



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Michel Armand Koopmans

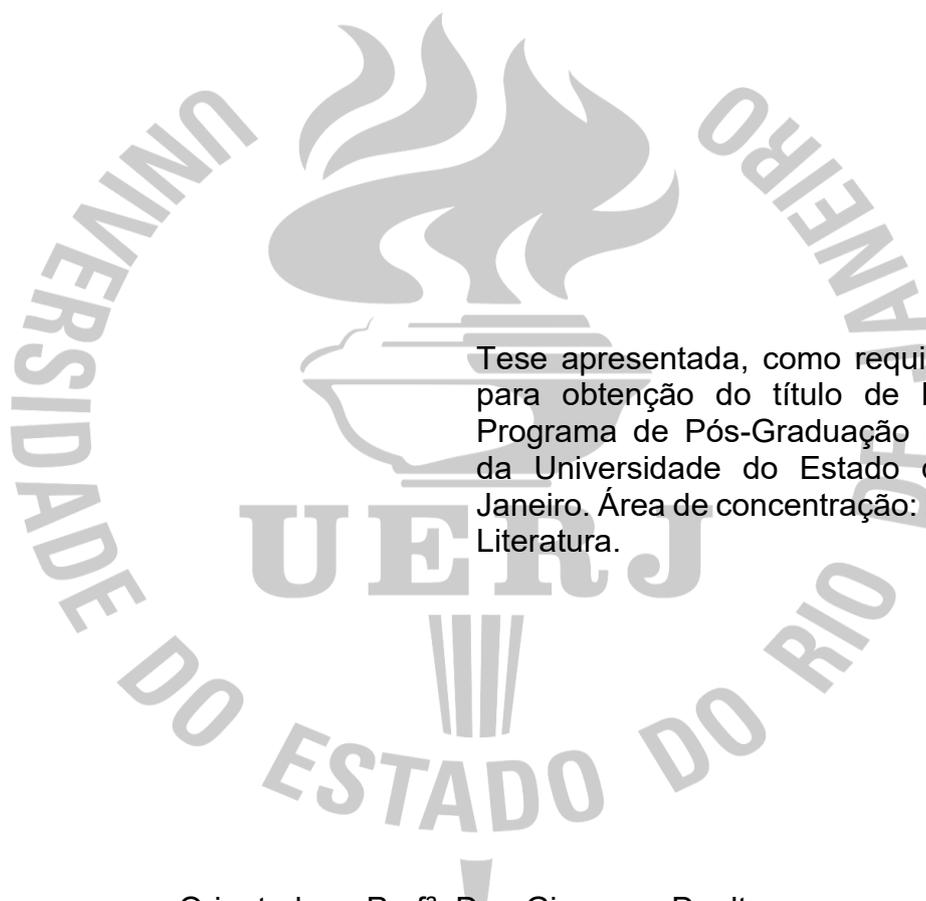
**O samba sincopado de Geraldo Pereira: (des)compassos na trilha
sonora de um sambista multifacetado**

Rio de Janeiro

2024

Michel Armand Koopmans

O samba sincopado de Geraldo Pereira: (des)compassos na trilha sonora de um sambista multifacetado



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Giovanna Dealtry

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

K82 Koopmans, Michel Armand.
O samba sincopado de Geraldo Pereira: (des)compassos na trilha sonora de um sambista multifacetado / Michel Armand Koopmans. – 2024.
188 f.: il.

Orientadora: Giovanna Ferreira Dealtry.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Pereira, Geraldo, 1918-1955 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Música popular – Brasil - Historiografia – Teses. 3. Mulheres – Canções e música - Teses. 4. Samba – Aspectos sociais – Teses. I. Dealtry, Giovanna, 1967-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95:78.067.26(81)

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Michel Armand Koopmans

O samba sincopado de Geraldo Pereira: (des)compassos na trilha sonora de um sambista multifacetado

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 13 de dezembro de 2024.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Giovanna Ferreira Dealtry (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. André Nemi Conforte
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Júlio César Valladão Diniz
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Pedro Aragão
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2024

DEDICATÓRIA

Para meus filhos Joaquim e Pedro, por serem meu bem maior.

AGRADECIMENTOS

A Giovanna Dealtry, minha orientadora, pela generosidade intelectual.

Aos examinadores da banca Leonardo Davino, André Conforte, Júlio Diniz e Pedro Aragão, pelas considerações e conselhos.

A Olivia Cunha, professora amiga, pelo apoio na fase inicial de minha pesquisa sobre o samba.

A Ernesto Pires, sambista de raiz, por acolher um estudante holandês perdido no Rio de Janeiro e dar-lhe os primeiros ensinamentos acerca do samba.

A Luís Fernando Vieira (*in memoriam*), biógrafo de Geraldo Pereira, por gentilmente me receber em sua casa para me falar do escurinho direitinho.

A Amaury Raposo e Valmir Araújo, sobrinhos-netos de Geraldo Pereira, por compartilharem comigo sua história.

A Geraldo Pereira, meu herói musical, pela beleza de sua obra.

RESUMO

KOOPMANS, Michel Armand. **O samba sincopado de Geraldo Pereira:** (des)compassos na trilha sonora de um sambista multifacetado. 2024. 188 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

O presente trabalho estuda as diversas facetas do compositor e sambista Geraldo Pereira (1918-1955). Apresenta-se a biografia do artista e sua suposta incorporação da figura do sambista “autêntico”, assim como seu estilo composicional, o papel reservado de sua obra na historiografia da música popular brasileira e sua recepção crítica. Também se atenta para a questão de autoria e comércio de sambas. O retrato feminino conforme traçado nas letras das composições geraldopereirenses analisa-se a partir de um levantamento das letras dos sambas que apresentam discurso sentimental e lírico que permeia parte considerável da produção musical do compositor. Por via de uma leitura das musas evocadas nas letras desta parte do *corpus*, procura-se estabelecer um diálogo interartes entre as imagens femininas esboçadas nos sambas e as personagens de alguns romances-clássicos da literatura brasileira. Atenta-se também, em determinada fase de sua produção, para o favorecimento de uma musa real, de identidade definida, em detrimento às musas “anônimas”. Ademais, se aprecia a atuação de Geraldo Pereira no cinema, flagrando sua performance de cancionista no seu papel incorporando a figura arquetípica de malandro em filme nacional. Por fim, o estudo trata da forma em que a mobilidade discursiva de seus sambas narrados por um sujeito cancional malandro revela crítica social através de uma ambiguidade que permite várias possibilidades interpretativas, e como se configura sua contemplação do universo do samba através de composições representativas de metadiscursividade.

Palavras-chave: obra do compositor e sambista Geraldo Pereira; historiografia da música popular brasileira; retratos femininos no samba.

ABSTRACT

KOOPMANS, Michel Armand. **The syncopated samba of Geraldo Pereira:** (a)tonalities in the soundtrack of a versatile samba composer. 2024. 188 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

This is a study of the various facets of the samba composer Geraldo Pereira (1918-1955). First is presented a biographical introduction to this very particular artist and his supposed embodiment of the figure of the “authentic” samba composer, as well as his compositional style, the position of his body of work in historiography of Brazilian popular music and a review of its critical reception. Another core issue of this study concerns authorship and the commercial distribution of samba compositions. The way an image of femininity comes about in Geraldo Pereira’s compositions is analyzed starting from a survey of the lyrics of those sambas representative of the sentimental and lyrical discourse that permeates a large part of the composers’ musical production. Throughout an interpretation of the various muses invoked in the lyrics within this section of the *corpus*, the study aims at establishing a dialogue between the images of femininity as illustrated in the samba compositions and the fictional female characters of classic novels within Brazilian literary tradition. Also is reflected on the preference, within a specific phase of the production of this body of work, of an identifiable, real-life muse at the expense of “anonymous” muses. Furthermore, the acting career of Geraldo Pereira in Brazilian cinema is reviewed, in particular his singing performance in his particular role as the archetypal streetwise hustler (*malandro*) in a movie. Finally, the study focusses on the way in which discursive mobility of compositions narrated by the streetwise hustler reveals social criticism by means of an ambiguous undertone that allows for multiple interpretational prospects, and on how is brought about contemplation on the samba universe from the perspective of those compositions representative of metadiscursivity.

Keywords: body of work of Geraldo Pereira, samba composer; historiography of Brazilian popular music; portraits of femininity in samba compositions.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Retrato de Geraldo Pereira	10
Figura 2 – Geraldo Pereira com grupo de ritmistas	21
Figura 3 – Geraldo Pereira em peça teatral	23
Figura 4 – Geraldo Pereira no teatro de revista	41
Figura 5 – Geraldo Pereira na Associação Profissional dos Compositores Musicais	42
Figura 6 – Geraldo Pereira sambista “puro”	43
Figura 7 – Geraldo Pereira em visita a jornalistas	44
Figura 8 – Óbito	45
Figura 9 – Transcrição crônica Rádio Tupy	47
Figura 10 – Reunião União Brasileira de Compositores	73
Figura 11 – Geraldo Pereira com Leny Eversong	74
Figura 12 – Geraldo Pereira em início de carreira	94
Figura 13 – Estreia revista carnavalesca	105
Figura 14 – Elenco <i>Momo na fila</i>	107
Figura 15 – <i>Still</i> de cena filme <i>Rei do Samba I</i>	128
Figura 16 – <i>Still</i> de cena filme <i>Rei do Samba II</i>	130
Figura 17 – Geraldo Pereira ao microfone	150
Figura 18 – Show <i>Clarins em fá</i>	177

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO: APRESENTAÇÃO GERAL, OBJETIVOS, METODOLOGIA, JUSTIFICATIVA	11
1	A HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA POPULAR EM ANÁLISE: ESTUDO DE CASO	18
1.1	Mineiro por nascimento, carioca por opção: algumas considerações preliminares acerca do sambista Geraldo Pereira	18
1.2	Geraldo Pereira: no entrecruzamento do mito e da realidade	26
1.3	“O rei do samba sincopado”: acentuações rítmicas de um compositor inovador	30
1.4	A recepção e perpetuação da obra geraldopereireNSE: um levantamento em ordem cronológica	38
2	COMPOSITORES E COMPROSITORES: QUEM DÁ MAIS? – GERALDO PEREIRA E O COMÉRCIO DE SAMBAS	64
2.1	Samba: de bem imaterial público a produto autoral	64
2.2	Geraldo Pereira: sambista que não se vendeu	67
3	RETRATOS FEMININOS NO SAMBA DE GERALDO PEREIRA: DISSONÂNCIAS E CONSONÂNCIAS NO (EN)CANTO DE UM POETA POPULAR APAIXONADO	81
3.1	Casamento de melodia e letra em “Falsa Baiana”: um verdadeiro sucesso	81
3.2	A mulher-musa? Da mulher para o samba, e vice-versa: amando e compondo, compondo e amando	89
3.3	Imagens orgânicas da mulher no samba e na literatura: corpo, dança, brasilidade	103
3.4	A musa real e outros retratos femininos nos sambas geraldopereirenses	113
3.5	Figurante de luxo: a atuação de Geraldo Pereira no cinema nacional	120
3.6	Geraldo Pereira canta “Escurinha”: flagrante da performance de um cancionista	126
4	O SAMBA GERALDOPEREIRENSE: REFLEXÕES MALANDRAMENTE IRÔNICAS EM DIÁLOGO COM A REALIDADE SOCIOCULTURAL	138

4.1	O samba enquanto instrumento discursivo: incoerências estratégicas de um sambista malandro	138
4.2	Contemplando o universo do samba: os metassambas de Geraldo Pereira	167
	CONCLUSÃO	178
	REFERÊNCIAS	181

Figura 1 - Retrato de Geraldo Pereira



Geraldo Pereira (1918-1955) em foto de 1951. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles. Autor desconhecido.

INTRODUÇÃO: APRESENTAÇÃO GERAL, OBJETIVOS, METODOLOGIA, JUSTIFICATIVA

A presente pesquisa na área de Estudos de literatura, especialidade Literatura brasileira, desenvolve-se de acordo com os pressupostos da linha de pesquisa Literatura: tradução e relações (trans)culturais e intersemióticas, estudando as relações entre a linguagem literária, no mais pleno sentido, e a linguagem provinda de um sistema artístico muito específico: o samba, tido como o gênero musical nacional mais representativo da identidade cultural brasileira.¹ Considerando o vasto quadro de tópicos e implicações diversos que se apresenta ao pesquisador interessado em ir na contramão de “disciplinar” os conhecimentos,² para assim aprofundar o diálogo transdisciplinar e interartes em que as linguagens escrita e sonora se aproximam, propomos uma investigação multidisciplinar abordando problemas tratados em várias áreas de conhecimento, sobretudo a historiografia da música popular brasileira e o campo literário-cultural no mais amplo sentido.³ Assim, pretendemos apreciar, através de levantamento e análise crítica da obra de Geraldo Pereira, a produção de um

¹ Seguimos aqui os passos trilhados por Hermano Vianna, “mostrando como foram pavimentados os caminhos que levaram à aceitação do samba por grande parte da população brasileira [...] como a música brasileira por excelência.” (2012, p. 34).

² Procurando evitar referências pessoais, preferimos, quando possível, usar a terceira pessoa do singular na redação do presente trabalho, conforme instruído pelo *Roteiro para apresentação das teses e dissertações da Universidade do Estado do Rio de Janeiro*. Empregando a primeira pessoa do singular apenas na presente nota de rodapé, esclareço que nasci (1974) e cresci (1.92m) na Holanda (com passagens pelas Faculdades de Letras da Universidade de Amsterdam, 1998-2000, e da Universidade de Utrecht, 2002-2006), alarguei meu horizonte em Portugal (no Porto, 2000-2002, e em Coimbra, 2003-2004) e, feita a primeira travessia rumo ao Brasil (UFRJ, 2004-2005), eu, holandês de cintura duríssima, fui sucumbindo, ainda que gradualmente, às forças mágicas do samba. *Geraldófilo* (termo cunhado por CAMPOS *et al.*, 1983, p. 145) desde a primeira audição dos sambas do compositor em 2014, iniciei, ainda que timidamente, a pesquisa acerca de sua obra. Uerjiano desde 2020, foram a paixão e a admiração profundas pela obra geraldopereirense e sua figura intrigante que me permitiram investir o tempo e a energia dedicados no presente trabalho, o qual é motivado por meu desejo de retribuir o acolhimento generoso com que fui recebido na UERJ e, por extensão, em terras brasileiras, procurando compartilhar o apreço desmedido que nutro pela obra do sambista que me cativou e da qual nunca vou querer me livrar.

