O meu lamento
Meu castigo, meu tormento
Minha dor minha saudade

Por amar
Quase fracassei na vida
Por acreditar sincero
Em pessoa tão fingida”

2. “Um retrato de Minas” (Ataulfo Alves, 1956)

“Existe, neste meu Brasil imenso,
Um lugar denominado Estado das
Alterosas
Aonde se encontra à cada passo
Montanhas de puro aço
E pedrinhas preciosas

Tem ouro para a sua eternidade
No passado um inconfidente
E sonhou a liberdade
Seus solos têm outras riquezas
mais
‘Oh, Minas Gerais’ (2x)

Que de longe de ti, quanta agonia
É o mesmo que um peixe vivo
Viver fora da água fria
‘Como pode um peixe vivo
viver fora da água fria?
Como poderei viver
Sem a tua companhia? (bis)’”

3. “Saudosista” (Ataulfo Alves) ¹⁴⁷

“Eu tenho o direito
de ser saudosista
E quem nasceu
com a alma de artista
Não deixa o cavaquinho

e o violão

Estão fazendo agora
um samba diferente
Que a gente não entende
mais nada
Já não se curte mais
aquele samba quente
Já não se ouve mais
a batucada

E dizem por aí
que é ritmo novo
Mas, meu povo,
não vai nessa, não
Nessa não!”

4. “Meus tempos de criança” (Ataulfo Alves, 1956)

“Eu daria tudo que eu tivesse
Pra voltar aos dias de criança
Eu não sei pra que que a gente
cresce
Se não sai da gente essa
lembrança

Aos domingos, missa na matriz
Da cidadezinha onde eu nasci
Ai, meu Deus, eu era tão feliz
No meu pequenino Mirai

Que saudade da professorinha
Que me ensinou o beabá
Onde andarã Mariazinha
Meu primeiro amor, onde
andarã?

Eu igual a toda meninada
Quanta travessura que eu fazia
Jogo de botões sobre a calçada
Eu era feliz e não sabia”

5. “Receita” (Ataulfo Alves e João Bastos Filho, 1939)

“Um lápis, um pedaço de papel
uma saudade cruel
Um coração cheio de paixão
Batendo por alguém que a gente
adora

¹⁴⁷ No CD, cantada à capela por Ataulpho Alves Junior.

Alguém por quem a gente chora
Assim nasce um samba canção
Com estes quatro elementos
principais
Vem as rimas quase sempre
naturais

E juntamente vem suave melodia
Que a gente canta com cadencia e
harmonia
O coração faz o cérebro sonhar
E a imagem ressurgir em nosso
lar

E a gente canta em um samba
sem valor
A dolorosa e triste historia de um
amor.”

6. “Requebrado da mulata” (Ataulfo
Alves, 1967)

“Esse gostoso requebrado da
mulata
Tira o sossego de qualquer um
cidadão
Esse jeitinho que ela tem é que
me mata
Não há quem possa resistir à
tentação

Quando ela passa sorridente na
avenida
Toda faceira no seu modo de
andar
A gente chega a esquecer a
própria vida
Essa mulata é um caso a estudar

Quando ela samba na pontinha da
chinela
Se requebrando no terreiro a
noite inteira
É tão bonito minha gente, salve
ela
É coisa nossa, é mulata
brasileira”

7. “O bom crioulo” (Ataulfo Alves, 1969)

“Bate crioulo, bate
Bate no seu tambor

Nunca fez uma arruaça,
Não sabe ser valentão
Mas não nega a sua raça
Quando pega o violão

Tira o verso pra mulata
Que foi pra roda sambar

E a mulata quando samba
Depois eu vou te contar
Chega pra lá

Bom crioulo na escola
Carteira e joga de mão
Tem o samba na cachola
E a mulher no coração

Dizem que Mariazinha
É o xodó que ele tem
Mas nunca perdeu a linha
Na escola pra ninguém

Dizem que o bom crioulo
No samba é professor
Bate, crioulo, bate
Bate no seu tambor”

8. “Saudade do meu barracão” (Ataulfo
Alves, 1935) ¹⁴⁸

“Hoje choro com saudade do meu
barracão
Toda riqueza que havia era um
violão
E uma morena faceira que me
desprezou
Só me deixando tristeza, alegria
levou

Hoje mora na cidade
Essa morena bonita
Toda cheia de vaidade
Não usa mais chita

Procuro tudo esquecer.
Volta pro meu barracão
E ouve o que vou te dizer:
Tudo isso é ilusão

Hoje a morena faceira
Mora num arranha-céu
E eu passo a noite inteira
Cantando ao léu

Pobre do meu violão
Já não tem mais alegria
Triste do meu barracão
Que é só nostalgia”.

9. “Favela” (Hekel Tavares e Joracy
Camargo, 1933) ¹⁴⁹

¹⁴⁸ A gravação que consta no CD é de
1935, na voz de Floriano Belham
(Victor)

“No carnaval
Me lembro tanto da favela, oi
Onde ela, oi, morava

Tudo que eu tinha
Era uma esteira e uma panela, oi
Mais ela, oi, gostava

(refrão)
Por isso eu ando
Pelas ruas da cidade
Vendo que a felicidade
Foi a vida que passou
E a favela,
Que era minha e era dela,
Só deixou muita saudade
Porque o resto ela levou

Me lembro tanto
Do café numa tigela, oi
Que ela, oi, me dava

E uma reza que por mim
Lá na capela, oi
Só ela, oi, rezava

(refrão)

Outro dia
Eu fui lá em cima, na favela, oi
E ela, oi, não estava

Onde era casa
Eu encontrei uma chinela, oi
Que ela, oi, sambava”

10. “Favela” (Roberto Martins e
Waldemar Silva, 1936) ¹⁵⁰ -

(refrão)
“Favela, oi, favela!

Favela que guardo no meu
coração
Ao recordar com saudade
A minha felicidade
Favela dos sonhos de amor
E do samba-canção.

Hoje tão longe de ti
Se vejo a lua surgir
Eu relembro a batucada
E começo a chorar
Favela das noites de samba
Berço dourado dos bambas
Favela, é tudo que eu posso falar.

(refrão)

Minha favela querida
Onde eu senti minha vida
Preso a um romance de amor
Numa doce ilusão
E uma saudade bem rara
Na distância que nos separa
Eu guardo de ti esta recordação.

(refrão)”

11. “Ai, que saudades da Amélia”
(Ataulfo Alves e Mário Lago, 1942) ¹⁵¹

“Nunca vi fazer tanta exigência
Nem fazer o que você me faz
Você não sabe o que é
consciência
Não vê que eu sou um pobre
rapaz

Você só pensa em luxo e riqueza
Tudo o que você vê, você quer
Ai meu Deus que saudade da
Amélia
Aquilo sim é que era mulher

As vezes passava fome ao meu
lado
E achava bonito não ter o que
comer

¹⁴⁹ Pode ser ouvida no seguinte
endereço: <http://youtu.be/twWQggLf-uw>

¹⁵⁰ Pode ser ouvida no seguinte
endereço: <http://www.sambaderaiz.net/a-popularidade-de-ataulfo-alves-ataulfo-alves/>

¹⁵¹ A versão que se encontra no CD é de
1942, interpretada por Ataulfo Alves e
Suas Pastorais (Odeon).

E quando me via contrariado
dizia
Meu filho o que se há de fazer

Amélia não tinha a menor
 vaidade
Amélia que era a mulher de
verdade”

12. “Praça Onze” (Herivelto Martins e
Grande Otelo, 1941) ¹⁵²

“Vão acabar com a Praça Onze
Não vai haver mais Escola de
Samba, não vai

Chora o tamborim
Chora o morro inteiro
Favela, Salgueiro
Mangueira, Estação Primeira

Guardai os vossos pandeiros,
guardai
Porque a Escola de Samba não
sai

Adeus, minha Praça Onze, adeus
Já sabemos que vais desaparecer
Leva contigo a nossa recordação
Mas ficarás eternamente em
nosso coração
E algum dia nova praça nós
teremos
E o teu passado cantaremos”

13. “A nova aurora raiou” (Cristóvão de
Alencar e Paulo Pinheiro, 1943) ¹⁵³

“Não existe mais a praça Onze
Toda a cidade entristeceu
A voz do cantor lá do morro
morreu
Até o tamborim gemeu a chorar

Agora vida nova vamos começar
A praça acabou, mas o samba
precisa continuar (2x)

¹⁵² A gravação que se encontra no CD é
de 1942, cantada pelo Trio de Ouro.

¹⁵³ A gravação que se encontra no CD é
de 1943, interpretada por Ataulfo Alves
e sua Academia do Samba (Odeon).

Alerta tamborins de todas as
escolas

Pastoras, eu quero ouvir de novo
o seu canto

A alegria voltou,

A nova aurora raiou

Vamos um samba cantar

Para a saudade nos deixar
sossegado”

14. “Oh, seu Oscar!” (Ataulfo Alves e
Wilson Batista, 1939) ¹⁵⁴

“Cheguei cansado do trabalho
Logo a vizinha me falou:
Oh! Seu Oscar
Tá fazendo meia hora
Que sua mulher foi embora
E um bilhete deixou.

O bilhete assim dizia:
- Não posso mais
Eu quero é viver na orgia.

Fiz tudo para ver seu bem-estar
Até no cais do porto fui parar
Martirizando o meu corpo
noite e dia
Mas tudo em vão,
Ela é da orgia.
Parei!”

15. “O bonde de São Januário” (Ataulfo
Alves e Wilson Batista, 1941)

“Quem trabalha é que tem razão,
Eu digo e não tenho medo de
errar
O bonde São Januário
Leva mais um operário:
Sou eu que vou trabalhar

Antigamente eu não tinha juízo
Mas resolvi garantir meu futuro
Vejam vocês:

Sou feliz, vivo muito bem

¹⁵⁴ No CD, a gravação é de 1939, por
Cyro Monteiro (Victor).

A boemia não dá camisa a
ninguém
É, digo bem”

16. “Represália” (Ataulfo Alves, 1942)

“Não, não está direito, não
Você não tem a menor
compreensão
Você merece receber uma lição
Por dizer que a minha Amélia
Morreu de inanição

Onde eu dizia
Que a coitada não comia
Era pura fantasia
Era força de expressão.

Sua intenção foi de menosprezar
Este amigo seu
Chegando até a afirmar
Que a Amélia morreu

Sua ironia foi muito infeliz
Porque Amélia é apenas
Simbolismo da mulher do meu
País”

17. “Trabalho” (Lupicínio Rodrigues e
Felisberto Martins, 1945)

“Trabalho! Trabalho! Trabalho!
Veja você se eu não tenho o que
falar
Trabalho! Trabalho! Trabalho!
Essa mulher sempre a me
reclamar

Me põe tanto sobrenome
João Pão, Feijão, Café
Que meu verdadeiro nome
Eu já não sei como é

Arranjou um garotinho
Querido, muito querido
Mas pegou a mania
De me botar apelido

Qualquer dia me aborreço
E já sei como de faz
Me deito e não me levanto

E não trabalho mais”

18. “Quero o meu pandeiro”

“Trabalho o ano inteiro
Pra ver seu bem estar
Mas no mês de fevereiro
Quero o meu pandeiro,
Quero ir pra rua sambar

Já deixei em casa o dinheiro do
pano
Da fantasia pra gurizada brincar
Mas quero o samba,
Já cumpri com obrigação
São quatro dias, você não pode
zangar

Me deixa sambar...”