³ “No jogo das interpretações, observa-se o deslocamento do olhar de um leitor educado nas *belle-lettres* – leitor de uma minoria letrada esculpida no papel –, para o corpo tatuado de imagens, textos, sons de uma maioria tradutora de múltiplas identidades socioculturais.” (DINIZ, 2008. p. 213).

compositor de sambas que, apesar de ser, conforme o presente trabalho pretende elucidar, personagem emblemático no desenvolvimento do samba nos anos 1940 e 1950, caiu num abismo não só em termos de avaliação acadêmica, como também na memória do público em geral, encontrando-se o estado atual de seu legado musical numa posição peculiar. Por um lado, em uma substancial e duradoura notoriedade compartilhada com compositores de valor reconhecido na história da música popular, e, por outro lado, num obscurantismo maior que muitos de seus precursores e contemporâneos. São compositores de quilate de, por exemplo, Noel Rosa (1910-1937), considerado por muitos autores o primeiro grande letrista de música popular nacional, personagem fundamental no processo de difusão do samba nos anos 1930 como agente intermediário entre o samba produzido no morro e a popularização do samba na cidade e pelo país afora, ainda muito lembrado nos dias de hoje, e cuja trajetória (breve, mas decisiva para a transformação do samba) instigou a publicação de muitos livros e textos acadêmicos⁴: Wilson Batista (1913-1968), compositor prolífico e parceiro em várias ocasiões do personagem em foco a quem, por certas semelhanças em termos da produção da obra, estilo de composição, e temática, é frequentemente associado, e cuja biografia definitiva tirou-o do ostracismo;⁵ e Cartola (Angenor de Oliveira, 1908-1980), compositor de sambas de um notável lirismo que divide as origens mangueirenses com o personagem-motivo do presente trabalho, cujo repertório continua apelando para o gosto do público, conforme sugere a aceitação universal de composições como “As rosas não falam”, hoje clássico do

⁴ Citamos, entre as dezenas de textos focando na obra de Noel, os livros *Noel Rosa: poeta da vila, cronista do Brasil* (LEITÃO, 2011) e *São coisas nossas: tradição e modernidade em Noel Rosa* (LOPES BICCA JUNIOR, 2014).

⁵ O nome de Wilson Batista costuma ser lembrado sobretudo em relação a muita citada “polêmica” com Noel Rosa, na época já consagrado compositor que trocou farpas musicais com o jovem Wilson, disputa da qual Noel saiu vitorioso com vários sambas hoje considerados clássicos, e Wilson ficou com o papel de vilão, tendo ousado criticar o popular “Poeta da Vila”. A sua obra de mais de 400 composições (sobretudo de sambas e marchas), contudo, é extremamente diversa e pode ser vista como um verdadeiro retrato de sua época, bastante crítico em relação a vários aspectos da sociedade brasileira, como, por exemplo, a celebração do trabalhador levada a cabo pelo regime de Getúlio Vargas, a divisão entre classes sociais, e a pobreza urbana. A biografia intitulada *Wilson Batista: o samba foi sua glória!* (ALZUGUIR, 2013) cumpriu a missão assumida na contracapa: a de consagrar Wilson Batista como um dos maiores nomes da composição musical popular. Em 2014, o livro foi laureado com o Prêmio Jabuti.

cancioneiro nacional.⁶ São apenas três exemplos de compositores de música popular mais lembrados que o sambista em foco do presente trabalho: Geraldo Pereira (1918-1955).

Oriundo das regiões periféricas da cidade interiorana de Juiz de Fora (MG), representante das camadas sociais mais desfavorecidas na construção de sua voz discursiva, sua musicalidade inovadora contestando a hegemonia da cultura dominante e o cânone da música popular brasileira conforme o presente trabalho procura elucidar, a produção de sua obra percorre temáticas e conceitos diversos, como, por exemplo, a questão de autoria negra e de comércio de sambas, a complexidade do projeto de um homem negro visando a uma carreira artística, o processo de criação musical, o campo discursivo da malandragem, e, sobretudo, como elemento intrínseco das letras de grande parte dessa produção, a imagem da feminilidade inscrita na poesia popular.

A orientação e a perspectiva teórico-analíticas da pesquisa do presente trabalho são fundamentadas por uma variedade de contribuições de autores consagrados nas diversas áreas de conhecimento, sobretudo de estudos literários, de historiografia do samba e de canção popular. A concepção metodológica baseia-se na proposta de um estudo de perspectiva investigativa e transdisciplinar, em que a construção de significado se manifesta na convergência entre o caráter singular do *corpus* da análise – a obra de Geraldo Pereira – e a diversidade das referências teóricas, procurando realizar a aproximação da obra levantada e sua apreciação analítica de forma que reflita a leveza, o poder de síntese, e a concisão como características marcantes da produção geraldopereireense.⁷ Assim, apresentamos uma interpretação multifacetada da obra de um compositor que consideramos dos mais versáteis da música popular brasileira, conforme o presente trabalho procura elaborar. Propomos, no aprofundamento dos tópicos referidos no decorrer da pesquisa, lançar uma nova luz sobre o já amplo painel de personagens nas transformações do gênero musical

⁶ Conforme as informações contidas no homepage do Museu do Samba (www.museudosamba.org.br), a instituição situada na comunidade da Mangueira originou-se do Centro Cultural Cartola e hoje é um importante centro de documentação e pesquisa.

⁷ Argumentamos que, na existência da generosidade investida em formulações como, por exemplo, “a obra noelina” ou “o pensamento musical mariodeandradiano”, se permite, no âmbito do presente trabalho, empregar a adjetivação do nome do sambista no decorrer do texto.

samba, não só procurando realizar o objetivo do presente trabalho de fazer justiça através de recuperação para a contemporaneidade de um personagem subvalorizado na historiografia da música nacional, como também acrescentar novos pontos de vista aos debates em que, na valorização de um diálogo intertextual, as linguagens literária e musical se entrecruzam. Assim, esperamos que as considerações levantadas sirvam para maior apreciação do papel da música popular, não meramente como parte integrante da cultura e da sociedade nem mero reflexo documental das transformações nelas ocorridas, porém, como componente construtivo da realidade sociocultural em seu sentido mais amplo, objetivando uma tentativa de escrita que procure abordar as letras de composições de samba como elementos constituintes do imaginário, assim valorizando e resgatando aspectos não devidamente apreciados na historiografia da música popular nacional.

Justificando-se a relevância em resgatar o valor da obra de um sambista individual, constatamos que muitos estudos acadêmicos – sejam recentes, sejam mais antigos – que tratam de samba se limitam a focar ou as escolas de samba, ou o carnaval. Por exemplo, dos 1045 resultados de uma pesquisa simples e sem maiores averiguações na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) a partir de uma busca iniciada com a palavra “samba”, verificamos que centenas de teses e dissertações tratam de carnaval e das escolas de samba,⁸ ao passo que apenas algumas dezenas focalizam a trajetória de um compositor individual produtor de sambas, ou seja, o ser humano que enquanto fonte dessa produção de obras literomusicais deveria configurar o ponto de partida de maiores averiguações acerca do samba.⁹ Mesmo ciente de que é, considerando seus fundamentos originais, até certo ponto natural que estudos sobre a modalidade musical popular tragam essa carga de coletividade, o presente trabalho apresenta-se como uma proposta de estudo visando ir contra o fluxo, ainda que reconhecendo tanto o importante papel histórico das escolas de samba como agremiações que institucionalizaram e centralizaram as diversas sonoridades pertencentes a diferentes núcleos populacionais espalhados pelos bairros e favelas cariocas, quanto o do carnaval como ponto temporal áureo e

⁸ Pesquisa feita no dia 03 de novembro de 2024.

⁹ De acordo com Muniz Sodré, “(c)ompositor se define como aquele que organiza sons segundo um projeto de produção individualizado.” (1998, p. 40).

culminação da musicalidade popular que constitui a festa momesca como a celebração da vida. Apontamos, também, para a injustiça histórica de, por um lado, a valorização do produto imaterial samba, o qual foi, pela popularização dos concursos e desfiles carnavalescos realizados pelas escolas e pela importância crescente da radiodifusão da música popular, sempre em processo de ascensão, elevado a símbolo duradouro de brasilidade e bem cultural da nação,¹⁰ e, do outro lado, o pouco reconhecimento de seu produtor, o compositor de sambas. Ou seja, o homem feito de carne e osso, que procurou, enquanto vida teve, significar sua existência através da expressão de sua musicalidade, o qual, num caminho lamentavelmente inverso, costumava ainda em vida cair num ostracismo profundo.

Esperamos, assim, contribuir com novos pontos de vista para os debates nos estudos sobre a música popular nacional, e em especial o samba, numa tentativa de escrita preocupada com a valorização e a singularidade de uma obra complexa, cuja profundidade, ignorada na época de sua produção e posteriormente não devidamente reverenciada na historiografia da música popular brasileira, merece ser resgatada nos tempos de hoje. A pouca atenção dada aos valores culturais do passado, somada aos efeitos transitórios decorrentes da exigência atual da indústria de entretenimento de impacto imediato no ser humano reduzido a consumidor de “conteúdos” digitais,¹¹ levam à instantaneidade efêmera de nossa vivência cotidiana e ao apagamento de memória cultural, resultando em um esvaziamento de nossa compreensão acerca da relação entre a cultura popular e a formação da identidade nacional. Tal temática foi

¹⁰ “Assim como o tango simboliza musicalmente a Argentina; o fado simboliza Portugal; o reggae, a Jamaica; o jazz e o blues, os Estados Unidos; o samba é, sem dúvida, o gênero musical que representa simbolicamente o Brasil. [...] (O) samba, embora tendo alcançado a dimensão de símbolo musical da nacionalidade brasileira, ainda lhe falta a confirmação desse estatuto, o que é dificultado, inclusive, pelo não reconhecimento de sua paternidade nos diversos estilos que originou, como é o caso da bossa nova.” (LOPES; SIMAS. 2015, p. 342).

¹¹ No enquadramento da música popular como forma popular de entretenimento, e nesse contexto, enquanto contrapartida sonora de certas tradições de literatura de entretenimento apresentando vínculos estreitos com ela, referimo-nos às reflexões de José Paulo Paes acerca do porquê “da quase inexistência de uma literatura brasileira de entretenimento”. Uma hipótese viável que se apresenta como explicação que continua válida nos dias de hoje, em que a internet, streaming, e mídia social determinam em grande parte o nosso lazer, a conclusão do ensaio de Paes, escrito em 1990, segue atual: “(p)ara ser fruído, o livro, mesmo de entretenimento, exige um mínimo de esforço intelectual, dispensável no consumo da imagem falada do vídeo.” (PAES, 1990, p.36).

debatida, entre outros, por Mário de Andrade na sua busca pelo registro do elemento folclórico, Sérgio Buarque de Holanda na sua reconstituição dos fundamentos da sociedade brasileira, e Gilberto Freyre na sua avaliação positiva da mestiçagem enquanto traço indicador da originalidade cultural nacional. Frisamos a importância de levar em consideração as contribuições desses e outros autores investidos no debate acerca das próprias origens culturais e musicais populares e na sua abordagem teórica – por muito tempo orientada por uma narrativa panorâmica de progresso da música em sintonia com o da nação, conforme a hegemonia do paradigma nacional que norteou por muito tempo os estudos sobre música no Brasil, superada posteriormente pela institucionalização da etnomusicologia (TRAVASSOS, 2003, p. 75). Assim, antecipamos haver maior apreciação do nosso patrimônio cultural como elemento constitutivo de reavaliação dos valores do passado, e o que este legado representa para nós não só em termos de saber o que um dia fomos, porém, o que somos e seremos.

Enfatizamos o objetivo principal do presente trabalho de apresentar um levantamento e análise da produção discursiva e cultural da obra de Geraldo Pereira, apreciando os sambas mais representativos de sua singularidade enquanto compositor de samba, e construir um diálogo entre as letras do samba geraldopereireense (e outros sambas contemporâneos de temática relevante, de autoria diversa, que se apresentam em diálogo com o repertório estudado) e textos fundamentais de cunho literário e historiográfico, além de teoria da canção e de estudos sociais, assinalando sua potencialidade em termos de interpretação. Salientamos que o levantamento de material textual publicado em livros, jornais, revistas e outro material impresso referente ao compositor é fundamental para melhor apreciação do valor atribuído a ele pela imprensa durante e após sua passagem pelo cenário musical entre 1940 e 1955, quando se deu sua partida do palco da música nacional, e pela historiografia do samba desde então. O acesso a esse material foi realizado a partir de uma pesquisa bibliográfica de documentos impressos e iconográficos conservados em vários acervos e arquivos de órgãos públicos e instituições privadas na cidade do Rio de Janeiro, como, entre outros, a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, o Acervo de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Catálogo SBAT), o Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS – Coleção José Ramos Tinhorão), o Centro de Documentação da Funarte (CEDOC), a Biblioteca Alberto Nepomuceno (Escola de Música da UFRJ), o Museu do Samba, o Museu da

Imagem e do Som (MIS – Coleção Hermínio Bello de Carvalho, Coleção Rádio Nacional, Coleção Sérgio Cabral, Coleção Depoimentos para a Posterioridade), a União Brasileira de Compositores (UBC), e o Arquivo Nacional, além do arquivo pessoal de Luis Fernando Vieira, um dos biógrafos de Geraldo Pereira. Através de consulta das diversas fontes, isto é, o material publicado acerca do compositor, seja datando da época com ele ainda em atividade ou de data posterior, resgata-se a memória de um artista brasileiro ainda pouco estudado, valorizando seu legado musical, e, pelo redimensionamento da classificação de sua obra, enriquece-se o pensamento crítico sobre a música popular brasileira de uma época menos iluminada pelos estudos sobre o samba. Nos capítulos seguintes, constituindo a parte nuclear do presente trabalho, estudaremos os temas referidos, tratando, em ordem cronológica, de algumas considerações iniciais acerca da obra geraldopereireense e o papel reservado ao compositor na historiografia da música popular e sua recepção crítica, a questão de autoria e comércio de sambas, o retrato feminino conforme traçado nas letras das canções, a mobilidade discursiva de seus sambas-malandro, e sua contemplação do universo do samba através de metassambas.

1 A HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA POPULAR EM ANÁLISE: ESTUDO DE CASO

SAMBISTA - Cantor, compositor, percussionista ou dançarino cuja atuação e/ou notoriedade se dão a partir ou por força de uma agremiação ou núcleo difusor de samba. [...] A condição de sambista pressupõe pertencimento ao mundo do samba.

Nei Lopes e Luiz Antonio Simas

Na presente seção, esboçamos em poucas linhas um perfil biográfico de Geraldo Pereira, seguido por algumas observações em relação ao lugar reservado ao compositor na historiografia do samba, às características de sua marca autoral e à recepção de sua obra.

1.1 Mineiro por nascimento, carioca por opção: algumas considerações preliminares acerca do sambista Geraldo Pereira

No âmbito de proposta de concessão de Título Honorífico de Cidadão Honorário, por parte dos vereadores da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, ao sambista Geraldo Theodoro Pereira, por ocasião de seu centenário no dia 23 de abril de 2018, o website do órgão informava na época que “(o)s vereadores [...] podem homenagear qualquer personalidade que se destaca na sociedade brasileira”, e que o título referido é destinado àqueles que nasceram fora do Rio, porém, merecem ser agraciados por terem “contribuído de alguma forma para a melhoria de qualidade de vida não só dos cariocas como também do Brasil e do mundo.” Em carta apresentada à Câmara – elaborada para justificar esta iniciativa da Comissão Geraldo Pereira + 100, conjunto encarregado de organizar encontros e eventos musicais e artísticos na celebração de cem anos do nascimento do sambista compositor –, que resultou na

homologação do pedido apresentado, lê-se que “(s)e existe uma personalidade em que essa descrição cai como uma luva, é o compositor de samba Geraldo Pereira.” Enumerando os principais elementos biográficos necessários para situar o sambista na sua época e descrevendo os pontos altos e as características marcantes de sua obra inovadora, a carta sintetiza que Geraldo Pereira,

(a)pós uma vida turbulenta, em que acompanhou o surto de crescimento da então capital federal e seus morros, retratados nas suas músicas como um verdadeiro cronista dos modos e costumes da época, e as transformações políticas no Brasil dos anos 1940 e 1950, saiu de cena muito cedo, em 1955, aos 37 anos de idade. [...] Neste ano de 2018, o centenário do nascimento deste grande compositor da música popular brasileira, não há nada mais justo que a prestação de uma devida homenagem da cidade do Rio de Janeiro ao sambista de origem mineira que viveu toda sua fase produtiva na cidade em que se cariocou, encarnando a própria cariçoque com a sua alegria, ginga e irreverência, e que se transformou em lenda da música nacional.