19. “A mulher de Seu Oscar” (Ataulfo
Aves e Wilson Batista, 1940)¹⁵⁵

“Com que cara
eu vou voltar pro seu Oscar?
Eu sei que a vizinhança
vai me reprovar

Abafei de Porta-Bandeira
Todo mundo dizia
Que morena faceira!
O meu bloco fez furor
Mas perdi meu grande amor

Que injustiça!
Não quiseram interpretar
o bilhete que eu deixei
pra entregar ao meu Oscar

Onde eu dizia
‘Vou me embora pra orgia’
Era pro samba, sem segunda
intenção
Orgia de luz, de riso e de alegria
minha gente
Parei! Fui condenada
injustamente”

20. “Isto é o que nós queremos” (Ataulfo
Alves, 1946)

“Nós queremos nossa liberdade
Liberdade de pensar e falar

¹⁵⁵ A gravação que se encontra no CD é
de 1940, por Odete Amaral (Victor).

Nós queremos escolas pros filhos
E mais casas pro povo morar

Nós queremos leite, carne e pão
Nós queremos açúcar sem cartão
Nós queremos viver sem
opressão
Nós queremos progresso da
Nação”

21. “Não posso resistir” (Ataulfo Alves,
1936)

“Não posso resistir a saudade
Em me lembrar de um ente que
eu adoro
Eu sinto fugir-me a mocidade
És a razão porque choro

O meu coração está ferido
Teu amor me foi fingido
Me negaste teu carinho
Pois não cansarei de procurar
Um outro alguém
Para não viver sozinho

Hoje vivo triste, desprezado
Recordando o meu passado
E a tua ingratidão
Só quem ama sabe
Quanto dói uma saudade
E a dor de uma paixão”

22. “Saudade dela” (Ataulfo Alves, 1936)

“Vai, vai, saudade
À casa daquela ingrata
Que deixou você pra mim
Você vai dizer a ela
Que eu agora sou feliz
Que você esta no lugar
Da mulher que não me quis

Vai, vai saudade
Vai depressa, por favor
Se você gosta de mim
Volta e vem morar comigo
Naquela casa amarela
Só por que saudade eu sei
Você é saudade dela

Ela foi não sei se volta mais
Que falta de consciência
Ela não tem pena dos meus ais
Ai, ai, meu Deus,
A minha felicidade
É findar minha existência
Com você saudade”

23. “Até Breve” (Ataulfo Alves e
Cristóvão de Alencar, 1937)

“Até breve, você disse
Ao deixar o nosso lar
Até breve, respondi
Quase sem poder falar

E depois desse até breve
Muito tempo já passou
Até breve, até breve
E você nuca mais voltou

E você nunca mais
Voltou ao nosso lar
Deixando essa saudade
Em seu lugar

E os meus olhos estão
Cansados de chorar
E perguntam se você
Vai voltar

E não sei responder
Mas meu coração
Bate forte no peito
E diz que não

Meu amor, nosso amor
Já tinha raiz
Sem você nunca mais
Serei feliz”

24. “Não irei lhe buscar” (Ataulfo Alves,
1944)

Arrume tudo que é seu, vá
embora
Reconciliar é caso perdido
A culpa é toda sua, não chora
Eu tenho meu amor próprio
ferido

No dia que saudade
Me visitar
Morrerei de dor
Mas não irei lhe buscar

Você me traiu
Você me enganou
Você me iludiu
Você me magoou

Eu sei que você condena
O que eu afalo
Mas só eu sei
Quanto dói o meu calo!!!”

25. “O mais triste dos mortais” (Ataulfo
Alves, 1956)

“Eu já fui alegre, fui feliz
E hoje em dia,
o mais triste dos mortais

Vivo eternamente da saudade
Da minha felicidade
que não volta nunca mais

E para acabar de me arruinar
Quem me deu essa tristeza
Desconhece o verbo amar

Ai, como é cruel a gente querer
bem alguém
Quando esse alguém
diz que vem e mais não vem

Faz o coração da gente soluçar
É por isso que o meu samba
sempre tem o que contar”

26. “Talento não tem idade” (Araulfo Alves, 1958)¹⁵⁶

“Meus companheiros do samba
Do samba bem brasileiro
Ouçam o lamento de um triste
Que tem na alma um pandeiro

O samba foi lá em casa
E disse a mim soluçando
Tiraram tudo de belo que eu tinha
Pedi socorro chorando

Onde andarão os valores
Daqueles tempos de outrora
Seus lindos versos de amores
Que até hoje o povo chora

Voltem de novo que é grande a
saudade
Talento não tem idade”

27. “Vassalo do samba” (Araulfo Alves, 1966)¹⁵⁷

“Tentei fazer um samba
Diferente do que faço
Confesso, minha gente
Saí fora do compasso

Errei na divisão
Cheguei à conclusão
Que o samba não me quer
Moderno não

Meu samba protestou
Meu vexame foi total
Quem foi que me mandou
Eu sair do original

Meu samba, eu sei que errei
Pisei meu próprio calo
De vossa majestade
Eu sou vassalo”

28. “Lenço branco” (Araulfo Alves, 1962)¹⁵⁸

“Vai, meu lenço branco
Tremular em outras mãos
Vai manter a tradição
Do que é nosso
De geração a geração

Lenço, mensagem de um samba
Que o tempo jamais desfaz
Samba, retrato de um povo
Que procura amor e paz

(Falando): Toma o lenço, meu
filho
Vai defender o que é nosso
De geração em geração”

29. “Destino da Madeira” (Adelino Alves e Vargas Junior, 1962)¹⁵⁹

“Eu tenho
O destino da madeira
Que canta
Quando morre na fogueira

Eu sofro
Sofro muito, meu senhor
E canto
Pra esquecer a minha dor

Quando nova mágoa
No meu peito vem morar
Eu faço mais um samba popular

¹⁵⁶ A gravação que se acha no CD é de 1958, por Araulfo Alves e Suas Pastorais (Todamérica).

¹⁵⁷ No CD, a gravação é de 1966, interpretado por Araulfo Alves no LP *Eternamente Samba* (Polydor).

¹⁵⁸ A gravação que está no CD é de 1966, interpretado por Araulfo Alves e Ataulpho Alves Junior no LP *Eternamente Samba* (Polydor).

¹⁵⁹ *Idem, Ibidem.*

Que pergunta você faz:
Se eu sou tão infeliz.
Para avaliar meu sofrimento
Basta analisar
Os sambas que eu já fiz”

30. “Mais um samba popular” (Ataulfo Alves, 1959)

“Ai, ai, ai, a morena foi embora
A saudade vai voltar
Ai, ai, ai, tenho que fazer pra ela
Mais um samba popular

Haja o que houver
Custe o que custar
Mas essa mulher
Tem que me pagar
Ai, ai.....”

31. “Madame Fulano de Tal” (Dias da Cruz e Ciro Monteiro, 1966)

“Arrumou uma aliança
E agora é Madame Fulano de Tal
Eu conheço o seu
passado de aventura,
Já fui vítima da sua traição,
E a malvada criatura ainda achou,
Um anjo que lhe deu a mão.

Conheceu tantos amores por aí,
Coração tão leviano eu nunca vi,
Desceu tanto pra subir, mas
afinal,
Agora é Madame Fulano de Tal”

32. “Bom crioulo” (Ataulfo Alves, 1969)

“Bate crioulo, bate
Bate no seu tambor

Nunca fez uma arruaça
Não sabe ser valentão
Mas não nega a sua raça
Quando pega o violão

Tira o verso pra mulata
Que foi pra roda sambar
E a mulata quando samba
Depois eu vou te contar
(Chega pra lá)

Bom crioulo na escola
Carteira e joga de mão
Tem o samba na cachola
E a mulher no coração

Dizem que Mariazinha
É o xodó que ele tem
Mas nunca perdeu a linha
Na escola pra ninguém

Dizem que o bom crioulo
No samba é professor
Bate, crioulo, bate
Bate no seu tambor”

33. “Exaltação à cor” (Ataulfo Alves e J. Audi, 1953)

“Você que não gosta da cadência
Do tempero sensual
Desta dança brasileira
Saborosa e tropical

Você, você não vê
Que o samba é apenas
O pisar de uma mulata
Que pisando não maltrata
Que machuca mas não mata

O samba, meus senhores
É o samba
Um pouquinho de tristeza
Um cheirinho de alegria

O samba, ai, o samba
É o canto de uma raça
Cheia de melancolia
Que tem a pele cor da noite
Mas tem a alma cor do dia (bis)”

Anexo C – Entrevista concedida por Ataulpho Alves Junior

Rio de Janeiro, 2 de Agosto de 2014, Jardins do Museu da República, no Catete.

Amanda: Hoje é 2 de Agosto de 2014, estou com Ataulpho Alves Junior, e Davi Rosa¹⁶⁰ está me ajudando.

Trata-se da pesquisa sobre Ataulfo Alves.

Vamos começar? Deixa eu te explicar... meu trabalho é também na sociologia, eu estudo não só propriamente a música dele, o foco está na letra da parte da produção de Ataulfo que fala sobre a saudade.

Eu fiz uma catalogação das músicas dele e vi que tem muita canção que fala em saudade, e mesmo quando não fala a palavra saudade, tem um tom saudoso. Então o meu interesse é de como a sociedade recebia a temática da saudade cantada por Ataulfo e como ele produzia sobre a saudade como se fosse um espírito do tempo: o público queria falar sobre saudade, ouvir sobre saudade e ao mesmo tempo os sambistas também falavam muito sobre saudade, sobretudo Ataulfo.

Por isso, às vezes eu posso fazer alguma questão que parece não interessar, mas está bem focado no meu trabalho. E o que vai me interessar mais, quando eu fizer a pergunta sobre Ataulfo, é sobre o seu pensamento como artista e a convivência que teve com o seu pai. Afinal, acho que não existe pessoa que tenha convivido com ele que possa melhor me responder essas questões...

Ataulpho: Sim.

Amanda: Então eu queria começar perguntando se você se lembra bem dessa época que eu estou pesquisando... Na década de 50, você devia ser criança, né?

Ataulpho: Sim, criança.

Amanda: Mas você se lembra bem da década de 50? ... 60 eu acho que sim, né?

Ataulpho: Claro.

Amanda: Deixa eu começar fazendo uma pergunta mais prática, pois em alguns lugares que eu leio, “Lenço Branco” (Ataulfo Alves, 1966) está como de sua autoria e “Destino da Madeira” (Adelino Alves e Vargas Jr, 1966) como de Ataulfo Alves. É isso mesmo ou está invertido?

¹⁶⁰ Davi Rosa é professor de arte, ator e pesquisador de música brasileira. Participou da entrevista comigo como apoio na gravação, fotos e conteúdo.

Ataulpho: Vou te explicar... “Lenço Branco” era o que ele usava – o lenço – para fazer o comando das suas pastoras, seus passistas e seus ritmistas. Ele comandava eles com a mão. Ele pegava o lenço e “fazia assim” [gesticula], chamava pro palco. Quando ele “fazia assim” tirava do palco pra ir embora... Chamava outra cabrocha... E em 1963, eu recebi esse lenço de presente, que ele me deu. E me consagrou como o novo mestre do samba...

Mestre é ele. [reflexivo] Eu não sou mestre, eu sou mestrinho. Aí, esse lenço está guardado até hoje, como se fosse o maior troféu da minha vida. Então... deixa eu chegar onde você quer... Você quer que eu fale sobre o lenço? Ou sobre... Por que agora eu me perdi. Eu vou falar sobre a canção agora... Vou falar da música “Lenço Branco”: depois que eu ganhei o lenço branco, ele fez o samba “Lenço Branco”.