Nesse sentido, Geraldo Pereira adequa-se muito bem à definição do carioca formulada por Manuel Bandeira: “um sujeito nascido no Espírito Santo ou em Belém do Pará” (BANDEIRA, 1981, p.22), com a diferença de que Geraldo Pereira, carioca por opção, era de Minas Gerais.¹² A noção de acolhimento e integração do elemento

¹² Explicamos que o sambista, de acordo com os relatos biográficos, não guardava boas memórias de sua infância marcada por pobreza e abandono no seu ambiente familiar, nos arredores de Juiz de Fora, e conforme os registros nunca mais voltou para lá após ter vindo morar com seus parentes já residentes no Morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, por volta de 1930, quando ele tinha entre onze e treze anos de idade. O sobrenome Pereira seria provindo da família de criação que tomou conta de Geraldo ainda em Minas Gerais, antes de sua partida para o Rio. Somente aos quinze anos, obteve certidão de nascimento. Posteriormente, passou sua juventude e fase adulta inteiras na então capital federal, com raras excursões, a trabalho, para cidades fluminenses como Petrópolis, além de São Paulo, já no final da vida (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 28-29; p. 46; p. 124-125) Nesse sentido, integrou o fluxo migratório nas primeiras décadas do século passado dos habitantes de um Brasil em transformação, deixando seu caráter preeminentemente rural do século XIX para trás, em direção à metrópole em constante processo de urbanização e modernização. Seu irmão mais velho, Manoel Araújo (1898-1965), foi protagonista principal nos anos de formação do futuro compositor Geraldo Pereira, na Mangueira, primeiramente pela iniciativa de mandar o irmão caçula vir morar no Rio, e depois por obrigá-lo a casar por seu envolvimento com uma jovem do local (veja-se nota 48). Manoel Araújo, conforme todos os relatos de moradores antigos, incluídos na biografia referida, era pessoa de muita influência na localidade de Santo Antônio, na Mangueira, tido como uma figura que impunha autoridade e respeito por manter a ordem e exercer vigilância. Musicalmente, os depoimentos dos moradores antigos entrevistados na biografia concordam em afirmar que o ambiente da roda de calango promovido e liderado por seu irmão impactou Geraldo Pereira na adolescência e foi fundamental no seu desenvolvimento posterior. Todas as informações biográficas fornecidas ao longo do presente trabalho são baseadas na primeira e principal biografia retratando o compositor.

“exótico”, ou seja, o que vem de fora, no Rio de Janeiro vem de longa data e também se encontra, por exemplo, em trecho no livro *Samba*, publicado em 1933, de autoria de Orestes Barbosa (1893-1966)¹³, em que Carmen Miranda (1909-1955), portuguesa por nascimento, é considerada pelo autor uma sambista carioca, justamente por se apresentar como “uma autêntica figura do meio, do meio que lhe absorveu, do ambiente que a plasmou dando-nos mais um exemplo da força trituradora do Rio que refina, como numa usina, os elementos aportados ao nosso torrão” (BARBOSA, 1978, p.121)¹⁴. O valor atribuído à suposta autenticidade da figura do sambista também se constata em outra obra pioneira sobre o samba, *Na roda do samba*, de Vagalume (Francisco Guimarães, 1875-1946), também de 1933, em trecho em que se investe no imaginário do morro enquanto local de sua origem, no qual o fazer poético do sambista em estudo “puro” por ser inculto é apresentado nas seguintes formulações:

ONDE NASCE O SAMBA?

Lá no alto do morro, no coração amoroso do homem rude, cuja musa embrutecida não encontra tropeços para cantar suas alegrias e as suas mágoas em versos mal alinhavados, que traduzem o sentir de um poeta que não sabe o que é metrificacão nem tem relações com o dicionário (VAGALUME, 1978, p. 17).

Conforme o presente trabalho procura elucidar, a composição de sambas a modo de Geraldo Pereira é constituída de forma mais complexa.

¹³ Fazendo-se referência a Manoel Bandeira e Orestes Barbosa, não se pode deixar de mencionar o afeto com que aquele se referiu ao autor do samba “Chão de estrelas”, de 1937, do qual, ainda conforme Bandeira, o verso “Tu pisavas os astros distraída”, ganharia seu voto se houvesse concurso elegendo o verso mais bonito da língua portuguesa. O fascínio de Bandeira em relação à figura do sambista também consta da crônica “O Enterro do Sinhô” (BANDEIRA, 1981, p. 19).

¹⁴ Note-se que, nas deliberações sobre o sucesso comercial de Carmen Miranda nos EUA e as sucessivas acusações, por parte da imprensa, de que ela teria se “americanizada”, que esse ponto de crítica foi posteriormente contrabalançado pela durabilidade de seu legado de personalidade brasileira mundialmente conhecida e perpetuação de seu nome.

Figura 2 – Geraldo Pereira com grupo de ritmistas



Geraldo Pereira (primeiro à esquerda) acompanhado por ritmistas na Rádio Nacional de São Paulo, em 1954. Fonte: Acervo Museu da Imagem e do Som.

Multiartista já antes da invenção do conceito, ele era cantor, liderava seu próprio conjunto de ritmistas e pastoras, apresentava-se em programas de rádio nas principais transmissoras da época, atuava em produções cinematográficas e de teatro de revista,¹⁵ mas foi sobretudo compositor de samba, cujos principais sucessos junto ao público, em primeira gravação ou nas regravações posteriores, são “Falsa Baiana”, “Escurinho”, “Que Samba Bom”, “Sem Compromisso”, e “Bolinha de Papel”.¹⁶

¹⁵ Além dos longas-metragens da companhia cinematográfica Cinédia, sobretudo de diretoria de Luiz de Barros (1893-1982), destacadas no terceiro capítulo do presente trabalho, em que Geraldo Pereira trabalhou, o sambista também atuou, em 1948, em peça teatral dirigida por Zbigniew Ziembinski (1908-1978), *Anjo Negro, tragédia em três atos*, de Nelson Rodrigues (1912-1980) e no teatro de revista de Walter Pinto (1913-1994), na revista carnavalesca *Momo na fila* (1944; veja-se as subseções 1.4 e 3.3).

¹⁶ No presente trabalho, destaca-se sempre a primeira gravação, considerando a ocorrência de sucessivas gravações dos sambas geraldopereirenses comprovante de sua resistência ao tempo e de longevidade. Conforme observou Claudia Matos acerca das dezenas de regravações e outros registros do samba “Falsa Baiana”, “(n)as artes da palavra cantada [...] um dos fatores que conferem à obra capacidade de resistir ao tempo e nele se renovar é o modo como ela ganha vida e cara novas a cada

Incorporando na sua trajetória artística a luta do homem negro pela ascensão na sociedade brasileira dos anos 1940 e 1950, procurou, como tantos outros artistas negros, afirmar seu projeto de viver exclusivamente de seu talento de compositor de música popular num ambiente avesso às ambições dos socialmente marginalizados. No caminho, encontrou trabalhos diversos e exerceu papéis inesperados, inclusive em peça teatral escrita por Nelson Rodrigues em 1946, estreando dois anos depois por ter sido censurado devido ao enredo de temática polêmica envolvendo racismo. Dirigida por Ziembski, Geraldo Pereira é personagem secundário que faz parte do coro na tragédia.

nova concretização ou performance. [...] As sucessivas gravações escrevem a história de uma canção, sua biografia sonora.” (2012, p. 438).

Figura 3 – Geraldo Pereira em peça teatral

**ANJO
NEGRO**

TRAGÉDIA EM 3 ATOS DE NELSON RODRIGUES

SANDRO Produção e Cenários
 ZIEMBINSKI. Direção, Cenários e Figurinos
 HERCIO CALDAS Diretor Social
 EXPEDITO PORTO Organização e Publicidade deste Programa

DISTRIBUIÇÃO POR ORDEM DE APARECIMENTO

SENHORAS

PEROLA NEGRA - EUNICE FERNANDES - REGENE MILETI - PAULA SILVA - ZENI PEREIRA - AUGUSTA SILVA
 ELIAS Joséf Guerreiro

CARREGADORES

GERALDO PEREIRA — JORGE AGUIAR — AIMORÉ NOGUEIRA — MILTON ROCHA
 ISMAEL - Orlando Guy
 VIRGINIA - Maria Della Costa
 CRIADA - Maria de Oliveira
 TIA - Italia Fausta

P R I M A S

NIETA JUNQUEIRA — ROSELY MENDEZ — YÁRA BRASIL — AURORA LA BELLA
 ANA MARIA . . Nicette Brunno

A AÇÃO SE PASSA EM QUALQUER TEMPO, EM QUALQUER LUGAR

WALDIR MOURA — Assistente de Cena — NIETA — Confeção dos Figurinos
 JORGE — Eletricista — VITORINO COELHO — Maquinista

“A IMPERIAL”
 Gonçalves Dias, 56

“IMPERIAL PALACE”
 OUIDOR, esquina Gonçalves Dias

“IMPERIAL ESPORTE”
 AVENIDA COPACABANA, 635

AS TRES CASAS QUE DITAM A MODA
 FEMININA NO BRASIL



Geraldo Pereira “carregador” em *Anjo Negro*, espetáculo de teatro dirigido por Ziembinski. Programa da peça. Fonte: CEDOC / Funarte.

O fim precoce e os novos rumos tomados pela música popular desde 1955,¹⁷ sem dúvida, contribuíram para o relativo esquecimento do compositor nas décadas seguintes. Desde os anos 1980, porém, há uma atenção renovada, ainda que modesta, na obra do sambista, fato comprovado por diversos LPs (nos anos oitenta) e CDs (nas décadas seguintes) editados exclusivamente com suas composições, a produção de um filme (*“O Rei do Samba”*, direção de José Sette, de 1999) em sua homenagem,¹⁸ duas biografias (ambas elaboradas por ocasião de concurso de Funarte, em 1981, sendo que a segunda biografia foi publicada posteriormente, em 1995), além de peças de teatro (*“Geraldo Pereira - um escurinho brasileiro”*, direção de Daniel Herz, de 2004) lembrando de sua vida e obra. No ano do centenário de Geraldo Pereira, diversos artistas, alguns dos quais ainda conviveram com o sambista (como, por exemplo, Monarco (Hildmar Diniz, 1933-2021), apresentaram sambas de sua autoria em teatros e espaços culturais que fizeram um público mais jovem conhecer seu nome e apontaram para a atemporalidade de sua produção.

Na apresentação de algumas indicações preliminares sobre a obra de Geraldo Pereira, salientamos, primeiramente, que se deve ter o cuidado de não induzir ao erro de generalizar nem estereotipar um compositor que, à primeira vista, parece preencher todos os requisitos para ser considerado um sambista “autêntico” ou paradigmático conforme se encontra nos trechos dos supracitados livros de Barbosa e Vagalume¹⁹ (negro, de origem humilde, com vivência no morro – e não um morro

¹⁷ Veja-se as considerações acerca do posicionamento de Geraldo Pereira em termos de apreciação historiográfica de sua obra na subseção 1.3, sobretudo em relação a sua contribuição à transformação do samba representada pela bossa-nova, a partir do final dos anos 1950.

¹⁸ Assiste-se ao filme (“cine-poema musical popular”, de acordo com a descrição que acompanha o vídeo) em versão integral disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=7wg4aqtOEpg&t=1521s> (acesso no dia 16 de outubro de 2024).

¹⁹ Em consonância com as considerações de Marc Hertzman, afirmamos que a realidade complexa de muitos artistas negros nas primeiras décadas do século XX, sejam músicos, compositores de música popular, cantores ou outros envolvidos em atividades musicais, não permite afirmar que todos pertencessem às camadas mais desfavorecidas: “In Brazil and elsewhere, it is often assumed that all black musicians are poor and that their poverty is both a source and a sign of musical authenticity.” (2014, p. 6). “No Brasil assim como em outros lugares, supõe-se com certa frequência que todos os músicos negros são pobres e que essa pobreza não é só fonte como também signo de autenticidade musical” - tradução própria).

qualquer, mas o Morro da Mangueira, reduto tradicional de “bambas” como ele – e também na margem urbana do subúrbio,²⁰ sem instrução musical formal e com pouca ou nenhuma escolaridade, com forte associação à malandragem,²¹ dotado de muita bossa e *gingologia*.)²² Além da validade questionável do conceito de autenticidade em si, na extensão de seu emprego podemos equivocadamente chegar a conclusões que apenas parecem, na superficialidade de afirmações categóricas, elogiar compositores com o perfil descrito, mas que podem servir de menosprezo. “Eu não sou sambista. Geraldo Pereira é sambista”, afirmou Ary Barroso (1903-1964), compositor de música popular contemporâneo de Geraldo que, de forma polida, sugere que ele (Ary), é mais do que um simples sambista como haveria muitos no morro, porém, o artista refinado, autor de composições grandiosas como “Aquarela do Brasil” (MCCANN, 2004, p. 78; TATIT, 2002, p. 85-86)²³. Manuel Bandeira, já citado, na sua crônica intitulada *Sambistas*, é mais eloquente na sua sinopse da figura popular de sambista, a qual, embora falando de Sinhô (José Barbosa de Silva, 1888-1930), é por extensão válida para a mitificação em torno de outros sambistas, posteriores, como Geraldo Pereira: “criatura fabulosa vivendo no mundo noturno do samba, zona impossível de localizar

²⁰ Ressaltamos, na trajetória de Geraldo Pereira, seus tempos de habitante do bairro de Engenho de Dentro, na Zona Norte do Rio, vivência que se traduziu em samba, conforme o presente trabalho irá desenvolver.

²¹ Subscrevemos o ponto de partida dado na introdução do livro *No fio da navalha*: “(f)undamental é romper com a visão estereotipada de que todo malandro é preto, pobre e sambista” (DEALTRY, 2022, p. 16), acrescentando que é igualmente limitante afirmar que todo sambista é preto, pobre e malandro.

²² Verbo (gingar) substantivado, o termo (“estudo da ginga”) se refere, no seu uso estrito na primeira biografia, ao movimento balançado no andar, inclinando-se o corpo para um lado e para o outro, movimento que denota a destreza atribuída ao malandro. Geraldo Pereira, de acordo com seu parceiro ocasional Jorge de Castro “(c)aminhava gingando, andar de malandro” (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 24), assim registrando, sugerimos, a incorporação desse gesto malandro por parte do compositor, ciente da força imaginativa de sua gestualidade. Ressaltamos a ironia de que as mesmas características que classificariam Geraldo Pereira como sambista “prototípico”, desclassificam indivíduos com as qualidades referidas na sociedade.

²³ McCann assinala que Ary Barroso, na sua recusa em ser considerado sambista, apresenta sua concepção do samba, investida na ideia de autenticidade do sambista que não deixa de ser uma construção de alteridade: “Pereira, [...] in Barroso’s view fulfilled the requirements of the true sambista – Afro-Brazilian, of poor background, a composer of sambas that appear on first audition to be artless, extemporaneous accounts of his social milieu” (2004, p. 78). “Pereira, do ponto de vista de Barroso, cumpria todos os requisitos do sambista real – afro-brasileiro, de origens humildes, um compositor de sambas que em primeira audição aparentam ser pouco artísticos, registros inadequados de seu meio social” (tradução própria).

com precisão [...], mundo onde a impressão que se tem é que ali o pessoal vive de brisa, cura a tosse com álcool e desgraça pouca é bobagem” (BANDEIRA, 1981, p. 22). Conforme referido por Dealtry, a citação, na sua alusão em termos míticos à figura do sambista, investe num discurso que procura deixar indefinidas suas particularidades concretas e “reais”: “(s)ó assim é possível transformá-lo em símbolo de uma cidade e de um país pairando acima do racismo e das desigualdades do mundo material” (2022, p. 90). Reconhecendo o valor investido nesse símbolo, considerando que também do mito é feito o homem,²⁴ vejamos, primeiramente, algumas considerações acerca da (falta de) fixação historiográfica do personagem em foco, sem, no entanto, deixar de considerar sua real condição de homem negro sujeito a preconceitos de cor e de classe, e a precariedade socioeconômica daí decorrente, conforme se procura apontar nas seções subsequentes.

1.2 Geraldo Pereira: no entrecruzamento do mito e da realidade

A obra de Geraldo Pereira, embora de dimensão modesta quando se considera apenas o dado numérico,²⁵ apresenta, nas composições mais representativas de sua singularidade e selecionadas para análise no presente trabalho, uma abrangência considerável que se encontra, em grande parte, negligenciada ou, no mínimo,

²⁴ Ressaltamos que sem o tratamento poético investido na mitificação da figura de Geraldo Pereira conforme realizada na primeira biografia, indicando os caminhos por onde se começa a procurar por ele, a leitura do livro não teria semeada a elaboração do presente trabalho.

²⁵ A musicografia de Geraldo Pereira consiste, de acordo com a primeira biografia (1983) do compositor, em 77 composições autorais atribuídas ao seu nome, embora seja difícil precisar a quantidade definitiva do total de composições que foram efetivamente produzidas pelo compositor, conforme se procura destacar na segunda seção do presente trabalho. A Discografia Brasileira em 78 rpm do Instituto Moreira Sales apresenta a maior referência em termos da completude das gravações de autoria de Geraldo Pereira, disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/artista/33014/geraldo-pereira>> . Acesso em 15 de julho de 2024. No endereço eletrônico, constam todas as 32 fonogramas, referidas na discografia, do intérprete Geraldo Pereira incluída no livro (13 das quais de sua autoria), e 73 composições de sua autoria, em maioria gravadas por outros intérpretes. Por via de comparação, Wilson Batista, cinco anos mais velho do que Geraldo, deixou mais de 400 composições entre 1933 e 1968.

subestimada na historiografia da música popular brasileira e, conseqüentemente, no meio acadêmico. Expoente principal do “samba sincopado”, vertente de samba que se caracteriza pelo deslocamento acentuado do padrão rítmico natural da modalidade musical, resultando em entrada atrasada ou antecipada da batida - sonoridade, nota-se, muito apreciada por João Gilberto (1931-2019), que conheceu o sambista no final da vida e cujo procedimento rítmico exerceu grande influência no jovem músico, tendo regravado, posteriormente, três composições originais de Geraldo Pereira: “Falsa Baiana”, “Sem Compromisso”, e “Bolinha de Papel”-, Geraldo Pereira é lembrado, por exemplo nos depoimentos registrados na primeira e principal biografia ²⁶ ou nos Depoimentos para Posterioridade do MIS, sobretudo por elementos construtivos de uma narração de viés biográfica, baseados na oralidade. Na falta de referências mais objetivas, a memória pública do compositor aproxima-se da dimensão de lenda urbana, e não por aspectos intrínsecos de sua obra, numa espécie de suplementação dessa obra pela biografia “ficcional”, sobrepondo-se a tradição de oralidade pela falta de análise da constituição de sua obra. Maior exemplo disso é sua suposta incorporação da figura mítica de malandro, que teria resultado em sua morte precoce, que seria ocasionada por um polêmico e violento confronto, pouco esclarecido, com Madame Satã (João Francisco dos Santos, 1900-1976), uma das figuras mais

²⁶ A biografia de 1983, publicada pela FUNARTE, apresenta uma pesquisa vasta acerca da vida e obra de Geraldo Pereira, baseada em entrevistas e depoimentos de pessoas contemporâneas que conviveram com o compositor, conforme descrita na subseção 1.4. No âmbito da elaboração do presente trabalho, o qual foi instigado pela leitura da publicação referida, o livro configura-se como a principal referência em termos de levantamento de dados biográficos e serve de inspiração pela façanha de combinar abrangência de tópicos (de dimensão social e histórica, contextualizando a trajetória do personagem em foco), com rigor de pesquisa, num texto apresentado como mera reportagem, na qual, contudo, sobressai o tratamento poético da vida e obra do biografado, o qual foi denominado pela sigla GTP (= Geraldo Theodoro Pereira). Nas palavras dos próprios autores, na epígrafe do texto: “(n)ada mais que reportagem. [...] Desentocando da memória dos vivos suas recordações e a saudade de seus mortos. Desencavando das prateleiras e dos arquivos notícias e fatos de época.” (CAMPOS, *et al.*, 1983). Nesse sentido, na concepção de biografia desenvolvida pelos autores, articula-se a documentação do percurso do biografado e seu lado humano à criação literária de sua narrativa. Quando se trata do elemento sincopado, por exemplo, face à tarefa de descrever as características do samba de Geraldo Pereira, após o enquadramento teórico bem fundamentado do fenômeno rítmico e a contextualização de seu emprego nas transformações do samba, lê-se que “(o)s autores deste trabalho (meio leigos, meio entendidos em música) abandonaram a teoria e tentaram ouvir, sentindo no corpo e no espírito, as sensações que a música de GTP provoca, ao mesmo tempo em que deleita os ouvidos e distrai. Modestamente, buscaram traduzir, em palavras, aquilo que a melodia de Geraldo Pereira lhes transmite. Ousadamente, procuraram definir algumas sensações que experimentaram diante da música buliçosa e dançante de GTP” (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 142-143).

lendárias que povoavam a vida noturna do bairro carioca de Lapa (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 132 a 135). A briga entre os dois homens, ambos personagens popularmente associados (Satã mais que Geraldo) ao meio de malandragem da Lapa, teria acontecido, de acordo com as testemunhas entrevistadas pelos biógrafos, em frente ao restaurante A Capela, núcleo da vida noturna do bairro,²⁷ por instigação de Geraldo. As testemunhas concordam em afirmar que este, alcoolizado, teria implicado com Satã e provocado a briga, ficando inconsciente depois de ter tomado um soco na cabeça e, seguidamente, após ter sido levado por uma ambulância para o hospital, faleceria poucos dias depois, provavelmente não como consequência direta da violência sofrida, porém, por um estado de saúde já muito precário (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 194 - 198).²⁸ Este elemento nebuloso da biografia do compositor contribui para a mistificação que rodeia o imaginário popular em volta de Geraldo Pereira, perpetuando nos dias de hoje a lenda da briga “de um soco só”, que supostamente teria posto fim à vida do sambista. A superação da lenda diante de eventos pouco esclarecidos manifesta-se, por um lado, pela impossibilidade de verificação, em data posterior ao episódio, das complicações médicas²⁹ ocorridas em vida que levaram, ou, no mínimo, contribuíram a seu falecimento, em 1955, aos 37 anos de idade,³⁰ e,

²⁷ Explicamos que o estabelecimento funcionava, na época, no Largo da Lapa, perto do atual endereço da Sala Cecília Meireles, sendo que o restaurante posteriormente foi realocado, após um incêndio, para Avenida Mem de Sá e reinaugurado (em 1969) com o nome de Nova Capela.

²⁸ Ressaltamos a pouca repercussão da morte de Geraldo Pereira na imprensa, fato que aponta para o destino compartilhado por muitos sambistas da época.

²⁹ De acordo com os relatos de amigos, conhecidos, parentes e colegas do meio musical do Rio, incluídos na primeira biografia, Geraldo já vinha sofrendo de uma saúde debilitada havia vários anos, causada por problemas gastrointestinais e agravada por sua vida agitada de muita boemia e bebida. (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 194-198)

³⁰ Observamos, na desmitificação da aura de malandro, que é irônico constatar que Geraldo Pereira morreu no Hospital dos Servidores Municipais, onde foi internado como funcionário da prefeitura, por seu emprego de motorista do Departamento de Limpeza Urbana, trabalho que tinha conseguido em 1946 por seu vínculo com um oficial da polícia, que era candidato a vereador. Conseguiu manter o trabalho até o final da vida, apesar de, conforme consta dos relatos na biografia e confirmada por Antônio Moreira de Silva (1902-2000), cuja profissão formal também era motorista, em entrevistas, faltar constantemente para poder se dedicar às suas atividades musicais. (ZALUAR. In: SCHWARZ, 1998, p. 279-280). Em contrapartida, em época de eleições, Geraldo fazia campanha na Mangueira para seu “padrinho” e eventualmente presenteava os chefes do departamento com uma apresentação de seus sambas, e, assim, malandramente se “arrumou”. O salário fixo (em 1946 Cr.\$ 1.924,00, em 1955 Cr.\$ 4.170,00 por mês, aumento aparentemente proporcional à elevação à posição de motorista “padrão G”, de acordo com os biógrafos; CAMPOS *et al.*, 1983, p. 190) não melhorou de forma

por outro lado, pela vinculação de seu nome à malandragem durante sua trajetória, a qual continuou na posterioridade. O próprio Madame Satã soube em vida aproveitar-se da lenda que fez aumentar sua fama de malandro valente, ciente de que, na ausência de uma acusação formal de ser autor de um crime cometido, a sua apropriação do evento levaria para a aceitação geral de sua versão dos “fatos”, a qual, dessa maneira, se tornaria incontestável e contribuiria para sua aura de figura central do submundo perigoso da Lapa. A agitada vida noturna das décadas anteriores do bairro carioca, já decaído nos anos 1940 e 1950, ainda exercia um fascínio por parte do público geral nos anos 1960 e 1970, quando Madame Satã teve oportunidade de promover sua valentia em entrevistas como a concedida ao semanário *O Pasquim*, em 1971.³¹ Assim, procurou resgatar para si mesmo um ideário romantizado da malandragem, a qual, aliás, também serviu às propostas políticas da publicação vinculada à contracultura em plena ditadura militar (RODRIGUES, 2013, p. 53-70; HERTZMAN, 2014, p. 235-236). Esta intenção jornalística ecoa a solidificação do tema de malandragem em estudos acadêmicos na época, em que a reconstituição do malandro e seu apogeu no período estado-novista servia para criticar o novo regime ditatorial: “(n)a compreensão de um país que voltava a viver em um regime antidemocrático [...] reconstrói-se o malandro, voz popular, como elemento capaz de *driblar* o autoritarismo do estado.” (DEALTRY, 2022, p. 173).

Considerando a dimensão anedótica da maioria dos relatos e depoimentos de contemporâneos de Geraldo que constitui em grande parte a feitura do primeiro livro retratando o compositor, o qual procura estabelecer as qualidades e defeitos humanos que configuraram a personalidade do sambista em vida, a sua morte, enquanto fato concreto publicado na imprensa da época um dos poucos eventos incontestáveis de sua biografia, é contraditoriamente o aspecto que mais ganhou contornos

significativa sua condição social-econômica e a cobertura de despesas médicas a que teve direito não pôde salvar sua vida. (MCCANN, 2003, p. 144-145). Um detalhe significativo é que, quando Geraldo teve uma altercação com a polícia em 1948, sendo preso por ameaçar um dono de bar com um revólver, ele, na delegacia, informa que sua profissão é motorista, mostrando que perante as autoridades era, na época, considerado preferível recorrer a atividades profissionais convencionadas e não mencionar a música como (principal) fonte de renda (HERTZMAN, 2013, p. 216).

³¹ *O Pasquim*, nº 95, de 29 de abril a 05 de maio de 1971, p. 2-7.

enigmáticos. As várias versões que “explicaram” seu passamento inesperado baseiam-se na sua fama de sambista malandro e figura conhecida na baixa boêmia da Lapa, do Centro e do subúrbio. A morte “misteriosa”, porém, por mais que fizesse perpetuar o nome do sambista no imaginário popular, sendo que o fascínio por parte do público pela morte prematura de “celebridade” favorece a notoriedade de seu nome,³² por outro lado, leva à desvalorização de seu papel em vida, de um sambista em evolução dedicado a um estilo único e principal expoente de um processo de renovação do samba em um momento peculiar do cenário musical.

1.3 “O rei do samba sincopado”: acentuações rítmicas de um compositor inovador

A década de 1950 foi e, pelo menos em parte, continua sendo considerada uma “idade das trevas musicais” (NAPOLITANO, 2010, p. 59) não só por historiadores e críticos da música popular nacional investidos numa vertente mais conservadora ou folclorista – como, por exemplo, Lúcio Rangel (1914-1979), Almirante (Henrique Foréis Domingues, 1908-1980) e José Ramos Tinhorão (1928-2021), cada um a seu modo procurando valorizar a ideia da excepcionalidade da época por eles idealizada, ou seja, a década de 1930 e os primeiros anos da década seguinte, a assim denominada época de ouro –,³³ como também por representantes de uma corrente mais “moderna”

³² O uso de aspas é para sugerir as devidas proporções do termo. A relativa fama conquistada, sobretudo após o sucesso nacional de seu samba “Falsa Baiana” em 1944, aumentou o prestígio de Geraldo Pereira, êxito que, no entanto, não lhe proporcionou o alcance de um outro status socioeconômico nem um reconhecimento duradouro junto ao público, comprovado pelas formulações empregadas nas notícias do óbito, como por exemplo no artigo (veja-se p. 42 do presente trabalho) do jornal Última Hora, edição de dia 09 de maio de 1955: “A cidade perdeu ontem um famoso compositor de música popular, aquele que se chamou Geraldo Deodoro [sic] Pereira, aquele bom e simpático Geraldo Pereira, autor de Falsa Baiana e de tantos outros sucessos [...]” Conforme se registra na subseção 1.4, após a morte de Geraldo Pereira, seu legado criativo apenas começa a ser apreciado a partir dos anos setenta, ainda que timidamente.

³³ Explicamos que, para os historiadores de música popular Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, a “primeira grande fase no período 1929/1945 [...] originou-se da conjunção de três fatores: a renovação musical iniciada no período anterior com a criação do samba, da marchinha e de outros gêneros; a chegada ao Brasil do rádio, da gravação eletromagnética do som e do cinema falado; e, principalmente,

da crítica historiográfica, como Ruy Castro, no seu desfavorecimento da cena musical anterior ao advento do movimento bossanovista no final da década de 1950 (NAPOLITANO, 2010, p. 59). Assim sendo, a atuação de Geraldo Pereira, apesar da singularidade de sua obra que o presente trabalho pretende desnudar, caiu num esquecimento por uma questão de calendário, por se situar entre o início dos anos 1940 e meados dos anos 1950, quando a referida época de ouro da música popular dos anos 1930 já tinha passado de seu apogeu e ainda não se vislumbrava o alvorecer de uma nova estética sonora. Foi exatamente nessa época, adjetivada de “precursora” pelos defensores do novo rumo que a música popular levou a partir dos primeiros sucessos de João Gilberto,³⁴ e “decadente” pelos tradicionalistas interessados em cristalizar glórias passadas,³⁵ que Geraldo Pereira produziu toda sua marcante e concisa obra.

a feliz coincidência do aparecimento de um considerável número de artistas talentosos numa mesma geração.” (SEVERIANO, 2006, p.85).