Amanda: Depois?

Ataulpho: Depois que eu ganhei. Ele me presenteou com o lenço... Ele cantava comigo na boate, e depois nós gravamos.

Amanda: Então o programa “Bossaudade” não foi quando ele te deu o lenço? Foi antes, né?

Ataulpho: Não, não. Foi na boate aqui no Flamengo, a *Boate Caçamba Clube*, ali no Morro da Viúva. Onde tem a sede antiga do Flamengo, ele alugou um salão e fez dali uma boate. E ali eu recebia o lenço todos os dias.

Depois nós fomos fazer show em Copacabana, na boate *Sarau*, no *Lido* (?). E eu também recebia o lenço todo dia das mãos dele. Porque ele falava comigo: “eu estou ficando coroa”... Olha a deixa que ele me dava! “Eu tô ficando coroa, agora eu vou chamar meu filho pra me ajudar!” Aí cantava o “Lenço Branco” e eu entrava e cantava uma outra música, e seguida, e cantava umas três ou quatro músicas. Nós gravamos isso na gravadora Philips, num Long Play que chama “Eternamente Samba”.

“Lenço Branco”, Ataulfo Alves. “Destino da Madeira”, a música que eu canto, é do meu outro irmão que já foi embora. Que se chama Adelino Alves, e o parceiro dele, Vargas Junior.

Então ele canta o “Lenço Branco” e fala: “toma o lenço, meu filho, vai defender o que é nosso de geração à geração”. Aí eu entro e canto “Eu tenho o destino da madeira, que canta, quando morre na fogueira” [cantando], e vai daí pra frente. Essa música é do meu irmão Adelino Alves e do parceiro dele que se chamava Vargas Junior.

Amanda: E sobre isso que você falou, de “defender o que é nosso, de geração à geração”... O que que é “nosso”, “de geração à geração”?

Ataulpho: Ele falava pra defender o nosso samba. Porque ele sempre falou que o samba dele iria de geração à geração. E vai mesmo! Hora que ele já morreu, em 1969, e as músicas dele estão aí até hoje. Então ele já falava tudo... Ele era muito certinho pra falar as coisas. Parece que ele via lá na frente. Falava e dava certo. Então, quando ele falava “de geração à geração”, era que a música dele vai de vento em popa. Entra ano e sai ano, e todo mundo cantando, não morre nunca. Por isso que ele falava “de geração à geração”.

Amanda: Teve uma dessas passagens no programa “Bossaudade”, com a Elizeth Cardoso, né?

Ataulpho: “Bossaudade” foi assim... “Bossaudade” foi o programa da minha madrinha Elizeth Cardoso, no Teatro Record, lá na Consolação, que ele me levou para cantar pela primeira vez, me apresentando ao público. Ele chegou numa sala que nós tínhamos, de direitos autorais, a seção de direitos autorais, na União Brasileira dos Compositores, e falou: “meu filho, você tem *smooking*?” Eu falei “não, pai, não tenho.” “Então vamos arrumar um *smooking* pra você que eu vou te levar pra São Paulo no programa de uma amiga minha, e você vai ganhar um cachê.” Tá legal... Aí o pessoal, os amigos: “Aí, Ataulphinho vai ganhar um cachê! Vai aparecer na televisão!” Aí eu parti pra São Paulo com ele e fiz o programa “Bossaudade”, programa da Elizeth Cardoso, ela que apresentava, e ali ele me apresentou ao público. Aí eu cantei pela primeira vez... Porque a minha carreira começou em São Paulo...

Amanda: O público como grande público, né? Apresentado na TV, porque antes, nas boates também tinha algum público...

Ataulpho: Era dentro do Teatro Record!! [ênfatisando] Aquilo foi pra todo o Brasil! E aqui em Copacabana a gente cantava na boate, entendeu? Cantava na vida noturna.

Amanda: E o Ataulfo Alves ia sempre no “Bossaudade” ou foi só desta vez?

Ataulpho: Não, ele era contratado da Record e fazia parte de diversos programas ali. Tanto é que nesse dia que ele me levou... Você vê, eu fui felizado, porque no palco tinha o Regional do Caçulinha, Silvio Caldas, Orlando Silva e o Cyro Monteiro! Minha madrinha Elizeth e o meu pai. Olha que eu estava cercado! Eu tremia, né, tremia de nervoso por ser apresentado ao público. E ele era contratado da Record, fazia parte de diversos programas.

Amanda: Ataulfo sempre fez sucesso, né? Não teve nenhuma baixa na carreira dele, as músicas dele sempre foram conhecidas e são até hoje...

Ataulpho: O Velho mandava um sucesso por ano. Todo ano ele jogava um na boca do povo... Todo ano ele jogava um!

Amanda: Então... eu peguei essa musicografia que tem aqui no livro do Sérgio Cabral (2009), somei com outras, por exemplo do Centro Cultural São Paulo, Instituto Moreira Salles, e eu estou montando uma nova musicografia no meu computador. Tem umas que faltavam aqui [no livro]... E eu dei uma olhada também nas mais tocadas no rádio. Nas décadas de 30 e 40 eram sempre 3, 5, teve ano que ele colocou até 7 entre as mais tocadas do ano. Aí eu percebi que depois de 1950, em 50 e 60, isso caiu um pouco, ficou mais ou menos uma por ano.

Ataulpho: Sim, caiu.

Amanda: Por que caiu desse jeito? Porque nessa época também teve o (sucesso de) “Pois é”...

Ataulpho: É o sistema, né... O sistema radiofônico, é o sistema de televisão, de tudo, né... Caiu, e nessa época ele deixou de cantar com as Pastoras. Ele parou com as Pastoras, parou com a Academia (do Samba) e ficou cantando sozinho. Ele seguiu a vida dele sozinho. Ele não tinha mais o grupo. Porque as coisas caíram mais pro lado dele... E veio também a época da jovem guarda, veio a bossa nova... Isso tudo influenciou dentro do contexto dele. Não só dele como dos outros sambistas da época.

Amanda: Como foi a “seleção” das Pastoras? Como elas foram escolhidas? Quem eram elas? Cantoras profissionais? Participantes da escola de samba? ¹⁶¹

Ataulpho: As pastoras eram selecionadas pelo meu pai, eram profissionais, sabiam música e dividiam vozes em agudo e contralto, primeira e segunda voz. Nadir, Antonina, Geralda e Geraldina. Essas eram quem dividiam as vozes em shows e gravações.

Amanda: Sobre a bossa nova, eu queria perguntar alguma coisa também, mas deixa mais pra frente, porque se eu pular pra lá agora, quando voltar eu vou me perder um pouco (conforme o roteiro de entrevista que eu tinha feito)...

Ataulpho: Tudo bem...

¹⁶¹ Esta questão e sua resposta foram inseridas depois, como complemento da entrevista, por email.

Amanda: Eu estava lendo um livro de um pesquisador chamado Alcir Lenharo (1995) e ele faz uma comparação entre Geraldo Pereira e Ataulfo Alves. Ele diz que os dois são grandes compositores, faziam um samba muito bem feito, só que a carreira de Ataulfo sempre decolou, enquanto que a do Geraldo Pereira nunca. E ele, o Alcir Lenharo, fala que isso é devido à organização de Ataulfo Alves... Pois ele era muito mais organizado, e o Geraldo não era tão organizado com a carreira dele, não dava muito valor pra carreira. Você acha que é isso?

Ataulpho: O Velho (ele se refere dessa forma ao pai durante toda a entrevista) era um sujeito muito organizado, era perfeccionista... Ele gostava de fazer as coisas muito certinhas, né... E tinha uma direção, ele tinha bons empresários, ele fazia ótimos contratos, enquanto outros compositores não tinham essa cabeça. Porque o Velho era um mineiro malandro, não era bobo, era muito vivo. Ele sabia trabalhar, ele sabia das coisas. Agora, acontece uma coisa... O Geraldo Pereira... O samba dele era mais sincopado. O do meu pai não, o samba do meu pai era o sambão mesmo, entende? Tanto é que além de ele fazer samba, ele fez valsa, maxixe, fox, valsa rancheira, fez muita coisa... Ele fez outros ritmos, né... Mas o Geraldo Pereira não deixa de ter sido um grande compositor. E a produção do Velho era muito grande.

Amanda: Esse ponto que eu queria saber... Porque ele (Alcir Lenharo) fala da malandragem... Fala que o Geraldo Pereira era muito malandro e por isso não conseguia se organizar, e você acabou de falar que o Ataulfo tinha muita malandragem pra conseguir alavancar a carreira, então pensando na malandragem dessa época, que era até reprimida, pois o governo não gostava muito que eles fossem malandros... Então o Ataulfo Alves se encontra mais na malandragem, ou...

Ataulpho: Mas a malandragem que eu digo, é a malandragem de cabeça [gesticula, batendo com a ponta do dedo indicador na cabeça], sabedoria. O cara que sabe das coisas, então hoje em dia a gente fala “malandro”... Malandro é aquele que não trabalha, não faz nada, mas a malandragem que eu digo é a malandragem do cara que tinha cabeça, era vivo pra fazer as coisas, sabia pensar, pra fazer seus projetos, fazer suas viagens e tal.

Amanda: Mas ele não era boêmio?

Ataulpho: Muito pouco, o Velho era muito pouco.

Amanda: Uma vez eu fui ao programa do Rolando Boldrin (Sr. Brasil, TV Cultura, gravação no SESC Pompeia) e ele falou sobre o Ataulfo, que o encontrava sempre com um copo de leite nos estúdios...

Ataulpho: Por causa da úlcera... Ele sofria de úlcera. Boldrin falava isso...

Amanda: Você disse assim: “O Geraldo Pereira... O samba dele era mais sincopado. O do meu pai não, o samba do meu pai era o sambão mesmo, entende?” Então eu pergunto: o que é o “sambão” que você disse que o seu pai fazia? Qual é a diferença do samba sincopado pro *sambão*? É mais no ritmo ou no segmento de mercado?¹⁶²

Ataulpho: Samba, sambão - um gênero musical de onde se deriva um tipo de dança, raízes africanas surgido no Brasil. Uma das principais manifestações culturais populares. O samba de Ataulfo é samba lamento - dito popular, romântico, melancólico.

Samba sincopado é um estilo de samba que acentua a síncopa do gênero musical que influenciou a bossa nova. Samba sincopado é um tipo de samba relacionado ao samba choro, ambos enfatizando o musical com melodias elaboradas e ritmo quebrado, divisões. Rítmicas ziguezagueando com fraseado rico em notas e muito gingado.

Amanda: E sobre a malandragem desses outros sambitas, mas não dessa que você falou, “de cabeça”... da malandragem de não querer trabalhar, você sabe o que ele achava? Qual era a opinião dele sobre isso?

Ataulpho: O Velho não se metia com os outros, não. Ele não gostava de fuxico, ele ficava na dele e seguia o caminho dele...

Amanda: Bem mineiro...

Ataulpho: Bem mineirão mesmo... Ele ficava na dele, só na dele.

Amanda: Neste assunto ainda... Eu quero insistir nisso porque os pesquisadores de música brasileira tocam bastante neste assunto. Então pra mim é importante porque a bibliografia nesse tema é muito grande... O Wilson Batista, que foi parceiro do Ataulfo...

Ataulpho: Claro, grande parceiro dele!

Amanda: Ele era um tipo malandro, né? Todo mundo que falava de malandro falava dele, né? Depois que o Sinhô se foi, ficou o Wilson Batista como o mais malandro...

¹⁶² Idem.

Ataulpho: Mas esse que era “O” malandro. Jogava baralho, vivia na Lapa, tinha uma porção de mulher, gastava muita grana... [pausa] Mas era um tremendo compositor. Sabe o que ele fazia comigo? Eu trabalhava na UBC, União Brasileira dos Compositores, numa seção que chama-se ADAF, essa seção existe até hoje. Ela pegava a relação do trimestre do fonomecânico dos compositores que era a vendagem dos discos, que chegava nessa seção, e a gente ia fazer a distribuição pra pagar os autores. Por exemplo, chegava a Philips, chegou a relação da Philips, os discos que venderam... Chegava aquela relação, chegava o cheque, tudo... Wilson me pegava lá embaixo e falava assim: “meu sobrinho...” – me chamava de sobrinho, olha só, eu tinha 17 ou 18 anos, eu morro de rir com isso... Falava assim: “meu sobrinho, vai lá em cima ver quanto é que o tio tem”. Eu trabalhava na seção... [risos] Olha só! Ele morreu... Pode contar isso, não tem problema! Ele morreu, os diretores morreram, até meu pai não sabia disso... Pode contar que não tem nada [risos constantes]. Ele falava isso: “meu sobrinho, vai lá em cima pra ver quanto é que o tio tem”. Aí eu ia lá em cima, pegava a relação [sussurrando], via a grana dele: “Wilson Batista da Silva”, anotava num pedaço de papelzinho, botava no bolso: “seu Milton, eu vou lá embaixo tomar um café” [interpretando], aí ele tava na porta, passava pra ele.

A Relação tava lá com a gente, o cheque no banco, e a gente tinha que fazer a distribuição, e depois o dia do pagamento, né... Aí ele atravessava a rua, que era do outro lado era a UBC, a gente trabalhava na ADAF, que era um prédio em frente ao outro. Ele ia lá na diretoria e dizia “eu quero um vale de x”, aí o pessoal falava assim “mas não tem dinheiro...”. “- Tem dinheiro sim!” [gritando, risos] “- Tem dinheiro, eu sei que eu tenho esse dinheiro, e eu to precisando dessa grana!” Metia bronca lá na diretoria, tava o meu pai, todo mundo lá e dava a grana pro Wilson, ele vinha embora, já recebia antes de todo mundo! “- Mas quem te falou?” “- Mas eu sei, eu sei que eu tenho!” [interpretando voz e contravoz] Ele não podia falar que era eu, né... Era eu que fazia esse jogo pra ele...

Amanda: Esse era malandro mesmo...

Ataulpho: Era malandro mesmo, tinha um monte de mulher, ele... Ele era fogo! Numa ocasião, eu li nos guardados do meu pai, olha só... Depois que o papai morreu, eu vim na UBC, que eu trabalhava lá... Eu fui na mesa do meu pai e peguei, abri a gaveta e tirei tudo... É do meu pai, é meu, né... Peguei tudo, botei tudo numa bolsa e levei pra casa. Porque o Sérgio Cabral e o Lucio Alves tinham falado assim: “Ataulphinho, você tem que pegar tudo do seu pai pra você segurar o acervo dele”. Aí

eu peguei, cheguei em casa mexendo, com a minha mãe, olhando tudo, daqui a pouco tem uma carta do Wilson Batista, ele hospedado lá em São Paulo, falando assim: “Parceiro Ataulfo, estou aqui, estou duro, manda esse pessoal mandar dinheiro pra mim!” [risos] Ele lá em São Paulo, pedindo gra – na [ênfase]! Meu pai aqui no Rio, ele falando com a diretoria... Ele era bárbaro. E era um tremendo compositor.

Amanda: E ele ia conseguindo...

Ataulpho: Ele conseguia! Consequia, claro... Muito vivo ele. Agora essa do “vai lá ver quanto que o tio tem”, essa que é bacana, né... E ninguém descobriu. Ninguém. Ele não falava que era eu... “foi Ataulphinho quem me deu a dica da grana”, porque eu trabalhava na seção. Ele ia direitinho lá em cima, olha, eu estou precisando de tanto, “- mas não tem dinheiro, não chegou...” “- Chegou! Eu sei que chegou! Tem lá sim, eu sei de tudo!” – Ele inventava... “Eu telefonei não sei pra onde...” Eu sei que os caras davam o dinheiro pra ele.

Amanda: Era uma coisa que eu nem ia perguntar, mas já que você está falando disso... Dizem que tem uma outra versão de “Bonde de São Januário”, né... Que Wilson é que deve ter feito...

Ataulpho: O “Bonde de São Januário”, olha só... Foi até na época do Getúlio, eles não saiam daqui (dos jardins do então Palácio da República), estavam sempre aqui, com Getúlio Vargas.

Mas o “Bonde de São Januário” diz: [cantando] “O Bonde de São Januário leva mais um operário, sou eu que vou trabalhar”... E o Bonde de São Januário passava lá pelo campo do vasco. Então “o pessoal” [com ênfase] era que falava... “O Bonde de São Januário leva mais um português otário pra ver o vasco apanhar”. E o Getúlio descobriu isso, chamou o meu pai aqui e falou: “Ataulfo, tem que mudar a letra...”, e ele disse: “Mas não fui eu, não, é o povo que tá mudando”. Então o pessoal fica pensando que o Wilson Batista e meu pai que fizeram a música falando isso... Eles falaram: “O Bonde de São Januário leva mais um operário, sou eu que vou trabalhar”, e o pessoal ficava falando “O Bonde de São Januário leva mais um português otário pra ver o vasco apanhar”. Então era o povo que falava isso. O pessoal mudou. Eles vieram aqui, o presidente falou com ele, eles falaram “não, mas não somos nós não”. Aí depois ficou tudo certo.

Amanda: Ainda um pouco neste assunto da malandragem... Quando eu estava pesquisando sobre a “Amélia”... Eu já passei por uma etapa do meu trabalho que é como se fosse uma pré-apresentação do trabalho final, que acontece no meio, que é a

qualificação. E um professor falou pra mim sobre “Amélia” (o professor Joaquim Alves de Aguiar, que participou da minha banca de qualificação) o seguinte: “essa companheira atual do narrador é leviana e tudo mais, tudo bem, só que ela está querendo que ‘eu’ trabalhe. Agora, Amélia passava fome do meu lado e a gente não trabalhava, estava tudo bem...” Será que não pode ser isso também? Pois o Mário Lago sempre falou alguma coisa neste sentido... Isso procede, pode ter alguma coisa a ver?

Ataulpho: Eu vou te contar a história de “Amélia”...

Amanda: Se você não estiver cansado, porque todo mundo pergunta...

Ataulpho: Não, eu conto com o maior prazer... O meu pai deu esse depoimento para o Museu da Imagem e do Som, não sei se você já tirou ele... Pegou?

Amanda: Sim.

Ataulpho: Eu vou contar pra vocês justamente o que ele conta. O Mário Lago não saía da casa de Araci de Almeida, que foi uma grande cantora, intérprete do Noel Rosa... Eu cheguei a conhecer ela. Conheci na época em que eu fazia o Silvio Santos, em 70, mas logo após ela morreu. Então ela morava no bairro do Encantado, subúrbio da Central, lá pro lado do Meyer, Piedade, Engenho de Dentro, ela morava pra lá numa casa, casa grande, com quintal, com cachorro, ela tinha cachorro, gato, papagaio, e o irmão dela, já faleceu, era o Alfredinho, ficava falando pro Mário Lago todo dia, dizia “Mário, aquela ali é a Amélia”. Amélia era empregada da casa, a senhora Amélia dos Santos que morreu em 1998... Eu estava em Bauru quando ela morreu. Amélia dos Santos. O irmão da Araci ficava assim: “Olha lá, Mário, aquela é a Amélia... Ela lava roupa, ela passa roupa, limpa o quintal, limpa o cachorro, faz tudo. Faz comida pra gente, aquela é a Amélia”. O Mário pegou aquela ideia, levou pra casa, escreveu uns versinhos e passou pro meu pai. Aí o Velho desenvolveu aquilo: “nunca vi fazer tanta exigência...” Aí voltou pro Mário e falou: “parceiro, já acabei”. Aí o Mário olhou e falou assim: “Isso não é meu, não!” Aí o Velho falava assim: “Mas, parceiro... Aquilo que você me deu eu tive que desenvolver desta maneira...” “- Não! Não quero não!” Aí ficaram afastados os dois. E o Velho andando pra lá e pra cá, procurando um cantor pra gravar. Todo mundo se negava, achava que “Ai, que saudades da Amélia” era uma porcaria! Todo mundo dispensava mesmo. E o Mário tá lá no canto dele. Aí o Alcebíades Barcelos (Bide), que é o padrinho do meu irmão Adeilton e é o autor do “Agora é cinza, tudo acabado e nada mais. Você partiu, saudade me deixou...” [cantando] Esse camarada, na época, tremendo camarada, que

o Velho fala isso no depoimento, fala assim: “Não poderia deixar de falar no nome dele”, levou meu pai na RCA Victor, que era atrás do Ministério da Guerra, ali na Central, na Visconde da Gávea, e lá tinha um diretor que chamava Mr. Evans, um americano que vivia aqui no Brasil. Aí levou o meu pai lá e falou assim: “Aí... Eu estou com esta música...” E ele: “Não. Quero gravar, vou gravar”. Aí meu pai correu, foi no Mário Lago e falou: “Mário, eu arrumei a gravação, agora vamos botar ela na editora Vitalle...” Aí o Mário assim: “Se botar na editora tem que me dar 500 contos.” – O Mário falou! [risos] “Só edito se me dar 500 contos, tem que me dar 500 contos!” Aí o Velho voltou lá na Vitalle e arrumaram os 500 contos. Claro, 500 contos pra cada um, 500 pra um, 500 pra outro. Arrumaram adiantamento... E a música é exclusiva deles (da Vitalle) até hoje. Aí o Velho se juntou com o Jacob do Bandolim, com José Meneses, que morreu agora, um grande músico, e outras pessoas dentro de um estúdio e fizeram a gravação do “Amélia”. Então a música estourou, é o maior sucesso, todo mundo canta, e o meu pai, por pirraça, que ninguém queria gravar a música dele, passou a gravar todas as músicas dele naquela época, nos anos 40, ele virou um compositor cantor. Porque naquela época não existia compositor cantor. Existia o compositor que fazia e dava pra você cantar, dava pra eu cantar, pra você... Existia o cantor... E ele virou compositor cantor. Compositor que canta também. Aí se juntou com as Pastoras, pegou três meninas, fez um grupinho, quem deu o nome de Pastoras foi o Pedro Caetano, o autor de “Nega do cabelo duro, qual é o pente que te penteia...” [cantando]. Ele que deu o nome de Pastoras e o Velho explodiu mundo, foi embora... Passou a cantar todas elas. E a história do “Amélia” é essa.

Amanda: E você falou que os direitos de “Amélia” até hoje são da gravadora...

Ataulpho: É, são exclusivos. Nós recebemos, tudo direitinho, mas não pode tirar a música de lá. Fica lá com exclusividade.

Amanda: Foi vendida... ficou pra eles...?

Ataulpho: Não é vendida...

Amanda: Os direitos, né...