³⁴ Argumentamos, sintetizando os termos empregados por Walter Garcia no seu trabalho *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*, que o ritmo inovador da batida de violão de João Gilberto que revolucionou a música popular brasileira iniciou uma tradição de classe média na canção popular nacional que se baseia na escolha de dar continuidade a vários fatores decisivos de sua importância, entre os quais a sua influência duradoura musical e a ideia de renovação a partir de reestruturação de aspectos intrínsecos da música popular. “É isso que permite considerar a gravação de “Chega de Saudade” como marco inicial indiscutível da Bossa Nova [...]” (GARCIA, 1999, p. 78-79). Posteriormente, conforme analisa Santuza Cambraia Naves no seu livro *A canção brasileira*, foram os compositores mais identificados com o movimento da MPB, que buscaram, cada um a seu modo, juntar o experimentalismo da geração anterior da bossa nova ao momento de intenso engajamento político e cultural no país, em meados dos anos 1960, sem, no entanto, perder seu vínculo com tradições mais antigas. A autora cita como exemplo Chico Buarque de Holanda, que “propunha-se retomar o espírito experimental da bossa nova para recriar a tradição do samba identificada com Noel Rosa e Geraldo Pereira, entre outros.” (NAVES, 2015, p. 80).

³⁵ Citamos Augusto de Campos em *Balanço da Bossa* (1968, p. 10-11): “Contra os velhaguardiões de túmulos e tabus, idólatras de tempos idos”, posicionando-se, assim, na Introdução do livro, em desfavor a uma visão da música popular que não se interessa por uma linha evolutiva no direcionamento novo promovido pelo movimento bossanovista, porém, não contra as tradições musicais que, no passado, revelaram ser de considerável valor nas atividades musicais, sejam de composição ou de interpretação, conforme formulado, no primeiro estudo acerca da bossa nova, elaborado por Brasil Rocha Brito, no mesmo volume (p. 22): “O movimento bossa-nova, reconhecendo haver nascido por força de mutações ocorridas no seio da música popular brasileira tradicional, não pode ser adverso a essa música da qual provém. Será, isto sim, contra a submúsica, mal idealizada, mal elaborada, de exploração das conveniências puramente comerciais (em seu sentido pejorativo), que vive à custa de recursos fáceis e extramusicais, categoria na qual se pode incluir grande parte da produção dos últimos anos.” Na mesma linha argumentativa de Augusto de Campos, a favor das resoluções estéticas da bossa nova, Vinícius de Moraes, em carta a Lúcio Rangel de 1959, desconstrói o enquadramento da música conforme realizado por Rangel, conservador e purista na sua desqualificação do trabalho de Vinícius e Antonio Carlos Jobim, escrevendo que não se deve fechar em “compartimentos estanques” a música.

Os aspectos constituintes da originalidade dessa obra de um sambista compositor transbordando de uma musicalidade tão particular e dedicado a um estilo muito pessoal são vários. Para se descrever os efeitos sonoros das acentuações rítmicas e prolongamentos melódicos que apresentam suas composições, é frequente o emprego de expressões metafóricas: “(p)assagens sonoras que soam aos ouvidos como uma cascata, alguma coisa descendo ou subindo, como sons rolando sobre compassos” (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 143). “*The melody skips along the rhythm like a stone over rolling waves, diving suddenly and rising just as unexpectedly*” (MCCANN, 2004, p. 81).³⁶ A cadência ondulada tão característica de seus sambas “*is similar to that of a polarized electromagnetic track that pulls along a train*” (MCCANN, 2003, p. 138).³⁷ A forte presença da síncope (ou síncopa, sendo que se encontra os dois termos empregados em textos debatendo o assunto), conforme assinalado por Carlos Sandroni, termo técnico musical aplicado pela teoria da música clássica ocidental para se explicar as musicalidades não-europeias que fogem ao padrão métrico conhecido, é o conceito que mais se aplica quando se refere a essa característica do samba, o qual seria, de acordo com estudos musicológicos, traço marcante da música popular brasileira.³⁸ Enquanto tal, o conceito é largamente aceito tanto por estudiosos da música quanto por praticantes amadores e leigos em teoria musical para indicar as alterações rítmicas que seriam, de alguma forma, específicas da música nacional, e cujo processo histórico se origina, de acordo com Muniz Sodré, nas estratégias de preservação dos modelos rítmicos africanos empregadas pelos escravizados nas Américas:

[...] preservando a sua matriz rítmica através da deslocação dos acentos presentes na sincopação [...], o escravo [...] infiltrou a sua concepção

“(É) tudo uma música só. Ninguém tem culpa de nascer preto ou branco, nem de morar seja no morro seja em Copacabana. O que é errado é o preto do morro querer fazer sambalada de boate, e o compositor da Rua Bolívar querer bancar o Nelson Cavaquinho. Não adianta querer enquadrar a música porque ela não se deixa enquadrar.” (MORAES, 2008, p. 74).

³⁶ “A melodia salta junto ao ritmo como uma pedrinha sobre as ondas, mergulhando de repente e subindo do nada.” (tradução própria).

³⁷ “(a)ssemelha-se a de uma trilha eletromagnética polarizada que vai puxando trem.” (tradução própria).

³⁸ Referimos à observação de Mário de Andrade, que é a “síncopa ... característica mais positiva da rítmica brasileira.” (ANDRADE apud SANDRONI, 2001, p. 21-22).

temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncopa – uma solução de compromisso. (1998, p. 25)

Sandroni, na sua exposição acerca do fenômeno (2001, p. 21-22), volta, didaticamente, aos verbetes dos dicionários para revisitar o significado do conceito de síncope. Nessas consultas e nas reflexões elaboradas por outros autores, encontramos frequentemente definições como a do Michaelis: “Síncope. Sf. Padrão rítmico produzido pela articulação do som na parte fraca do tempo ou compasso, com o respectivo prolongamento na parte forte seguinte”. “Síncopa [...] é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que [...] repercute noutra mais forte” (SODRÉ, 1998, p. 11). De acordo com o compositor e estudioso da música nacional César Guerra-Peixe (1914-1993), “(a) síncope ou síncopa é o fenômeno rítmico que consiste em antecipar a articulação, melódica ou percussiva, aos momentos exatos da pulsação ou / e suas divisões, em durações iguais” (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 139), enquanto Mário de Andrade, para o qual se “encontrava na síncopa umas das questões decisivas para o problema árduo da formação de uma música nacional” (VASCONCELLOS, *In*: FAUSTO (dir.), 1984, t. 3, p. 516) afirma que a síncope consiste em “tempo fraco de um compasso prolongado até outro tempo de maior ou igual duração” (ANDRADE, 1989, p. 475).

Na apresentação dessas definições para se situar em termos de conceitos de cunho teórico-musical, ressaltamos que – estando uma apreciação técnica mais demorada do fenômeno rítmico da síncope fora do alcance do presente trabalho – se entende, no escopo do estudo sobre a obra de Geraldo Pereira, que a acentuada sincopação do padrão rítmico de seus sambas se constitui como principal característica da sonoridade muito particular do sambista. Isto é, na medida em que a presença constante dessa ocorrência diferenciada na pulsação – ou seja, a síncope, que, no samba, em vez de constituir alguma irregularidade, algum desvio da acentuação rítmica da música conforme articulada pelos esquemas eurocêntricos dos teóricos de música erudita, configura a regra – é levada até as últimas consequências pelo compositor. Esse aspecto vem a designar uma parte significativa de sua marca autoral, através da insistência de acentuações rítmicas contramétricas, dando ao ouvinte a sensação diferenciada de deslocamento da batida que se manifesta nos atrasos e adiantamentos de notas fortes e fracas, cuja alternância na pulsação captura

o ouvido e convida o ouvinte a materializar o ritmo balançante no seu próprio corpo já em movimento. Sendo que é através desse estilo dos sambas geraldopereirenses, feitos para dançar, que entra o corpo que dança, preenchendo o abismo entre as notas musicais, que se apresenta “uma espécie de posse do homem sobre o tempo: o tempo capturado é duração, meio de afirmação da vida [...]. Cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração – é sentir a vida [...]” (SODRÉ, 1998, p. 23). Propomos, na continuação do reconhecimento, por parte de Sandroni, “que falta nela [a palavra síncope] a tendência à generalidade que deve caracterizar conceitos científicos” (2001, p. 29), aplicar, no presente trabalho, o tipo de samba designado sincopado, focando no efeito causado pela ausência da regularidade da batida, “poder mobilizador” (Sodré) que incentiva

preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também falta – no apelo da síncope. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço. (SODRÉ, 1998, p. 11).

Resumindo, se a síncope é marca rítmica presente no samba em geral, e é presença acentuada no assim denominado samba sincopado - também chamado de samba de teleco-teco ou samba de gafeira, quando tocado por orquestra, feito para dançar, como nos sambas geraldopereirenses - é a sincopação “extrema” que,³⁹ após Geraldo Pereira já ter saído do palco, lhe valeriam o apelido “o rei do samba sincopado”. Porque é esse padrão rítmico “quebrado”, mesclando-se a linhas melódicas longas e inesperadas, em combinação com as qualidades das letras - o humor e a leveza, o poder de síntese, a precisão e a economia (muito influentes enquanto traço principal da bossa nova), a poesia popular investida nas histórias narradas em seus sambas-crônicas de um meio social e nos seus personagens malandros, que fazem com que todo o conjunto desses elementos intrínsecos de sua marca autoral, Geraldo Pereira se destaque - na sua época e depois, pela continuidade de sua pulsação musical, na considerável influência que exerceu nos bossanovistas - como uma figura dos mais singulares nas transformações da música popular nacional. Citamos João Gilberto: “O

³⁹ A biografia refere-se ao “abuso” da síncope no samba sincopado “em excesso” de Geraldo Pereira. (CAMPOS *et al.*, 1981, p. 141-142).

samba dele era leve e cheio de divisões rítmicas, isto sempre me chamou atenção. Ele não tinha consciência disso, mas foi um inovador na música popular brasileira na década de 1940 (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 26).” Brasil Rocha Brito, já citado, apreciando tecnicamente a tão referida batida bossanovista, realça sua relação com o emprego de sincopação, definindo a batida como “um defasamento no tempo físico entre os acentos tônicos periódicos da linha melódica e os do acompanhamento causado pelo uso reiterado de síncopas.” (1968, p. 28), assim estabelecendo uma vinculação direta entre Geraldo Pereira como expoente marcante desse estilo de samba e a principal característica do procedimento rítmico joãogilbertiano. José Ramos Tinhorão, deixando vislumbrar sua visão conservadora e predileção por afirmações polêmicas, expressa formulações parecidas acerca da reincidência de síncopes, na sua explicação da causa de que considera ser o rompimento da geração bossanovista com as tradições do samba e a transfiguração de seu caráter popular:

Esse acontecimento, resultante da incapacidade dos moços desligados dos segredos da percussão popular, de sentirem “na pele” os impulsos dos ritmos dos negros, seria representado pela substituição daquela intuição rítmica, de caráter improvisativo, por um esquema cerebral: o da multiplicação de síncopes, acompanhada da descontinuidade do acento rítmico da melodia e do acompanhamento. (TINHORÃO, 2010, p. 326)

Dessa forma, o principal elemento estruturador da obra de Geraldo Pereira se apresenta como uma chave para melhor apreciarmos as transformações decorridas no cenário do samba, justamente por sua produção se localizar exatamente entre 1940 e 1955, perfazendo uma conexão entre as duas fases anteriormente referidas, tradicionalmente consideradas mais representativas da qualidade singular da música popular nacional. Citamos novamente Severiano e Homem de Melo:

O período 1946-1957 funciona como uma espécie de ponte entre a tradição e a modernidade em nossa música popular. Nele convivem veteranos da Época de Ouro, em final de carreira, com iniciantes que em breve estarão participando do movimento bossa nova” (SEVERIANO, 2006, p. 241).

Geraldo Pereira ficou do lado de fora dessa equação, considerando que ele era iniciante no apogeu da primeira grande fase da música nacional e já tinha saído do palco quando se deu o surgimento da musicalidade bossanovista. Embora se deva ter o cuidado de não incorrer em erro estruturalista, achando que o descompasso e o deslocamento alternados no padrão rítmico de alguma forma se correlacionem de

forma direta ao “desvio social” de um personagem do samba popularmente associado à malandragem, ou repercutam no posicionamento historiográfico de um sambista ao qual é reservado o entrelugar na História do samba, é nesse entrelugar, digamos fora da tonalidade convencional, que reside a singularidade de Geraldo Pereira, lar simbólico que o sambista foi construir enquanto a vida impulsionou-o a registrar sua musicalidade, preenchendo o vazio e abrindo brechas na afirmação e reafirmação de sua vitalidade musical e de seu estilo de composição num ambiente musical excludente e preconceituoso, conforme se procura elaborar na subseção 2.2. Citamos Caldeira: “(n)ão há como deixar de notar a isomorfia entre o componente estético estruturador da música, o deslocamento de acentos rítmicos, e esse narrador malandro sempre deslocado na estrutura social.” (2007, p. 87). A abrangência dessa linha de pensamento é maior nas formulações empregadas por Vasconcellos: “(a) síncopa foi realizando nos gêneros musicais [...] aquilo que a nossa estrutura social apresentava como uma ‘anomalia’; o movimento pendular entre a ordem e a desordem – espaço no qual se formou a nossa música popular.” (*In*: FAUSTO org. 1984, p. 518).