Ataulpho: É, os direitos. É que você editando uma música, ganha mais um parceiro, que ele vai tirar um percentual pra ele, pra defender a sua obra. Então eles tiram 25% sobre o que se recebe. E eles pagam, quem gravar, onde gravar eles vão catar o dinheiro pra dar pro autor. É que a história de editor é essa, né... Você edita uma música, você ganha um parceiro. Você vai ter que dar um percentual pra ele, pra

ele cuidar da sua obra, pra ninguém te roubar, ninguém te enganar... Se a televisão tocar eles vão lá buscar o direito. É isso, o papel da editora é esse, entendeu?

Amanda: E, mudando de assunto, Ataulfo frequentava rodas de samba nos morros?

Ataulpho: No início da carreira... Ele começou no Estácio, onde tinha Ismael Silva, aquela turma toda. Ele foi caminhando por ali. Depois, quando ele conheceu a minha mãe, a Dona Judith, ele já morava no Catumbi, no Morro do Querosene. Passou depois pro Rio Comprido, Morro de Santa Alexandrina, onde ele foi diretor de harmonia de uma escola que chamava-se “Deixa Falar”.

O Engraçado é que o meu pai descia pra ir pra quadra com terno branco – que ele só tinha aquele terno, naquela época - e era casado com a Dona Judith. Então ele descia pra comandar a harmonia da escola, e quando ele voltava, ele subia de madrugada, e ele ia meio sujo, porque é terno branco... E a minha mãe já estava lá em cima esperando ele chegar pra lavar o terno, secar naquele ferro de carvão pra no dia seguinte ele estar impecável de novo. Eram as rodas que ele frequentava naquela época... De Escolas de Samba.

Amanda: E ele teve depois alguma relação com alguma outra escola? Com a Mangueira...?

Ataulpho: Não, tinha com a Salgueiro. Papai foi o presidente perpétuo da ala dos compositores do Salgueiro, tanto que ele fez uma música pro Salgueiro. Chama-se “De janeiro a janeiro”, ele diz “fala cuíca, fala tamborim, fala por mim violão, fala pandeiro, honra a tradição, o samba sem você não vai, não. Tá de parabéns o Salgueiro que de janeiro a janeiro é o samba que fala primeiro” – ele fez este samba pro Salgueiro. E gravou.

Amanda: Eu também li em alguns lugares que ele frequentava muito o Café Nice...

Ataulpho: É, ele, o Mário Lago, os contemporâneos dele, todos eles andavam ali. Mas pena que eu não conheci o Café Nice.

Amanda: É, eu vi que fechou em 54 ou 56...

Ataulpho: Eu era muito criança... Era um garotinho, não dava pra ir, não andava na rua ainda...

Amanda: Ele passou a frequentar algum outro lugar depois no Café Nice?

Ataulpho: Não... [com dúvida] O exclusivo dele é o Café Nice mesmo.

Amanda: E sobre os gostos musicais dele... Ele ouvia música em casa?

Ataulpho: Vou te contar uma dele... Ninguém sabe! Uma vez eu estava aqui no Flamengo, no apartamento de um cara, um casal, amigos dele que depois de um certo tempo foram padrinhos de casamento da minha irmã. Estava ali com ele, na rua Senador Vergueiro, era menino, garotão. Juca Chaves estava começando. Ele estava na cozinha com o compadre tomando um *whiskinho* e eu e o filho do dono da casa brincando assim... Eu escutei quando tocou a música “Por quem sonha Ana Maria” (Juca Chaves, 1958), eu não esqueço nunca mais na minha vida... A música do Juca, “Por quem sonha Ana Maria”, ele escutando no rádio, disse assim: “Olha, compadre...” – Olha só o meu pai falando... “Olha só esse menino cantando, Juca Chaves... Essa música é bonita, eu gosto dele, eu gosto dessa música.” Descobri que ele gostava de Juca Chaves. Por causa da música “Por quem sonha Ana Maria”. “Laraiá laiá raiá, larárá, laráraiá...” [cantarola a melodia] “Por quem sonha Ana Mariá... Larairaraiá...” [cantando, recordando] Eu sei a melodia, só. Bacana pra caramba!

Amanda: E ele ouvia alguma coisa em disco?

Ataulpho: Ele gostava de jazz também.

Amanda: De jazz? Ah, isso eu ia perguntar mais pra frente, até...

Ataulpho: Aconteceu o seguinte... Das viagens que ele foi pra fora, ele trouxe uns discos de jazz... “Os negão” lá de fora... Trouxe pra escutar em casa. O Velho era chegado a jazz, ele gostava.

Amanda: Você falou do Juca Chaves... Tem mais alguém em específico que ele era fã declarado?

Ataulpho: Ele era muito trancado, mas do Juca eu descobri, né... Ele tava falando na cozinha e eu guardei. Ele gostava do que era bom, entendeu? Uma vez ele deu um depoimento sobre o Roberto Carlos, dentro desse depoimento do museu, que ele falava assim: “Não porque esse menino gravou minha música, não, mas eu vejo nesse menino [rindo, fazendo a insinuação pela idade de RC], que a música dele atinge a criança e às pessoas mais velhas... Esse menino vai muito longe.” Ó o Roberto aí... E foi no tempo da Jovem Guarda que ele falou isso! Lembra quando o Roberto fazia Jovem Guarda? [rindo] Na TV Record... Ele falou isso naquela época... Ó o Roberto aí...

Amanda: Eu vou voltar nisso aqui já, já... Mas, e tango? Você sabe se ele escutava, se tinha simpatia pela música?

Ataulpho: Muito pouco. Eu via ele escutar pouco tango em casa.

Amanda: E fado?

Ataulpho: Fado ele gostava bastante. Ele ia muito à Portugal.

Amanda: Eu ia perguntar sobre isso, porque a música “Lírios do Campo”...

Ataulpho: ... eu transformei em fado.

Amanda: Ahhh... Por isso a Silvia Machete... é ela, né? A cantora que gravou?

Ataulpho: Primeiro quem gravou foi eu.

Amanda: Então foi você quem transformou em fado e gravou primeiro?

Ataulpho: Eu gravei como fado com a Elizeth Cardoso. Em 1984. Eu mando pra você depois (mandou, por email, no mesmo dia da entrevista)... Foi num CD que nós gravamos pela gravadora Eldorado de São Paulo, gravado ao vivo no SESC Pompeia, em 84. O Túlio Feliciano que era o nosso diretor, ele disse assim: “Ataulphinho, eu vou pegar esta música, vou transformar em fado e você vai gravar.” Por isso que eu comecei a viajar pra Europa, por causa dessa música. Mas agora em 2009 teve uma menina (a cantora Silvia Machete) que gravou no centenário do meu pai... Ela tirou da minha gravação. Eu vou te mandar a minha.

Amanda: É que eu fiquei intrigada com isso porque um tempo atrás, antes de começar esta minha pesquisa, eu estava pensando em fazer uma relação do samba com o fado... E justo “Lírios do Campo”, que é do Ataulfo, é um samba, mas dá um fado perfeito!

Ataulpho: É um samba-canção... E o produtor transformou em fado e eu tive o privilégio de gravar. Aí comecei a viajar pra Portugal. Vou botar no seu email ele, hoje mesmo eu coloco. Você vai ver a gravação linda que eu fiz, muito bonita (realmente!)...

Amanda: Eu gosto muito de fado também, tanto quanto de samba...

Ataulpho: Eu também adoro fado...

Amanda: Voltando... Eu vi uma foto neste livro do Sérgio Cabral (*Op. Cit.*), e ele coloca como legenda só uma frase dizendo que o Ataulfo não acreditava na bossa nova como espetáculo, seria mais pra intimidade (em entrevista para o Jornal Última Hora de Curitiba). Você sabe alguma coisa dessa opinião dele sobre a bossa nova?

Ataulpho: Não, ele não falava nada. Ele não falou, não, mas ele cantou em samba. Eu vou te explicar porquê... A bossa nova quando surgiu... o samba ficou um pouquinho por baixo. Mas se a gente notar bem, a bossa nova não deixa de ser samba. Eu tenho uma roda de samba aqui na rua (Sambastião)... Eu canto “Tristeza não tem fim...” [cantando] na batucada da rapaziada, isso dá direitinho, é bonito! Fica bonito

em samba, violãozinho, com tudo mesmo, com percussão... Quando surgiu a bossa nova os sambistas ficaram mais pra baixo... Que a bossa nova foi uma onda, né... Uma tremenda onda! Foi pros Estados Unidos e “pá, pá, pá”, e armaram tudo lá; e o samba que já vem caminhando desde o início, daquela época da África, que eles chamavam... Que a gente chamava de Semba, né... Porque o samba veio da África, a gente sabe disso. Nós que pegamos aqui e fizemos aquela malandragem, mas o samba é de lá. Então o meu pai fez um samba que diz assim: “Tentei fazer um samba diferente do que faço. Confesso, minha gente, fiquei fora do compasso. Errei na divisão, cheguei à conclusão que o samba não me quer moderno, não. Meu samba protestou, meu vexame foi total. Quem foi que me mandou eu sair do original? Meu samba, sei que errei, pisei meu próprio calo, de vossa majestade, eu sou vassalo.” [recitando] Ele fez isso quando saiu a bossa nova.

Amanda: Eu ia perguntar sobre essa canção... À que ele estava se referindo... Era à bossa nova, então... E ele tentou mesmo fazer bossa nova?

Ataulpho: Não, ele não fez, ele conta a história... Se você notar no disco, o arranjo dessa música é todo em bossa nova. Quem fez foi Maestro Gaya.

Davi: Seu Ataulpho, você estava falando sobre as mensagens que seu pai colocava nas canções, e tem uma delas que ficou polemizada como um recado para o Torquato Neto, sobre uma crítica que ele havia feito sobre um...

Ataulpho: ... Ele fez uma crítica sobre o disco “Eternamente Samba” (1966), onde justamente eu gravei com o meu pai, e a Carmem Costa fez uma participação numa polêmica sobre a música “Pois é”. Eu sei que foi um disco muito bonito, e ele fez na época uma crítica mal feita do disco.

Davi: E parece que o seu pai compôs uma canção, se não me engano se chama “Não cole cartaz em mim”, como se fosse um recado para o Torquato Neto falando dessa crítica desse disco...

Ataulpho: Aí eu não sei... Não sei se foi essa música.

Davi: Porque essa música, neste livro que a gente estava procurando (a biografia de Ataulfo por Sérgio Cabral)...

Amanda: ... Não está em nenhuma musicografia que eu encontrei... (mas existem diversos artigos de internet falando sobre a existência dela)

Davi: Não sei se ela realmente existe...

Ataulpho: Eu não sei... Porque eu tenho tudo do meu pai, agora esta música, eu não sei... Tem que procurar ainda... Eu sei que ele chegou em casa um dia muito

invocado... Ele bateu na mesa, assim: “Aí o que o cara fez!” Aí nós fomos ler... E ainda falou assim: “Um disco que eu boto meu filho pra cantar comigo, Carmem Costa fazendo a polêmica... O cara vem e fala uma porção de besteira...” Arranjo do maestro Gaya, que era um maestro do naipe de Maestro Lyrio Panicalli, Radamés Gnattali... Ele só gravava com esses caras... Aí esse rapaz (Torquato Neto), infelizmente deu uma malhada. Mas eu vou procurar saber... Qual é mesmo o nome?

Davi: “Não cole cartaz em mim”.

Ataulpho: Eu vou dar uma olhada... Mas ele não gravou isso, não. Ele deve ter falado alguma coisa em alguma entrevista... Porque disco, eu não acredito que tenha, não. Mas eu vou ver...