Na extrapolação de sua contemporaneidade, sugerimos que o posicionamento intermediário de Geraldo Pereira em termos cronológicos da apreciação historiográfica do samba que resultou num certo abismo, encontra repercussão no entrelugar tópico ocupado pelo compositor, na cartografia carioca que se configura como o núcleo de seu universo particular. O bairro boêmio da Lapa, em torno do qual gravitava e onde residiu nos anos finais da vida,⁴⁰ apresenta-se como o ponto de encontro por excelência onde o Centro termina e principia a Zona Sul, base do “samba de apartamento” da geração bossanovista. À noção do Centro enquanto *locus* em que

⁴⁰ De acordo com as informações da primeira biografia, o último endereço de Geraldo Pereira, entre 1952 e 1955, ano de sua morte, foi Rua da Lapa nº 31, em apartamento de quarto e sala, de segundo andar. Tinha vindo do Engenho de Dentro. Hoje, o prédio não existe mais. Em meados da década de 1940, Geraldo viveu com sua companheira Isabel (veja-se subseção 3.4) perto da Praça da Cruz Vermelha, no Centro, na Rua Carlos Sampaio. (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 84). Citamos a biografia: “(p)assemos à personagem e musa a iniciativa de narrar este capítulo da vida do compositor e sua preferida. [...] (E)le me disse: ‘Olhe nega, eu moro num quarto na cidade. Vamos falar com meu senhorio que ele vai deixar você ficar lá’, e daí a gente foi morar naquele porãozinho. O dono da casa, seu Peixoto, era um homem da polícia, mas o Geraldo era bom de conversa e ele nos deixou ficar.” (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 85). No trecho citado, repara-se, mais uma vez, na capacidade de Geraldo de personificar os dotes do malandro: o charme, a lábia, o jogo de cintura envolvidos na habilidade de conquistar a benevolência das autoridades. Depois de mais um período morando no subúrbio, Geraldo voltou de vez para “a cidade”.

marcaram época os estilos musicais antecedentes do samba - polca, lundu, maxixe, e que originaram, sucessivamente, os sambistas e chorões “pioneiros” dos anos 1910 -, acrescentamos que o mapeamento geográfico do samba é redesenhado a partir do deslocamento do eixo do samba urbano em vias de transformação rítmica para a Zona Norte (passando pelo bairro central de Estácio, habitado pelos sambistas com seu samba desfilante, próprio para as primeiras escolas de samba que surgiram nos anos 1920), em que residia a turma de Vila Isabel com seus sambas já “profissionais”, compostos a partir da década seguinte, para consumo da massa através das transmissões radiofônicas. Com o samba sincopado dos anos 1940, não só de Geraldo Pereira, mas também de Wilson Batista, o samba em movimento pendular volta da Zona Norte, pelo Centro, para se encontrar na Lapa. Citamos novamente Muniz Sodré: “(à)s vezes, todo um bairro pode assumir características de ‘praça’. É o caso da Lapa, que operou durante décadas uma espécie de interseção cultural entre a Zona Norte e a Zona Sul do Rio.” (1998, p. 17). A noção de coexistência de manifestações musicais diversas que se entrecruzam e cujos componentes se entrelaçam dentro dos parâmetros geográficos do Rio também se encontra no estudo *Balanço da Bossa Nova*, de Júlio Medaglia, argumentando que “nem a BN é objeto estranho ou incompatível com a Zona Norte e nem a Zona Sul permanece indiferente ao “sambão” [...] O que pode acontecer – e acontece – é que os extremos do samba se toquem e se auto-influenciem [...]” (1968, p. 61). É nessa “praça” enquanto local de encontro por excelência de sonoridades diversas que o samba de Geraldo Pereira se achou, ganhou forma e substância e de onde, posteriormente, surgiu um intérprete ilustre de sua obra.⁴¹ Assim sendo, sugerimos que os sambas sincopados de Geraldo Pereira, na qualidade de sambista investido no seu projeto individualista e solitário e

⁴¹ Foi justamente nos bares da Lapa e na adjacente Cinelândia que se realizavam os encontros boêmios da turma de compositores no início da década de 1950, quando João Gilberto, ainda na época do conjunto vocal Garotos da Lua, se juntava aos presentes, incluído Geraldo Pereira. De acordo com Bruno Ferreira Gomes, autor do livro *Wilson Batista e sua época* (1985). “Ele cantava as músicas dos compositores presentes e dava uma interpretação que agradava. [...] E o interessante é que o famoso cantor baiano gravou anos depois várias músicas de Geraldo Pereira, músicas aliás ensinadas a ele pelo próprio Geraldo.” (GOMES, 1985, p. 84 - 85). Destacamos que, de acordo com o relato incluído no livro, os compositores presentes não acreditavam na viabilidade da interpretação de João: “(f)ez isso com várias das músicas de Ataulfo Alves, que ria muito e gostava, dizendo que se tratava de um rapaz talentoso, mas que aquilo ali não podia pegar. Era muito erudito, e esquisito” (GOMES, 1985, p. 84).

fiel a seu estilo muito pessoal, metaforicamente exploram lacunas e vazios experimentados, preenchendo-os com sonoridades surpreendentes, atrasando ou antecipando padrões rítmicos e contornando parâmetros de letra de samba preestabelecidos, através das quais se manifesta sua singularidade, sua marca autoral, sua mobilidade enquanto ferramenta discursiva de seu sujeito cancional, em cujo discurso malandro ressoam as palavras citadas de Sodré acerca da sincopação como tática de falsa submissão. Segundo Vasconcellos, “a síncopa desenvolvia-se como uma linguagem malandra por excelência, como um poder astucioso de jogar e negar as regras do jogo simultaneamente, duplicidade, disfarce, máscara” (*In: FAUSTO, 1984, p. 517*). Por via desta estratégia de validação de sua musicalidade e procedimento de composição nos ambientes radiofônicos e nas gravadoras de discos, Geraldo Pereira procurou conquistar espaços vazios e estabelecer sua marca na tentativa de se firmar e assim conduzir a consolidação de seu projeto de compositor. Dessa forma, o sambista apresenta-se como sujeito sincopado, na constituição de sua obra como deambulação e na criação de seu estilo de samba como uma maneira de estar no mundo, trilha sonora muito particular de um sambista cuja trajetória pela música popular nacional ganhou contornos mais claros só décadas depois da época de sua produção, conforme pretendemos elucidar na seguinte subseção.

1.4 A recepção e perpetuação da obra geraldopereireense: um levantamento em ordem cronológica

Na Folha de São Paulo de 29/03/1973 (ou seja, dezoito anos após a morte de Geraldo), em artigo intitulado *Geraldo Pereira: Malandro, sambista e valente*, o jornalista Jorge Aguiar, diante do esquecimento em que caiu a obra do compositor, encontra algum consolo na sua previsão de que “dias virão em que artistas como Geraldo Pereira terão estátua em praça pública e seus sambas serão matéria universitária” (p. 41). Na realização (ainda que parcial) da expectativa do jornalista, consideramos oportuno fazer, primeiramente, a abordagem do tópico que se apresenta, contemplando de que forma se construiu, em termos historiográficos, um passado fundador para a música popular nacional, para seguidamente passar a

apresentar um inventário, em ordem cronológica, de material textual já publicado que trata da obra e trajetória musicais de Geraldo Pereira, procurando-se assim medir a dimensão do compositor nas preocupações jornalísticas, críticas de música popular e julgamentos historiográficos investidos em registrar sua atuação e produção.

Apreciando o processo da formação de um discurso historiográfico acerca da música popular nacional, José Geraldo Vinci de Moraes (2020) destaca que a consolidação da música popular enquanto objeto de estudo se concretizou através da transição de registros memorialísticos dispersamente espalhados na imprensa para a elaboração de livros abordando a música popular e seus agentes produtores de forma mais perene, processo iniciado a partir da década de 1960 por jornalistas como Lúcio Rangel,⁴² e posteriormente, nos anos 1970, continuado com a iniciativa da Funarte de republicação, em coleção denominada *MPB Reedições*, de diversas obras “pioneiras”, porém esgotadas, dos anos 1930.⁴³ A partir da transformação da linguagem jornalística para a acadêmica, construiu-se um registro mais sólido das tradições musicais, assim “inventando” uma narrativa da historiografia da música nacional, formulando uma “linha evolutiva” da música popular (o choro e, sobretudo, o samba). A institucionalização da memória da música popular urbana pela ampliação de políticas públicas culturais pelo MEC se deu pela criação do MIS, em que a inclusão

⁴² O jornalista editou, junto com seu colega Pérsio de Moraes, entre 1954 e 1956, o periódico *Revista da Música Popular*, publicação de inclinação folclorista e tradicionalista, preocupada em enaltecer a suposta autenticidade do samba antigo dos anos 1920 a 1940, conforme se lê no editorial do primeiro número da revista: “(a)o estamparmos na capa do nosso primeiro número a foto de Pixinguinha, saudamos nele, como símbolo, ao autêntico músico brasileiro, o criador e verdadeiro que nunca deixou se influenciar pelas modas efêmeras ou pelos ritmos estranhos ao nosso populário.” (2006, p. 23). Assim, “lançou as bases de um pensamento histórico-musical que negava a sua própria contemporaneidade musical, contribuindo para a desqualificação da década de 1950 [...]” (NAPOLITANO, 2010, p. 60-61). Para uma análise crítica da RMP, recomendamos o artigo “Lúcio Rangel comendo “ovos quentes com Noel Rosa”: a invenção de uma historiografia da música popular” (MORAES, 2018). Posteriormente, Lúcio Rangel compilou vários de seus artigos e publicou, em 1962, a obra *Sambistas e chorões*. Os livros de seu acervo particular foram transferidos, em 2024, para o Centro de Música Carioca, na Tijuca, na atual Biblioteca Lúcio Rangel.

⁴³ A reedição destas obras pioneiras, de acordo com Moraes, converteu-as em “obras clássicas”, já que “ganharam outros significados. Elas passaram a representar uma espécie de regresso da memória simbolizado no nome da coleção - *Reedições* -, como também na edição fac-similar que sugeria exatamente a pretensão de reeditar o passado como algo precioso e uma espécie de janela aberta para o tempo pretérito.” (MORAES, 2020, p. 6). Destacamos, sobretudo, os já citados livros *Na roda de samba*, de Vagalume, publicação de 1933, segunda edição (Funarte) de 1978, e *Samba*, de Orestes Barbosa, do mesmo ano, também reeditada pela Funarte em 1978.

dos acervos particulares de Lúcio Rangel e do radialista Almirante ajudaram na consagração de um núcleo público destinado à memória da música popular urbana. A iniciativa de um concurso de monografias intitulado Projeto Lúcio Rangel, propondo a produção de biografias de personalidades da música popular, ajudou no prevailecimento da linha “vida-e-obra” que continua em voga nos dias de hoje.⁴⁴ (MORAES, 2020)

No caso de Geraldo Pereira, constatamos que também é possível detectar um traço progressivo, ou seja, um movimento que transita da efemeridade do jornalismo até a solidez do livro, a partir de seu tratamento pelos jornalistas contemporâneos que testemunharam e registraram sua trajetória até, posteriormente, as tentativas de fixação e preservação de sua memória levadas a cabo por críticos, estudiosos e historiadores da música popular, conforme se procura indicar a seguir.

Pesquisando publicações e matérias contendo referências contemporâneas à atuação (1939-1955) do compositor Geraldo Pereira na imprensa da época em jornais e revistas, constatamos, nas diversas fontes disponíveis em acervos e instituições públicos e privados, uma escassez de menções ao compositor, sendo que a recepção posterior de sua obra por jornalistas e críticos de música popular apresenta uma melhora apenas no final dos anos 1970, para gradativamente se ampliar nas décadas seguintes na forma de edição de artigos em jornais e revistas, LPs e CDs acompanhados por fac-símiles e livretos, biografias (duas) e textos acadêmicos e historiográficos acerca da música popular e, por fim, material audiovisual. Propomos, primeiramente, apresentar um inventário, em ordem cronológica, de material já publicado que trata de vida e obra de Geraldo Pereira, através de levantamento dessas fontes, disponíveis nos acervos e arquivos referidos na introdução do presente trabalho e consultados presencialmente no local ou conferidos em bases de dados digitais, e sua análise, elaborando considerações críticas sobre as peças da compilação das referências encontradas. Assim, na presente seleção representativa do material textual mais significativo já publicado, procuramos verificar de que forma

⁴⁴ A supracitada biografia de Geraldo Pereira integra o Projeto Lúcio Rangel de Biografias da Funarte, sendo o décimo primeiro título editado da Coleção Monografias.

a maioria das principais referências consultadas registram e avaliam a figura de Geraldo Pereira e qual é o legado de sua obra.

As primeiras referências em relação a Geraldo Pereira datam do início dos anos 1940, quando o compositor começou sua carreira, e vêm em formato de notícias veiculadas pela imprensa, informando, frequentemente de forma bastante concisa e dispersa, sua participação em espetáculos, apresentações musicais e outros shows, como, por exemplo, no anúncio acerca da estreia da revista carnavalesca *Momo na fila*.

Figura 4 - Geraldo Pereira no teatro de revista

TEATRO RECREIO
(Empresa de Teatro Pinto Limitada — Tel. 22-8164)

HOJE — SENSACIONAL “AVANT-PREMIÈRE”, ÀS 20,45 HS. — HOJE

Walter Pinto
A COMPANHIA DE REVISTAS MAIS POPULAR DO BRASIL
APRESENTA:
DERCY GONÇALVES
e um monumental elenco de artistas de todos os gêneros na super-
revista do Carnaval de 1945, com a Escola de Samba dirigida pelo “che-
fe de batucada” Geraldo Pereira, com pastorinhas e os grandes sambas
desta temporada:

MOMO NA FILA
Dois atos de verdadeiro delírio carnavalesco, originais de Luiz Peixoto
e Geisa Boscoli, com faustosos cenários e guarda-roupa!
MANOEL VIEIRA — OTAVIO FRANÇA — NELMA COSTA — FRAN-
CISCO MORENO — ZAIRA CAVALCANTI — VICENTE MARCHELLI
— DALVA COSTA — MARILO DANTAS — JUJO BATISTA — ALMEI-
DINHA — HUMBERTO FREDY — ANTONIO SPINA — MARIA RU-
BIA — AUREA MATOS — 22 “girls” esculturais!
Direção cênica de Ramos Junior — Coreografias de Lou
Maestro ERCOLE VARETO

Amanhã: Primeira Vespéral de “MOMO NA FILA”, às 16 horas — (Bilhetes à venda)

Jornal do Brasil de 29 de dezembro de 1944, p. 16: anúncio da estreia da revista carnavalesca *Momo na Fila*, com o “chefe de batucada” Geraldo Pereira e suas pastoras. Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

Apresentamos o anúncio como curiosidade, assinalando que a descrição empregada “Escola de Samba dirigida pelo ‘chefe de batucada’ Geraldo Pereira, com pastorinhas”, na realidade refere-se ao (precursor de um) conjunto de ritmistas e coristas, fixos e ocasionais, organizado pelo compositor, em que o coro feminino era de composição alternante, no qual, posteriormente, Creusa Francisca dos Santos (1927-2002), filha adotiva de Cartola, participaria como uma das “pastoras”. Também Isabel Mendes da Silva (1926-199-?), companheira fixa de Geraldo na segunda

metade dos anos 1940, mais tarde integraria o grupo, inspirado no sucesso que faziam Ataulfo Alves (1909-1969) e Herivelto Martins (1912-1992) com seus respectivos conjuntos musicais (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 90). A forma com que o papel de Geraldo na revista carnavalesca é formulado (“chefe de batucada”) é significativa, no sentido de não deixar dúvidas acerca do lugar reservado ao sambista – em 1944 já conhecido pelo sucesso de seu samba “Falsa Baiana” – na encenação dos quadros. Veja-se a subseção 3.3 para mais observações em relação ao samba cantado na peça teatral.

Procurando por mais referências a Geraldo Pereira nos anos 1940 a meados da década de 1950, nota-se que seu nome aparece bastante na relação de artistas presentes em diversos eventos e apresentações, em listas de sambas a serem lançados para o próximo carnaval, em concursos musicais e inclusive como integrante de entidades representativas de compositores. O jornal *Última Hora* publica artigo na edição de 17 de junho de 1952 noticiando a nova diretoria da Associação Profissional dos Compositores Musicais, com Geraldo Pereira como suplente. A listagem dos nomes incluídos no artigo é praticamente uma sinopse da História da música popular:

Figura 5 – Geraldo Pereira na Associação Profissional dos Compositores Musicais



Fonte: Jornal *Última Hora*, 17 de junho de 1952, p. 6.
 Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

Ainda do mesmo ano, encontramos a seguinte referência na *Revista do Rádio*:

Figura 6 – Geraldo Pereira sambista “puro”

Nesta época em que o samba está passando por catastrófica influência do “blue”, vale à pena destacar-se dois grandes sambistas que ainda não se renderam às tentações rítmicas do americanismo atual. Falo de dois caterizados compositores: Geraldo Pereira e Raymundo Olavo. Ambos remanescentes das velhas tradições do verdadeiro samba. Ambos fazendo samba, ainda, com aquêlo colorido nacional que impregna melodia e ritmo das coisas de sua gente e de sua terra. Raymundo Olavo e Geraldo Pereira são dois baluartes poderosos do samba numa época de falsos gênios da música popular. São dois sambistas puros, fazendo ritmo das emoções mais íntimas, produzindo música das manifestações do cotidiano, compondo tudo com a beleza pitoresca do voluntário, do natural. Aos dois magníficos artistas do verdadeiro samba, nós, aqui desta rua brasileira, rendemos hoje a nossa homenagem, mais expressivamente nacional: — Vivôooo...

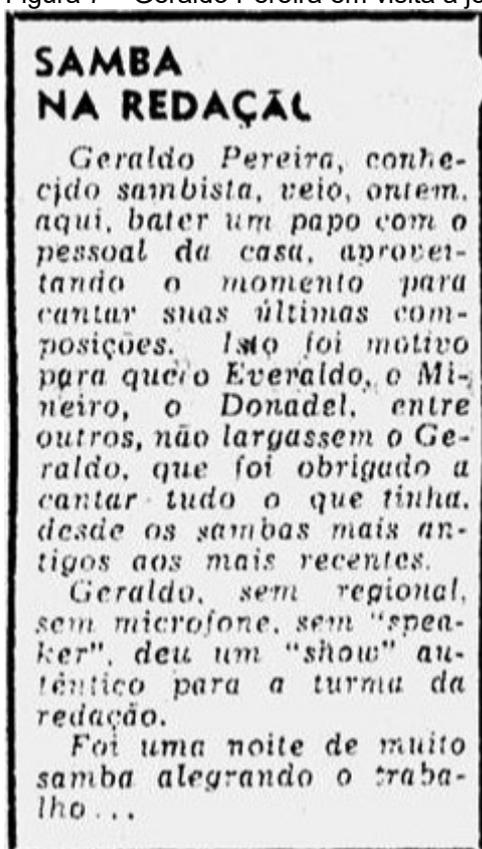
Fonte: *Revista do Rádio*, 23/09/1952, p.20. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

Nas formulações empregadas na coluna “Rua da Pimenta” assinada informalmente com o nome de Manezinho Araújo, vêm se destacar Geraldo Pereira e seu colega compositor Raymundo Olavo (1920-2001) como “sambistas puros”, expoentes de um samba idealizado que resistem ao impacto da influência estrangeira que fatalmente veio descaracterizar a “verdadeira” música nacional.⁴⁵

⁴⁵ Destacamos, por exemplo, o sucesso que o cantor Dick Farney (1921-1987) fazia na época referida, fortemente influenciado pela linha de canto de intérpretes americanos como Frank Sinatra (1915-1998). (CAMPOS *et al.*, 1968, p. 14-15)

Já mais perto do final da vida, as referências à atuação de Geraldo tornam-se mais frequentes:

Figura 7 – Geraldo Pereira em visita a jornalistas



Fonte: Jornal *Última Hora*, 18/07/1953, p. 2. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

No dia 18 de julho de 1953, Geraldo Pereira visita a redação do jornal *Última Hora*, cantando "todos" seus sambas, para o deleite dos jornalistas presentes no "show autêntico" improvisado. A "notícia" mostra como o compositor, bom "caititu",⁴⁶ procurava sempre divulgar sua produção e que não media esforços para agradar quem pudesse ajudá-lo em tornar seu nome mais conhecido junto ao público.

Menos que dois anos depois, a notícia, no mesmo periódico, de seu falecimento é naturalmente formulada em termos mais nostálgicos:

⁴⁶ Na terminologia do meio musical da época, "caititu" era o termo usado para se referir à pessoa que se encarregava de divulgar uma nova música, de sua ou alheia autoria, junto às orquestras das gafieiras, nos bailes, casas de espetáculos, etc. Veja-se HOLANDA, 1969, p. 296 (glossário).

Figura 8 – Notícia de óbito



Cantor de renome também, Geraldo Pereira, vez por outra, estava em nossa redação, com as suas cabrochas

Faleceu o Compositor Geraldo Pereira

O Entêrro do Autor da "Falsa Baiana", Será Hoje, no Cemitério do Caju

A cidade perdeu ontem um famoso compositor de música popular, aquele que se chamou Geraldo Deodoro Pereira, aquele bom e simpático Geraldo Pereira, autor de "Falsa Baiana" e de tantos outros sucessos, entre os quais, "Você Está Sumindo" e, mais recentemente, "Escurinho" gravado por Ciro Monteiro.

Geraldo sentiu-se mal na quarta-feira última e, como funcionário da Prefeitura, foi internado no Hospital dos Servidores Municipais, vítima de uma hemorragia intestinal. Em que pesasse a luta dos médicos, através de transfusões de sangue, visando, antes de mais nada, recuperá-lo, para posterior diagnóstico e tratamento adequado, Geraldo faleceu ontem, às 18 horas, aos 37 anos de idade, pois nascera em Minas, no dia 23 de Abril de 1918.

O corpo do compositor foi trasladado para a Capela de Santa Terezinha, à Praça da República, de onde sairá o entêrro, hoje, às 17 horas, para o Cemitério de S. Francisco Xavier.

Além de compositor, Geraldo Pereira era cantor, diretor de uma Escola de Samba, tendo aparecido em boites e teatros, sempre com aplausos. No cinema nacional deu corpo e alma à lendária figura do "Cabo Laurindo". Amigo de **ULTIMA HORA**, Geraldo Pereira aparecia, constantemente, em nossa redação ou nas oficinas, falando das suas produções, de seus planos e modulando novas composições. O seu prematuro desaparecimento chocou profundamente, os ambientes radiofônicos e artísticos da cidade, onde Geraldo Pereira, pelo seu talento, pela sua correção e pela sua capacidade de trabalho só conquistou amigos e admiradores.

A nota de falecimento de Geraldo Pereira, no dia 09 de maio de 1955, informa os leitores do ocorrido no dia anterior. “O seu prematuro desaparecimento chocou profundamente os ambientes radiofônicos e artísticos da cidade onde Geraldo Pereira pelo seu talento, pela sua correção e pela sua capacidade de trabalho só deixou amigos e admiradores”, em que, mais uma vez, fica claro que Geraldo Pereira visitava com frequência a redação do jornal: “aparecia constantemente em nossa redação, falando de suas produções, de seus planos e modulando novas composições”. Chama atenção o fato de o artigo referir à sua atuação no cinema (veja subseção 3.5), o qual demonstra que ela teve, no mínimo, um certo impacto. O jornal é um dos poucos a noticiar com destaque o passamento do compositor. A matéria não faz menção à ocorrência da briga entre Geraldo e Madame Satã e dá como causa mortis um sangramento intestinal, sem maiores explicações (“Geraldo sentiu-se mal na quarta-feira última”). Interessante destacar que as formulações empregadas (“correção”, “capacidade de trabalho”) desmentem a aura de malandro que se costuma atribuir à figura de Geraldo, sugerindo que ele sabia escolher a ocasião em que fazer (ou deixar de fazer) uso estratégico de sua associação à figura estereotipada de sambista malandro.

No mesmo dia, a Rádio Tupy registra o falecimento em texto escrito pelo jornalista Francisco de Magalhães Barros, depois transcrito no Boletim Social da União Brasileira de Compositores, em que se destaca a inteligência e sensibilidade com que seu passamento é assinalado:

Figura 9 – Transcrição crônica Rádio Tupy

ALM 5820

U. B. C. — 3 — BOLETIM SOCIAL
39 = Alvi / Junho
1955

MORREU O AUTOR DE “FALSA BAIANA”

Quem era Geraldo Pereira

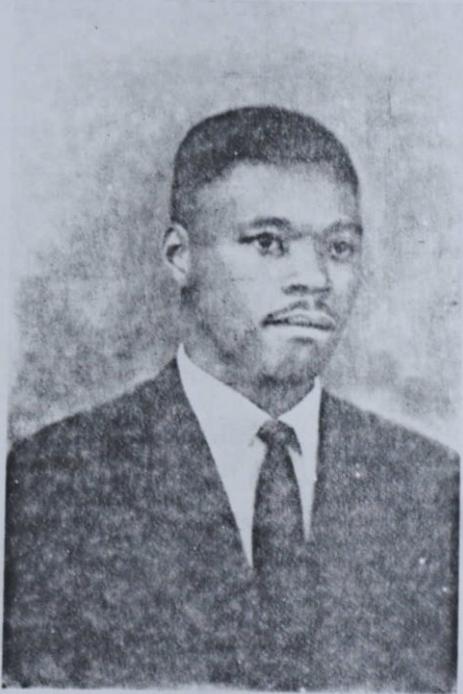
O desaparecimento de Geraldo Pereira, ocorrido nos primeiros dias de maio passado, encheu de pesar os compositores brasileiros e os círculos musicais da cidade.

Geraldo Pereira, sócio efetivo da União Brasileira de Compositores, era um artista nato. Compositor inspirado (melodista e letrista), cantor de características próprias (gravava na Victor e na Columbia, ultimamente) e integrante do “cast” de algumas emissoras cariocas, Geraldo era figura conhecida e estimada por todos. Dono de um belo repertório, atingiu seu ponto mais alto ao lançar “Falsa baiana”, composição que até hoje é lembrada com admiração. Antes de morrer, como que reafirmando suas altas qualidades de sambista típico, lançou “Escurião”, na voz do cantor Ciro Monteiro, samba que, durante semanas, participou das “paradas” de sucessos nas nossas estações de rádio.

A UBC, por intermédio de alguns de seus diretores, logo que tomou conhecimento de seu falecimento, esteve na residência da família do extinto, solidarizando-se com o pesar que a todos envolveu e prestando sua assistência aos familiares do saudoso morto.

— Abaixo reproduzimos o “Boa Noite para você” — tradicional programa da Rádio Tupi, escrito por Francisco de Magalhães Barros — lido após a notícia do falecimento do nosso saudoso companheiro pelo locutor Carlos Frias, ao microfone daquela prestigiosa emissora:

« BOA NOITE PARA VOCÊ, Geraldo Pereira. A nossa música popular se enriquece dia a dia. Os ritmos evoluem e as orquestrações maravilhosas envolvem os motivos mais originais, fazendo-os surgirem sob uma roupagem deslumbrante de sons. Mas, perto de todo esse fascínio, garantindo-lhes a força e a constância, existe qualquer coisa do mais alto valor e que é a própria alma do povo. O ritmo do samba representa uma das manifestações mais espontâneas e mais belas da maneira de sentir da nossa população. Pode haver sofrimento. Pode haver desengano. Porque também há sempre esperança e há também prazer que a vida proporciona indistintamente a pobres e ricos. O samba, em sua expressão mais genuína, nasce do povo, dos trabalhadores. E é no meio do povo que ele possui seus representantes mais originais. Frequentemente esses valores que por certo tempo permanecem anônimos surgem e brilham. E foi assim que um dia Geraldo Pereira surgiu. Cantava os mais belos sambas. Imperava nas batucadas e trouxe para o microfone ritmos de primoroso encanto. No rádio, vinha fazendo uma carreira das mais expressivas, apresentando uma sequência de sucessos que encontravam ressonância prodigiosa na alma popular. Agora Geraldo Pereira morreu. Foi mais um imprevisto tremendamente doloroso para os que o presavam e admiravam porque muito mais ainda se podia esperar dele. Sentimos profundamente o desaparecimento desse nosso companheiro de lutas, desse herói do microfone, desse interprete da música do nosso povo. Geraldo Pereira, a quem dedico, comovidamente, numa homenagem à sua memória, o meu boa noite, o meu boa noite para você... »



Fonte: *Boletim Social da União Brasileira de Compositores*, abril / junho de 1955, p. 3. Acervo Almirante, MIS.

Posicionando-se de forma mais crítica em relação às formulações empregadas, observamos que a notícia de seu falecimento é a primeira vez que os meios de

comunicação de massa da época, cujo principal expoente era o rádio, exibem um apreço maior por Geraldo Pereira, formulado em termos romantizados investidos na sua mitificação, na articulação de vocábulos como “alma popular”, “herói do microfone”, cujo surgimento, sucesso e conseqüente desaparecimento, no entanto, se configuram sem causa nem conseqüência, trajetória que não chegou a ser considerada merecedora de maiores atenções enquanto o compositor estava vivo.⁴⁷ Também nas diversas revistas retratando os artistas do mundo do rádio dos anos 1940 e 1950, Geraldo Pereira é praticamente incógnito, e nem na Hemeroteca Digital da BN uma entrevista ou reportagem focando no compositor pôde ser identificada, sendo que foram (e hoje continuam sendo) sempre os intérpretes que ganham lugar de destaque na publicidade.

O mesmo teor argumentativo encontra-se em texto de dia 30 de junho de 1958, ou seja, três anos depois do falecimento de Geraldo Pereira, quando Osvaldo Miranda escreve, em editorial intitulado *Em defesa do compositor*, sobre a falta de reconhecimento por parte do público de que sofre, em geral, o compositor de música popular, assim demonstrando que, no caso específico de Geraldo Pereira, só a partir de seu sumiço é que sua atuação foi considerada digna de nota:

O compositor popular no Brasil é isso: relegado ao esquecimento, à desatenção, ao anonimato. Uns poucos conseguem superar essa barreira. A grande quantidade, é certo, vive, compõe, lança suas melodias (e o povo as canta com vibração) e acaba morrendo sem conseguir um mínimo de projeção. Só depois de morto é que Geraldo Pereira, o manso Geraldo Pereira, ficou sendo conhecido como o autor dessa gostosura de samba que atende por “Falsa Baiana”.

Depois de 1958, não se encontram maiores referências a Geraldo Pereira até não menos que quinze anos depois, quando, no já referido artigo na *Folha de São Paulo* (p. 41), o jornalista Jorge Aguiar se queixa (d)o “esquecimento descarado que paira sobre a música de Geraldo Pereira” e d(a) “bruta (e inexplicável) falta de consideração para com o maior sambista de sincopados que já apareceu.” Na continuação do investimento jornalístico numa imagem romantizada do próprio samba (“uma soma

⁴⁷ A primeira biografia ressalta que “(q)uem em vida foi assunto ocasional da imprensa, na morte mereceu dela um tratamento compatível. *O Globo*, *Última Hora* (em duas edições com foto na vespertina), *A Noite*, *A Luta Democrática*, *O Dia* e o *Diário de Notícias* noticiaram o passamento de Geraldo sem maiores destaques e o assunto morreu logo.” (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 193).

natural de toda uma gama de caracteres que formam o que se chama de alma carioca”) e do sambista, evocando uma figura quase mítica que encarnava, simultaneamente, o malandro e valente típico da época, disposto a enfrentar qualquer briga, e o compositor genial que renovou o samba, o jornalista sintetiza Geraldo Pereira – “(e)mbora sendo mineiro, [...] carioca em sua mais pura autenticidade” – na sua definição de

descobridor de fórmulas novas para narrar os acontecimentos saborosos da vida carioca, eivada de poesia ao mesmo tempo ingênua e vibrante. Poeta em estado bruto, não possuía os requisitos de educação para rendilhar seus versos com formas preciosas. Era o poeta popular falando numa linguagem que entrava direto no sangue do povo. A língua dos trens de subúrbios, das gafieiras, das rodas de malandragem da Lapa, das subidas sinuosas dos morros. (p. 41)

Também o jornalista Juarez Barroso visa a ressuscitar a obra de Geraldo no seu artigo *Geraldo Pereira professor de vida*, no Jornal do Brasil de 10/5/1975, porém, de forma mais crítica, apontando para a atemporalidade de seus sambas, que, na sua visão, apresentam retratos sociais sem reflexões abstratas, assim contribuindo para a compreensão da condição do homem humilde no meio em que vive, pelo reconhecimento imediato dos sentimentos neles inscritos. “Ele é intemporal, como o são Manuel António de Almeida (1831-1861) e Machado de Assis (1839-1908). Registra o que sente, o que observa. Não reflete um tipo de visão sobre uma época. Ele é sua própria época.” Pelo tratamento poético e concepção artística semelhantes, relaciona o estilo de Geraldo ao de Wilson Batista, semelhança que os distingue dos conceitos e propostas apresentados na obra de, por exemplo, Noel Rosa e Ary Barroso:

Com eles se desenvolve um novo tipo de samba. [...] Geraldo Pereira e Wilson Batista (,) vão fazer um tipo bem peculiar de registro social, de dentro para fora, às vezes sem qualquer preocupação desse registro, que flui espontaneamente de uma experiência, de um cotidiano.