Amanda: Eu tinha anotado aqui... Não é bem uma pergunta, é pra pedir pra você comentar: a bossa nova, quando aparece, o maior sucesso dela foi o “Chega de Saudade” (1958), e essa parte é interessante pra mim porque é a ideia de *saudade* na obra do seu pai que eu estudo, né... Eu li um depoimento do Tom Jobim falando que o “Chega de saudade” ainda é uma saudade. Eu acho que tem a ver com o que você falou sobre a bossa nova ser um samba feito de outro jeito...

Ataulpho: Claro... Só um violãozinho... Bem devagarinho [interpretando, aludindo a um estado nostálgico]...

Amanda: E eles querendo acabar com a saudade? Com o tema da saudade?

Ataulpho: Não pode, né... [risos]

Amanda: Sobre música instrumental estrangeira, então, você falou que ele gostava de jazz... Mas nessa época da década de 50, tinha um pessoal mais tradicionalista, como o Almirante, que achava que a música estrangeira não tinha nem que entrar aqui no Brasil. Então o Ataulfo não tinha problema com isso?

Ataulpho: Não, ele não tinha preconceito com isso, não! Absolutamente! Tanto que ele era amigo do Louis Armstrong, né... Nat King Cole... Meu pai era amigo desses caras!

[Amanda e Davi embasbacados]

Ataulpho: Porra... Ele era amigo dos caras! Ele era danado, meu pai era fogo... Ele ia fundo. Tem até um retrato dele com Louis Armstrong aqui nesse jardim, com ele e o Juscelino (Kubitschek), os três aqui...

Amanda: Então... Não sei se você se lembra... A gente estava conversando sobre isso porque estudamos música e o pessoal fala muito sobre isso nesse meio... Foi na década de 60 que houve uma parada contra a guitarra elétrica (Passeata contra

a guitarra elétrica em 1967), onde vários artistas protestavam contra a guitarra elétrica, você se lembra disso?

Ataulpho: Eu lembro... Mas meu pai não trabalhava com guitarra elétrica, não...

Amanda: Mas ele aderiu a essa movimentação?

Davi: Ele tomou alguma posição frente a isso?

Ataulpho: Não, ele não falava nada. Ele ficava neutro no assunto.

Amanda: E sobre a jovem guarda... Você já falou um pouquinho sobre o Roberto Carlos... O Ataulfo gostava do pessoal da jovem guarda?

Ataulpho: Ele adorava todo mundo! Olha, eu não sei se você sabe a historinha da jovem guarda... O Carlos Imperial que era o papa, né... O Carlos Imperial fez uma jogada em São Paulo de pegar cada cantor da jovem guarda e chamar um da velha guarda. O Roberto falou: “Eu quero Ataulfo”. Aí a Wanderleia: “Eu quero Silvio Caldas”. Pra fazer o programa deles, aconteceu isso na Record. E quando meu pai chegou com o Roberto, cantaram “Amélia”, e depois o Roberto chegou no ouvido do meu pai e falou: “Mestre, eu vou gravar”. Aí Roberto gravou “Amélia”!

Então foi tudo jogada do Imperial pra botar o pessoal da velha guarda lá em cima, né... Porque a jovem guarda estava tomando conta de tudo. Aí fizeram isso... Ele foi padrinho do Roberto, o Erasmo pegou o Silvio Caldas, Orlando Silva, e tal... Muito bacana o movimento...

Amanda: A próxima pergunta que eu ia fazer é se ele recebeu bem a gravação de “Amélia” por Roberto Carlos...

Ataulpho: Sim, ele gostou, chegou a fazer show com o Roberto. Fez show no Grajaú Tênis Clube, fez show no Clube Municipal com o Roberto Carlos, com os dois cantando “Amélia”. Ele foi diversas vezes lá na Jovem Guarda cantar (no programa)...

Amanda: E a gravação do Roberto fez sucesso também?

Ataulpho: Ô! Demais! Muito boa...

Amanda: E sobre o movimento que veio um pouco depois com os festivais das canções, com a Moderna Música Brasileira... Ele também gostava? Também o movimento da tropicália...

Ataulpho: O Velho não se metia em nada disso... Não tomava partido... Ele olhava de longe, deixava pra lá... Quem vai fazer o movimento, que faça...

Amanda: Ele já estava no posto dele, né...

Ataulpho: Ele já estava na dele... Então ele não se metia em nada...

Amanda: Sinatra, ele gostava?

Ataulpho: Gostava.

Amanda: Boleros e baladas ele também sempre gostou, né...

Ataulpho: Sempre gostou! Chegou a fazer bolero, Fox, ele fez tudo! Fez vários ritmos.

Amanda: Ele não tinha preconceitos com isso...

Ataulpho: Não, não tinha não...

Amanda: Esses dias eu estava vendo uma gravação do “Show em Si”, o programa do Simonal...

Ataulpho: “Show em Simonal”, em que ele apresenta o Velho...

Amanda: Sim, e ele o apresenta como o “rei do samba autêntico”...

Ataulpho: Ele era rei, era mestre, general... Todo mundo chamava ele assim.

Amanda: Então... Naquele livro do Alcir Lenharo,¹⁶³ que eu estava falando, ele também fala sobre o Pixinguinha, diz que ele foi envelhecido antes do tempo, antes dos 50 anos pra se tornar velha guarda, já na década de 50. E o Ataulfo era mais de 10 anos mais novo que o Pixinguinha. Então você acha que ele também teve que ser “envelhecido”? Pois quando começou a surgir esse negócio da velha guarda o Ataulfo ainda era novo, e mesmo assim se encaixou sem problemas entre o pessoal da velha guarda?

Ataulpho: Se encaixou... Sem problema nenhum. E eu sou contra esse negócio de velha guarda. Pra mim é “boa guarda”, que velha guarda nada... Que nada, chamar os outros de velho! Eu sou contra. Mesma coisa é ficar chamando terceira idade... Pra mim é a “boa idade”, a “melhor idade”. Poxa... Que velha guarda nada.

Amanda: Quem falava muito isso, quem separava “samba autêntico”, feito pela velha guarda, conforme o que eu ando lendo, era também o Almirante. Ele teve amizade com o seu pai? Eles se encontravam?

Ataulpho: Ele gravou um dos primeiros sambas do meu pai (“Sexta-feira”, 1936).

Amanda: Qual que foi mesmo?

Ataulpho: Olha... eu sei que “Tempo Perdido” foi Carmem Miranda, mas tem outro samba que ele gravou, e o meu pai fala isso no depoimento dele. Não estou me lembrando o nome do samba aqui, mas ele gravou...

¹⁶³ Aqui eu me confundi e disse que era no mesmo livro, mas não é. Quem afirma isso é José Geraldo Vinci de Moraes (2010).

Amanda: Eles tinham, então, uma boa relação? Foram amigos?

Ataulpho: Sim, tinha uma boa relação com ele...

Amanda: E Ataulfo estudou música ou foi autodidata?

Ataulpho: Papai não estudou música, não. Mas ele sabia de tudo, era danado.

Amanda: E ele pensava nos temas que fariam sucesso ou era mais intuitivo pra compor? Por exemplo: “eu vou fazer uma canção sobre saudade porque saudade está fazendo sucesso”...

Ataulpho: Era intuitivo. Olha só... Eu viajava muito com o meu pai antes de cantar... Porque ele foi um cara que me ensinou tudo na vida. Então eu viajava com ele pras apresentações, tipo, pro interior de Minas Gerais, pra fazer show em Guarani, em Governador Valadares... E eu ia com ele como secretário e ele ia me ensinando tudo. Numa dessas viagens, olha só o que acontece... Nós fomos pra Guarani... Quem tocava sanfona, sabe quem era? Dominginhos! Esse que morreu... Tocava com o meu pai no início da carreira dele, ele não era o Dominginhos, o apelido dele era Joca... O Dominginhos, Dominginhos da sanfona... E no regional do meu pai ele tocava sanfona, acordeom. Aí numa dessas viagens pra Guarani, lá pra dentro do interior de Minas, a gente passava por estrada de terra batida, não de asfalto, aquela terra batida, sequinha, a gente passava e do lado, o que é que tinha? Tinha as fazendas com os laranjais e tal... O Velho via laranja... Você sabe o que vai sair aí, né? Via laranja estragada, parava a comitiva toda e ficava assim: “Olha lá, tá vendo aquela laranja? Nem o passarinho quer...” Parava pra contar a história da laranja! Todo mundo: “É mesmo, seu Ataulfo...” “- A laranja tá quietinha lá, mas tá bichada! Deve ter algum furo ali que nem o passarinho vai pegar ela”. E ia embora, viajando... Acabou a turnê, eu tô na UBC, ali na sala dele, 4º andar, era da presidência, eu tava no 3º andar, seção de direito autoral, aí apertou a campainha... Seu Antonio, que era o caixa: “Ô Finho,” - que meu apelido era Finho - “seu pai tá te chamando lá em cima”. Aí chego lá em cima, tava o Velho sentado naquela mesa bonita de presidente... “Senta aí, meu filho. Acabei de fazer agora... Você diz que me dá casa e comida... Laranja madura... [cantando]” Aí eu disse “o quê”? “- ... Na beira da estrada...” [cantando]. Eu falei: “Ô, papai... Negócio é o seguinte, você tirou essa música daquele papo que a gente batia na estrada... “É, daquele papo que eu mostrava a vocês a laranja, foi daí que eu fiz a música.”

Amanda: E virou um clássico, né...

Ataulpho: Quer ver uma outra? Nos anos 50 ele trabalhava nos cabarés aqui da Lapa. 50, 51, trabalhavam ele, Geraldo Pereira, Wilson Batista, Nelson Gonçalves, Luis Vieira... O Luis Vieira que me contou essa história! Hoje eu posso contar porque minha mãe não está mais aqui, está lá em cima com ele. Então o Velho chegava pra cantar na noite, e aparecia uma morena, muito bonita, da noite, sentava num cantinho e ficava olhando meu pai cantar. E os homens vinham buzinar o ouvido da mulher e ela não dava bola pra ninguém, ficava só olhando o Ataulfo... O Velho acabava de cantar, ela pegava e ia embora. Aí o pessoal falava assim... “Ataulfo, tem uma morena que vem aqui toda noite ver você”. Ele falava assim: “Amanhã eu falo com ela”. E chegava o dia seguinte, tava a morena lá. “- Ataulfo, ela veio de novo”. “- Rapaz, amanhã eu falo com ela! Amanhã eu falo, amanhã eu falo...” Um belo dia, ele parece que saiu de casa e veio afim de falar com essa morena. Aí ele fez o show e quando acabou perguntou ao garçom, cadê a morena? Ele falou assim: “não veio”. Aí ele coçou a cabeça... “Não veio, tá bom...” No dia seguinte ele cantou e cadê? “Não veio, Ataulfo”... Não veio, não veio... Três, quatro dias, ele sentou num canto assim, uma noite, e começou a escrever: “Pois é, falaram tanto que dessa vez a morena foi embora...” [recitando]. Essa música “Pois é” é pra morena do cabaré. Foi em 1954 ou 55. Aí a música estourou na parada de sucesso, ele foi consagrado o melhor compositor do ano por causa dessa música.

Amanda: E ficou vários anos seguidos nas paradas...

Ataulpho: Você vê... Uma mulher que fez ele fazer uma música...

Amanda: E que definitivamente não era a Carmem Costa! [risos] Que fez a polêmica ¹⁶⁴...

Ataulpho: Não era mesmo! Você vê como é que sai a música, né... Muito bacana, eu acho muito legal isso.

Amanda: Sobre outra canção dele também, aqui no livro do Sérgio Cabral (a biografia), ele sugere que “Isto é o que nós queremos” (1945) pode ter sido o Mário Lago quem fez... E na parte que ele fala “Nós queremos leite, carne e pão” tem a ver com Luis Carlos Preste (as iniciais), e daí, como Mário Lago era comunista e estava muito visado...

Ataulpho: Mas essa música não é do Mário, é só do Véio...

Amanda: É só dele, né...

¹⁶⁴ No disco “Eternamente Samba” (1966). Segundo relatos, Judith, a esposa de Ataulfo teria desconfiado dele quando Carmem Costa lançou a canção “A morena sou eu”.

Ataulpho: Pode até o Mário ter dado uma paletada aí pra ele também... Parceiro é pra essas coisas. Porque ele fez foi numa época de campanha. É campanha política isso aí. “Nós queremos leite, carne e pão, nós queremos açúcar, feijão”... né... Nós queremos tudo, tá tudo bem. Então deve ter sido...

Amanda: Porque o Mário Lago era meio perseguido, né...

Ataulpho: O Mário era comunista! [ênfatisando] Ninguém gostava do Mário porque naquela época ele era comunista. Foi preso várias vezes... Aí ele era sempre contra, né...

Amanda: Ataulfo se importava com a posição política de Mário Lago, por ele ser comunista? ¹⁶⁵

Ataulpho: Ataulfo não se importava com a posição política de Mário Lago, eram amigos mesmo.

Amanda: Ataulfo tomou alguma posição política quando houve o golpe militar de 1964? ¹⁶⁶

Ataulpho: Papai não tomou nenhuma vez posição política.

Amanda: Sobre outras canções dele... A frase “eu era feliz e não sabia” é de autoria do seu pai ou já era um dito popular?

Ataulpho: Não, é autoria dele. Porque você pode notar que em “Meus tempos de criança”, ele reporta toda a infância que ele viveu em Miraí. Tudo aquilo que ele viveu em Miraí. Jogava botão, brincava, ia à escola... Ele fala tudo! É um filme, né, que passou na cabecinha dele pra ele fazer essa música. E quando eu apresento essa música, eu pergunto às pessoas: “quem que não gostaria de voltar pelo menos um dia a ser criança?” Pra se recordar disso tudo, né... E é isso, essa música é isso.

Amanda: Ele fala de todas as coisas que ele tinha saudade... E no meu trabalho, eu faço assim: eu pego algumas letras e tento fazer uma análise do meu entendimento da sociedade que ouvia a canção. Então eu fiquei intrigada com o porquê do ponto mais alto da música ser a saudade da professorinha. Parece que, mais de tudo, ele sente saudades da professorinha. Você tem alguma ideia do por quê da professorinha?

¹⁶⁵ Esta questão e sua respectiva resposta foram inseridas depois, em dúvidas que foram esclarecidas após a entrevista, por troca de emails com Ataulpho Alves Junior.

¹⁶⁶ Idem.

Ataulpho: Olha... dizem lá em Mirai que a professorinha foi namorada dele, mas eu não sei... [risos] Dizem. Alguns antigos falam que meu pai namorou a professorinha.

Amanda: E a professorinha não é a Mariazinha... São duas diferentes?

Ataulpho: São diferentes... A Mariazinha foi uma outra, né. Mas essa aí já morreu também, tadinha. Então dizem que ele namorou a professorinha.

Amanda: Porque parece que é de quem ele tem mais saudade, né?

Ataulpho: Ele sente saudade é da professora.

Amanda: Sobre outra canção dele, “Preto, mulato e branco”, de 68, eu acho... Ela é um samba-rock...

Ataulpho: ... É um samba meio rap. É assim... Antigamente eles faziam o samba falado. E virou “samba-rap”. Você vê, o Jair Rodrigues na época gravou o “Deixe que digam, que pensem...” [cantando] Aí o velho falou assim: “Disseram que o samba estava no fim, que gente danada, que gente ruim, não sabe de nada, palpite final, o samba não desce do seu pedestal... Num bate papo de mulato, preto e branco...” [cantando]. Aí canta... Isso virou um samba rap, mas esse samba foi feito antes do “Deixa isso pra lá” (de Jair Rodrigues).

Amanda: E ele se preocupava como esse papo que, de tempos em tempos, dizem “o samba está acabando”. Ele se preocupava mesmo com isso?

Ataulpho: Ele era preocupado. Ele era muito preocupado porque ele dava muito valor ao samba. O Velho foi o primeiro cara a gravar com orquestra, pra você ver o valor que ele dava ao samba... Gravava com orquestra que era coisa cara. Nos anos 50 e 60 ele já gravava com orquestra... Lyrio Panicali, Cariocas, Cipó, Radamés Gnattali... Bom, gravava com essa turma toda, inclusive com orquestra, com violinos e tudo... Era um negócio bem rico que ele fazia.

Amanda: E “Talento não tem idade” tem a ver com isso de acreditar que os sambistas não estavam mais produzindo?

Ataulpho: É... Tem a ver pela letra, né... Disse que “o samba foi lá em casa e disse a mim soluçando: ‘tiraram tudo de belo que eu tinha’ e pediu socorro chorando” [recitando]. Aí pergunta: “onde andarão os valores daqueles tempos de outrora, seus lindos versos de amores que até hoje o povo chora? Voltem de novo que é grande a saudade, talento não tem idade” [recitando]. Eu gravei essa música agora. Vai sair em outubro no meu disco (Saiu em dezembro de 2014: *Ataulpho Alves Jr: Mais amor para você*).

Amanda: Outra dúvida que eu tenho... Ele gravou duas canções chamadas “Favela”, né?

Ataulpho: gravou uma do Roberto Martins e gravou uma outra do Joracy Camargo...

Amanda: Gravou as duas na década de 60, mas as canções são da década de 30...

Ataulpho: Sim, foi nesse disco que eu estou, o *Eternamente samba*. Eu e Carmem Costa...

Amanda: E tem algum motivo pra ele ter gravado na década de 60?

Ataulpho: Ele gravou também Ary Barroso e Noel Rosa neste mesmo disco.

Amanda: Mas em relação a essas duas que se chamam “Favela”, tem algum motivo pra ele tê-las gravado só na década de 60, se as composições são de 30?

Ataulpho: Sabe porque que é? É porque acontece uma coisa... Às vezes a produção do disco requer um repertório. Então ele só teve chance de gravar essas músicas nessa época, pelo repertório, e porque a gravadora pediu pra fazer, e tal... “Grava fulano, vamos gravar fulano... Vamos gravar Ary, vamos gravar Noel Rosa...” Ele vai, pega e grava. Aí gravou esses compositores. É isso, questão de oportunidade, né...

Davi: Mas chegou a ter alguma sugestão da gravadora pelo tema “favela”?

Ataulpho: Ah, claro que teve... O produtor dele na época, né... Da gravadora que ele era contratado, que era a Philips. Porque existe todo um ritual pra se fazer um disco, um tema pra ser fazer... “Vamos gravar música de fulano...” “Vamos escolher Gilberto Gil! Escolhe aí Chico”, “escolhe aí!” Faz aquele repertório para se gravar. E creio que na época foi feito isso pra ele gravar o Ary Barroso, que até então ele nunca tinha gravado, ele só gravava as dele... Só gravava música *dele* [ênfase no “dele”], não gravava de ninguém. Por isso que o nome do disco é *Eternamente Samba*, é o nome do *long play*, *Eternamente samba*, que ele gravou Ary Barroso, Noel Rosa, Joracy Camargo, Roberto Martins e gravou as dele, entende?

Amanda: Você conhece o trabalho do Itamar Assumpção em que ele gravou só música do Ataulfo Alves, né?

Ataulpho: Conheço, é um trabalho bonito... Fez um trabalho legal, bem eclético.

Amanda: E eles fizeram um documentário também sobre o Itamar Assumpção (“Daquele instante em diante”, 2011)...

Ataulpho: Eu não vi o documentário... Eu estive até com a filha dele, trabalhamos no centenário do meu pai...

Amanda: A Anelis (Assumpção), né?

Ataulpho: Sim, e ela me falou sobre isso, mas eu não fiquei sabendo mais nada.

Amanda: Então... Nesse documentário tem uma passagem, que eu ia até perguntar também pra ela (Anelis), mas acabei não falando com ela ainda... Em um momento eles comparam a personalidade do Itamar Assumpção com a do Ataulfo Alves... O professor Luis Tatit diz no filme que os dois são muito parecidos, mas eu achei isso um pouco estranho, porque para mim eles são até meio opostos...

Ataulpho: Não tem nada a ver com Itamar Assumpção... Nada a ver de nada! Nada, nada, nada... Nada! [ênfatisando] Meu pai não tem nada a ver com ele, nada! Itamar foi um grande músico e tal, mas não tem nada em matéria de personalidade, nada disso. Ele não tem nada a ver com Ataulfo!

Amanda: Foi isso que eu também pensei... Por isso que quis perguntar...

Ataulpho: Eu falo mesmo, não tem! Não tem nada a ver com o meu pai, não!

Amanda: Não sei se você conversou com a Anelis sobre isso, mas... O que levou o Itamar Assumpção a escolher um disco só com canções de Ataulfo Alves, se eles eram tão diferentes?

Ataulpho: O Itamar era um cara muito eclético, né... Todo diferente... Eu acredito que ele era mineiro também.

Davi: Acho que ele é de Porto Feliz, acho que é de São Paulo...

Amanda: Eu acho que ele é do Paraná...

Davi: Então... Ele morou em Londrina durante um bom tempo, morou um tempo no Paraná, mas se eu não me engano, ele é de uma cidade do interior chamada Porto Feliz. É uma cidade pequena...¹⁶⁷

Ataulpho: Interior de São Paulo? Eu já fui lá fazer feira de agropecuária. [voltando ao assunto de Itamar ter gravado Ataulfo:] Eu acho que ele deve ter chegado a esta conclusão porque ele deve ter pego a biografia do meu pai, sobre a vida do meu pai, aí pegou as músicas e decidiu fazer um disco... Mas daí ele disse “vou meter o meu *rebolation*” aqui... [risos] “E faço o disco”. A ideia dele foi essa.

¹⁶⁷ Itamar nasceu, na verdade, em Tietê – SP.

Porque era o meu pai, modéstia a parte, um grande compositor... Ele, um cara eclético, gravar um cara que está lá no alto, autêntico, né... Meu pai é muito autêntico.

Amanda: O Itamar respeita, né... Quando ele grava “Vassalo do Samba”, fala: “Ataulfo, de vossa majestade, eu sou vassalo”...

Ataulpho: É isso mesmo... Eu creio que foi isso que ele fez.

Amanda: Sobre outra canção... “E o Duque não morreu” era mesmo sobre o cachorro dele?

Ataulpho: Eu vou contar a história do Duque... Duque era um cachorro policial que nós tínhamos na nossa casa lá no bairro do Encantados... A casa existe até hoje, uma casa grande, bonita. E toda vez que o papai chegava em casa... A nossa rua era meia ladeirinha e nossa casa ficava lá em cima... Não era uma ladeira, mas era uma subidinha pequenininha... Quando o Velho apontava lá na esquina, a minha mãe falava assim: “Duque, olha o Ataulfo!” Aí o Duque ia lá embaixo... Aí o Velho vinha devagarinho com o carro, e o Duque vinha acompanhando na porta, latindo, brincando, até chegar na garagem. Ele entrava, aquela alegria toda, o Velho ia brincar com ele, “pá, pá, pá”... Aí chegava a noite, que o Velho tinha que sair pra trabalhar, pra ir pra boate, aquelas coisas dele... Aí o Duque ficava triste com a saída do Velho. Era um cachorro muito bonito. Esse cachorro morreu envenenado. Ele fugiu do quintal e foi num quintal de uma casa e parece que matou galinha... Aí o cara colocou bife com vidro e o bichinho morreu... Um cachorro lindo! E ele, muito triste que ficou, acabou fazendo o samba “E o Duque não morreu” (1962). Então tudo o que ele fala no samba... você já ouviu a letra?

Amanda: Já...

Ataulpho: É tudo o que o Duque fazia. “Quando eu chegava, que festa... coitado, ladrava de alegria... Quando eu saía ladrava de nostalgia...” Então era tudo em cima do que o Duque fazia com ele quando estava em casa. Agora nós temos a Amélia em casa.

Amanda: Amélia? [risos]

Ataulpho: Vou lhe mostrar... [mostra a foto de um *labrador* no celular] Essa é a Amélia.

[Davi, Amanda e Ataulpho: conversas acerca da “fofura” da cadela.]

Ataulpho: Ela tem *facebook*! “Amélia Labrador” [risos] Só tem foto de cachorro, e o Duque também está aqui, no *facebook*.

[mais conversas sobre a cachorra Amélia]

Amanda: Bom, a maior parte das perguntas eu já fiz... Mas eu queria a sua opinião sobre se o Ataulfo teria mesmo uma personalidade saudosista, pelo o que reflete nas letras dele... O que você tem a dizer sobre isso?

Ataulpho: Ele tinha... Tinha sim. Porque tem uma música que ele fala assim: “eu tenho o direito de ser saudosista, quem nasceu com a alma de artista não deixa o cavaquinho e o violão.”

Amanda: Qual é essa?

Ataulpho: É um samba que ele não gravou... [risos seguidos de lamentos]

“Eu tenho o direito de ser saudosista
E quem nasceu com a alma de artista
Não deixa o cavaquinho e o violão

Estão fazendo agora um samba diferente
Que a gente não entende mais nada
Já não se curte mais aquele samba quente
Já não se ouve mais a batucada

E dizem por aí que é ritmo novo
Mas, meu povo, não vai nessa, não
Nessa não!

Tenho o direito de ser saudosista
Porque quem nasceu com a alma de artista
Não deixa o cavaquinho e o violão” [cantando]

Amanda: E a quê ele estava se referindo? À bossa nova ou não?

Ataulpho: À bossa nova também! [rindo]

Amanda: Isso foi na década de 60, no comecinho?

Ataulpho: É.

Amanda: E você sabe de algum motivo que o levasse a ser assim saudosista?

Ataulpho: São as letras dele, né... As músicas do meu pai têm um pouco de letras tristes, né? Lamento também... Dito popular ele pegava muito e fazia, né... E deu certo! Time que está ganhando não se mexe... Então deu certo o sistema dele... e ficou, aprovou e ele ganhou o mundo, né...

Amanda: Se ele tivesse nascido carioca, e não mineiro, você acha que ele teria essa personalidade também?

Ataulpho: Ele teria essa personalidade. É dele mesmo... Jeitão dele...

Amanda: Mas tem algum motivo que explique por que ele gostava tanto do passado?

Ataulpho: Recordar é viver, né? Então ele adorava isso, ele contava tanta história da vida dele, os tempos dos canaviais lá em Minas, do cafezal... Do meu avô com a minha avó... Ele gostava de reviver isso tudo. [com voz embargada de saudade]

Davi: Sobre os musicais... Agora a produção teatral aqui do Rio está bem latente com a produção de musicais... Já tivemos aí musicais de Clementina de Jesus, Clara Nunes... E eu queria saber como está a representatividade de Ataulfo nesses musicais... Se você viu Ataulfo representado ou sente falta da representação dele nessa cena musical que está bem forte agora...

Ataulpho: Está sendo feito um musical... Já foi feito, já foi elaborado... O autor desse musical chama-se Luis Antônio Pilar, da Globo, e o nome desse musical é “O bom crioulo” (que é uma composição de Ataulfo de 1969), eles estão só em captação de verbas. Mas já está tudo pronto... Já me mandaram os capítulos, então vai sair...

Davi: É um espetáculo teatral?

Ataulpho: Isso, é um musical de Ataulfo Alves que se chama “O bom crioulo”.

Amanda: E teatro de revista ele fez bastante também, né?

Ataulpho: Fez com Carlos Machado, na época, Walter Pinto... Fez muito teatro de revista, muito show montado dentro do próprio show de teatro de revista.

Amanda: Ele gostava de fazer isso? E atuar também?

Ataulpho: Ele adorava! Tem fotos dele com a Araci de Almeida, a Anilza Leoni, que era vedete da época... Um monte de fotografia linda desses shows montados, muito bacana! Ele gostava sim.

Davi: Deixa eu perguntar mais uma coisa... Além desse espetáculo que está sendo montado, “O bom crioulo”, você já se deparou com Ataulfo no palco sendo representado por alguém ou citado de alguma forma? Já aconteceu de você vivenciar isso?

Ataulpho: Não, ainda não. Eu estou na expectativa de que aconteça logo.

Amanda: E esses programas que a Globo às vezes faz, como essas séries “Por toda a minha vida”, que retrata a vida de algum compositor ou cantor? Do Ataulfo eles ainda não fizeram?

Ataulpho: Ainda não, mas eu estou batalhando pra isso. Primeiro a minissérie, né... Que foi feita a de Dalva de Oliveira, e eu estou trabalhando pra que seja feita a do meu pai. E um filme documentário também sobre a vida dele, que eu estou batalhando pra fazer. Eu estou correndo atrás... Correndo na frente, não atrás...

Amanda: Eu tive uma informação através de uma amiga que conhece uma pessoa que trabalha no SESC Belenzinho, em São Paulo. Ela falou que eles têm reunido bastante material sobre Ataulfo pra fazer um documentário do SESC... Aí eu me interessei na hora, ela me passou o telefone dessa amiga, eu liguei, mas ela disse que estava parado esse projeto... Não sei se seria interessante você entrar em contato com eles...

Ataulpho: Eu não sei quem é...

Amanda: Eu posso passar o contato pra você... Porque ela falou que estava parado isso aí, se não me engano por conta dos direitos autorais da música dele... E eu acho que isso é com você mesmo, né?

Ataulpho: É comigo mesmo. Me passa o contato que eu vou dar uma injeção nela! [risos] Olha... Eu faço muito SESC, né... Eu fiz um SESC uma vez, e eu dei uma ideia pra eles botarem o meu pai... Um dossiê Ataulfo Alves. Sabe com quem eu fiz? Com João Bosco. Uma coisa de louco, no SESC Pompeia! João Bosco só no violão, cantando “Pois é”, “Atire a primeira pedra”, só no *blues*... Aquela jogada dele, que só ele sabe fazer aqui mesmo...

Amanda: Tem gravação disso?

Ataulpho: Eu não tenho ainda... Mas lá no SESC tem... Qualquer dia eu vou pedir. Muito bacana! Dossiê Ataulfo... Vocês já ouviram falar numa cantora que se chama Paula Lima? Uma morena bonitona? Em samba rock... Ela cantou Ataulfo! Tem outro moleque lá que se chama Xis... Rap... Eu dei essa música... “Um bate papo de mulato, preto e branco...” [cantando – “Mulato, preto e branco”] Dei pra ele cantar! [rindo] Bacana à beça! Um espetaculinho que nós fizemos lá... Muito bonito!

Amanda: Bom, eu acho que eu encerro aqui... Não é tudo o que eu queria perguntar, mas é tudo o que eu me lembro e coloquei no papel, então é tudo o que eu posso perguntar agora...

Ataulpho: Ora, se tiver mais avisa! [risos] Estou aqui pra ajudar! Eu quero somar, mais nada...

Amanda: Muito obrigada!

Ataulpho: Olha... Vai sair um disco meu agora, em outubro, a produção é de Tiago Marques. Lá de São Paulo, que produz a Wanderleia, Cauby, Ângela, um monte de gente... Eu, quando estava fazendo com ele o centenário do meu pai, em 2009, ele falou assim no estúdio: “Poxa, Ataulpho, seu pai tem cada música...” Eu falei: “Cara... Eu tenho um baú lá em casa com um monte de música do meu pai, mas eu não dou pra ninguém! [ênfase no “ninguém”] Tá tudo enfurnado lá comigo, eu quero gravar algumas daquela música, mas eu não quero passar pra ninguém.” Ele falou assim: “Vamos fazer o lado B do Ataulfo... Separa as músicas bonitas que tem lá, que ninguém conhece, separa...” Eu falei: “Tá legal, deixa comigo, Tiago...” Vim pra casa... A minha mãe morreu em 88. Antes da minha mãe morrer, eu fui na casa dela no Meyer e falei assim: “Mãe, canta pra mim aquelas músicas que a senhora cantava no tanque, lavando roupas...” Ela cantarolou tudo, botei num cassete, guardei. O meu pai fez uma música em mil novecentos e sessenta e... Ele morreu em 69. Mas em 61, 62, ele viajava muito pra Europa. Ele fez uma música em Estocolmo. Depois que ele morreu eu peguei a música, peguei a letra, eu olhei... Tinha melodia e tinha tudo. Ele chegou a gravar na Copacabana, mas ninguém tinha conhecimento. Mas está escrito: “Estocolmo, 1962”, e ele fez lá, né... Eu peguei essa música e gravei. É o título do disco: “Mais amor pra você”.

As músicas que a minha mãe cantava, eu peguei um monte delas e gravei. Tem uma música que ele fez com o Herivelto Martins. O Pery (Ribeiro) ia gravar comigo, morreu. O Pery... Chegamos a cantar ali no Leblon, na Barra do Tom, fiz show com o Pery, e cantamos na sala Baden Powell, mas ele morreu. Ele ia participar do disco. Então é um disco que tem músicas bonitas que o povo não conhece. E eu gravei. Aí vai sair agora em outubro um CD e um *songbook*. A gravadora se chama Global Choro Music, lá de São Paulo.

Amanda: Se você puder me avisar quando sair...

Ataulpho: Eu te aviso direitinho, pode deixar! Precisa ver que cada coisa bonita! Tem uma música de 1938, que minha mãe cantarolava pra mim! Eu peguei essa música no Google, tirei do Google, aí fui buscar quem gravou e foi um conjunto que não existe mais, já morreram: Trigêmeos Vocalistas Tropicais. Eu era garotinho quando eles cantavam na Rádio Nacional, um moleque pequenininho. Você vê, essa

música é dos anos 30, eu fui buscar e gravei. Tem cada música linda... Cada sambão bacana. Tem um samba dele e do Wilson Batista que nem o próprio filho do Wilson sabia da existência desse samba! Eu falei pra ele “tem uma música assim”, aí comecei a cantar, ele falou assim: “Ih, eu não conheço essa, não.” Falei assim: “um dia eu vou gravar essa música, e gravei agora”. Tem cada coisa linda, e é só novidade, né... Que o povo não conhece. Pô, um trabalho lindo. E a ideia foi tudo do Tiago, porque ele perguntou, e eu falei “tem um monte lá guardado”. “Vamos fazer o lado B”... O que é o lado B... São as músicas que o povo não conhece muito... As músicas que ele gravou também, que ninguém conhece. Foi tocado no rádio e a gente grava agora pra acordar esse povo aí. Fiz o disco e tá bonito demais, graças a Deus. Vai sair em outubro. Aí eu aviso direitinho, pode deixar...

Amanda: Ataulpho, muito obrigada.