Assinalando uma leve melhora em termos de regravação de composições de Geraldo, José Eduardo Homem de Mello dedica-se, no artigo *O legado de Geraldo Pereira* no Suplemento Cultural do Estado de São Paulo de 16/01/1977, à análise técnica musical, em ordem cronológica, das mais importantes composições de Geraldo,

descrevendo o processo do aprimoramento e crescente unicidade da linha melódica como forte indicação da independência criativa de Geraldo em relação a seus inúmeros supostos parceiros, e define as propriedades mais marcantes de sua obra: a originalidade melódica e o procedimento rítmico, sempre deslocando a acentuação, atributo particular que também aponta para a desestabilização entre o aspecto erudito e o popular: “Esses elementos passaram a ser a característica de sua obra, o que nos permite identificá-la com a mesma facilidade com que identificamos um Cole Porter ou um Mozart.” (p. 4) Com efeito, constata-se que em várias de suas melhores composições, como “Falsa Baiana”, e “Escurinho”, e, também, “Pedro do Pedregulho” não consta parceria, fato que instrui o questionamento da contribuição real dos múltiplos “parceiros” registrados, cuja participação pode ter se limitado a um investimento financeiro numa parceria de autoria existente apenas nominalmente, em contratos de cessão de direitos autorais.

Em outra publicação do mesmo ano, que hoje integra o Acervo Sérgio Cabral, o artigo do jornal *Última Hora*, de 22 de junho, intitulado Geraldo Pereira, 18 anos sem direitos, chama a atenção para a dimensão socioeconômica e patrimonial da obra autoral de Geraldo Pereira. O artigo registra as dificuldades que o filho do compositor, Celso Salustiano, experimenta na tentativa de acertar a situação dos direitos autorais dos sambas deixados por seu pai junto às sociedades arrecadadoras para inventariar sua obra e apresentar prova em juízo. Pouco solícitas aos pedidos de levantamento de dados acerca da autoria reconhecida de obras musicais, chegaram ao ponto de questionar se Geraldo Pereira existiu de verdade. Em resposta a e-mail enviado, no âmbito da presente pesquisa, à União Brasileira de Compositores em 13 de setembro de 2020, a entidade informa que o compositor ainda é associado à UBC e que os rendimentos são pagos a seu herdeiro, justamente Celso Salustiano.⁴⁸ Também

⁴⁸ Baseando-se estritamente nos dados conhecidos, informamos que, de acordo com os depoimentos na biografia de Campos *et al.*, Geraldo Pereira não chegou a compartilhar o mesmo domicílio com Eulíria Salustiano, a mulher que era, também conforme a certidão de casamento (incluído no acervo do biógrafo Luis Fernando Vieira) de data de 31 de agosto de 1938, sua legítima esposa, e não reconheceu o filho Celso, nascido em 1945, como seu. O sobrinho-neto de Geraldo Pereira, Valmir Araújo, responsável por centro cultural e educativo na Mangueira e produtor de um documentário focado no seu tio-avô, e neto de Manoel Araújo, irmão mais velho do compositor, explica que os parentes do compositor negaram a existência de filhos seus e que teriam acolhido eventuais filhos de seu falecido irmão e tio se houvesse consenso familiar acerca da filiação. Por se tratar de questões

ressalta que, de acordo com a legislação de direitos autorais,⁴⁹ as composições entrarão em domínio público após 70 anos do ano subsequente à morte do último autor sobrevivente. Ou seja, em 2026, os sambas de autoria única de Geraldo (“Falsa Baiana”, “Escurinho”, “Bolinha de papel”, “Pedro do Pedregulho”, entre outros) estarão em domínio público. Caso tenha uma parceria em determinada composição, como é o caso da grande maioria de sua obra, e o co-autor tenha falecido posteriormente, é provável que o samba em questão entre em domínio público depois.

No Arquivo Sérgio Cabral (MIS) consta um artigo escrito por José Ramos Tinhorão, em 23 de janeiro de 1980, editado no *Jornal do Brasil*. Intitulado “ ‘O fino da malandragem’ mostra em quatro faixas como Geraldo Pereira é atual”, o texto argumenta que, apesar de presença de composições de Noel Rosa, Ary Barroso e os mais atuais João Nogueira e Nei Lopes, os sambas de Geraldo no disco “O Fino da Malandragem” constituem o ponto alto do disco, e que falta ainda a produção de todo um LP prestando uma devida homenagem ao sambista mangueirense.

Repercutindo as considerações de José Eduardo Homem de Melo, o jornalista Moacyr Andrade, em texto elaborado para a contracapa do álbum *Geraldo Pereira* (Estúdio Eldorado), inteiramente dedicado ao compositor (agora sim!), lançado em 1981, e quinto volume na série *Evocação*, ressalta a “fantástica divisão rítmica” de sua obra, como cada samba parece ser um “quadro de costumes, um comentário de um flagrante do cotidiano de um segmento social – o seu – feito sem desperdícios retóricos, sem folclorizações e sem apelos alegóricos”, reafirmando a perenidade da obra de Geraldo.

No artigo *O pai do samba sincopado*, publicado no Estado de São Paulo de 28/3/1981, o jornalista Luiz Carlos Cabral vem apreciar o ressurgimento de Geraldo pelo novo álbum, cujo lançamento teve “a intenção de lembrar obras de atores desaparecidos”. Além de informações gerais sobre vida e obra de Geraldo e a ficha técnica do álbum, o jornalista cita o produtor do disco, Homero Ferreira, que se diz surpreso com a falta de iniciativa da gravadora RCA Vitor, detentora dos direitos dos

familiares que fogem aos propósitos do presente estudo sobre a obra musical de Geraldo Pereira, não foram feitas maiores averiguações. A UBC informa que não possui contato de Celso.

⁴⁹ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm# . Acesso em 21 de agosto de 2024.

títulos de Cyro Monteiro - o intérprete que mais gravou composições de Geraldo, doze no total -, de lembrar o compositor. A produção do álbum é elogiada por Sérgio Vaz, que “vem de fato preencher uma absurda lacuna na discografia brasileira”, havendo apenas, até então, o fascículo dedicado ao Geraldo da coleção *Nova História da Música Popular Brasileira*, da Editora Abril, que hoje em dia ainda pode ser encontrada em sebos e lojas (cada vez mais raras) que ainda vendem LPs e CDs.

Pouco mais de um ano após seu artigo intitulado “Com 25 anos de atraso, começamos a saber quem foi o grande Geraldo Pereira”, no *Jornal do Brasil*, Tinhorão volta a escrever sobre Geraldo, dessa vez comemorando, no seu estilo próprio, o disco recém-saído, apresentando uma amostra de sua obra: “Pois bem, por uma dessas omissões só compreensíveis em face do quadro de dominação a que é submetido o país, apenas agora, 25 após a sua morte, esse grande nome da música popular brasileira ganha um LP ... “. Ainda enfatiza que não se deve deixar de “começar a reclamar [...] o aparecimento urgente de um LP Geraldo Pereira nº 2 – o que certamente ainda será pouco, dentro da grande obra que o imenso Geraldo deixou.”

Em artigo intitulado “A escolha do samba-enredo nas pequenas escolas é um programa dos melhores”, publicado em 1982 no *Jornal do Brasil*, a jornalista Mara Caballero, por ocasião do samba-enredo da GRES Unidos do Jacarezinho intitulado Geraldo Pereira, Glória Eterna do Samba, compara as agremiações carnavalescas que competem no Grupo II (o atual Grupo de Acesso) às escolas grandes, ressaltando que, naquelas, a escolha do tema do samba ainda é feita a modo antiga, assim como as tradições, desfiguradas nas escolas de elite, continuam preservadas. Em samba composto por Monarco, o compositor homenageado é lembrado pelo carnavalesco responsável João Ramos Pacheco, que é citado comentando suas escolhas criativas nas alegorias, dando uma interpretação visual da vida de Geraldo Pereira: “Geraldo Pereira é um tema nosso, concreto, nada de abstrações.” [...] “Tudo muito claro, para o povo entender. Compositor de samba não é erudito, compõe como sabe. Se fosse acadêmico, seria diferente.”

A Editora Abril volta a reunir composições de Geraldo no fascículo dedicado à sua obra na coleção *História da Música Popular Brasileira - Grandes Compositores*, em 1982. O texto de apoio é novamente escrito pelo pesquisador José Ramos Tinhorão, destacando o compositor como “seguramente uma das figuras mais importantes surgidas na música popular do Brasil nos últimos cinquenta anos”, cuja influência renovadora – por via de seu samba sincopado constituído do deslocamento

da acentuação rítmica – revitalizou o samba, embora, conforme frisa, tenha sido pouco compreendido na época.

No mesmo ano, o livro intitulado *Acertei no milhar – samba e malandragem no tempo de Getúlio*, primeiro livro que apresenta uma abordagem acadêmica da obra de Geraldo Pereira, escrito pela professora e pesquisadora Cláudia Neiva de Matos, vem analisar canções da obra de Geraldo e seu colega-sambista Wilson Batista sob uma ótica ideológica, visando mostrar que vários sambas compostos pelos dois compositores entre 1930 e 1954 poderiam ser interpretados como respostas discursivas às políticas varguistas, assim revelando, no exame de letras das composições, ambiguidades, críticas sociais (sutis, ou nem tanto) e contradições que configuram uma nova fase da figura popular de malandro, agora regenerado, ou, pelo menos, adaptado aos princípios do Estado Novo. O título da obra faz referência ao samba homônimo de 1940, sucesso na voz de Antônio Moreira de Silva, de autoria de Wilson Batista e Geraldo Pereira, embora, conforme o cantor posteriormente declarou, a composição tenha sido feita por aquele, tendo entrado o então iniciante Geraldo na parceria por já ser conhecido como um bom “trabalhador” de samba novo, ou seja, ágil em promover e divulgar a nova música. Matos entende o discurso malandro expresso nas canções dos dois compositores como uma espécie de veiculação das reações da classe popular às ideologias do regime e ressalta a dificuldade em fazer um estudo propriamente autoral dos sambistas referidos, justamente pelo fato de ambos não apresentarem uma obra coerente e homogênea, dificultando a análise crítica. (MATOS, 1982, p. 17-18)⁵⁰.

Em 1981, a Divisão de Música Popular de Instituto Nacional de Música da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) no âmbito do Projeto Lúcio Rangel de Biografias promove concurso de monografias sobre a vida e a obra de Geraldo Pereira. O jornalista Francisco Duarte Silva, a socióloga Alice Duarte Silva de Campos, a professora Dulcinéia Nunes Gomes e o compositor e sambista Nelson Sargento, (Nelson Mattos, 1924-2021) que conheceu Geraldo Pereira ainda na Mangueira, formaram uma equipe e realizaram a pesquisa-reportagem vencedora do concurso, intitulada *Um certo Geraldo Pereira*, publicada em 1983, integrando a Coleção

⁵⁰ De fato, é complicada a tarefa de equilibrar a escolha de um determinado recorte analítico com um estudo abrangente quando se trata da obra plural de Geraldo Pereira.

Monografias da Funarte. A edição veio confirmar a atenção reavivada, embora modesta, pela obra de Geraldo, muito ignorada até o início dos anos 1970. A biografia constitui, até hoje, leitura obrigatória para quem quiser saber mais acerca do compositor e sua trajetória no Rio de Janeiro dos anos 1940 e 1950, seu papel no meio musical da cidade e, mais abrangente, na música popular brasileira, como também para maior compreensão da mitificação de sua figura como resultado tanto do reconhecimento (tardio) e valorização (póstuma) de sua obra renovadora, quanto de sua suposta incorporação de sambista-malandro “que não leva desaforo para casa”, expressão bastante usado nos depoimentos. A importância do livro se dá pelo levantamento saboroso de aspectos (obscuros ou não tanto) da vida do compositor – seu surgimento, sua fase áurea e seu fim – sem nunca perder o contexto geral, pelo enfoque na sua condição de representante de uma classe social e na sua qualidade de artista emergente no cenário musical, social e político de seu tempo, e pelo detalhamento na apreciação de toda sua produção musical. O entrelaçamento de fatos relacionados à vida de Geraldo com a descrição social e histórica dos ambientes carioca e nacional e sua passagem pelos locais onde esses fatos ocorreram, constitui um verdadeiro retrato de uma época, valorizado ainda com seu tratamento poético através do qual os autores discorrem do assunto. Esta noção que também se vê representada pela estruturação do livro, em que os fatos, os cenários e seu aprofundamento literário são elementos que, juntos, constituem a unicidade do corpo do texto. O melhor exemplo desse processo literário é a forma com que os autores apresentam a própria feitura do samba sincopado de Geraldo Pereira em termos de cunho gastronômico, em que os ingredientes da receita inusitada são selecionados a partir de sua biografia e de sua ambiência familiar e sociocultural, resultando num caldo muito particular:

Apanhe uma dose forte de calango mineiro, dose igual de intuição e dom de nascença e uma mão cheia de sons graves batucados no surdo de uma escola de samba antiga. Deixe isso fermentando na cabeça de um garoto curioso e criador, agitando vez por outra o caldo ao ritmo dos quadris de uma mulata sambando na Unidos da Mangueira. Depois transfira a infusão para o recipiente de um salão de baile e deixe o líquido aquecendo ao fogo dos metais e cordas, adicionando sempre gotas de suor de pares enlaçados dançando. Uma dose média de malandragem pode melhorar o gosto. Quando sentir a força criadora fervendo em notas e poesia, adicione umas colheres de infidelidade ou abandono, umas gramas de ciúme ou de suspeição. Sirva tudo em bandejas de samba, ao som de um violão capenga, em copos grandes de alegria e observação. Você estará servindo um ‘bate-bate’ de samba sincopado com gosto de Geraldo Pereira!" (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 138)

Em relação aos fatos levantados na realização da pesquisa, feita num espaço de tempo de quatro meses, entre agosto e novembro de 1981, os autores entrevistaram 55 familiares, amigos, colegas e outros conhecidos de Geraldo, constituindo, então, uma vasta base de depoimentos de pessoas que conviveram com o compositor. O livro é completado pela inclusão da musicografia e discografia do compositor. Trata-se, portanto, do estudo mais abrangente, mais profundo de sua vida e obra. Textos elaborados posteriormente costumam se basear no conteúdo do livro, sobretudo em relação aos aspectos estritamente biográficos.⁵¹ Ressaltando toda a inteligência e sensibilidade investidas na elaboração cuidadosa do texto da biografia, a obra investe, na literariedade de seu texto, na mitificação do biografado:

Tudo na vida tem fim. Morreu Geraldo, vivem seus sambas, roda a sua memória, cresce sempre a sua lenda (CAMPOS *et. al.*, 1983, p. 198). [...] É, a imaginação popular exagera tudo. Transforma, conserva e aumenta a cada instante, criando, ampliando os fatos e mantendo o mito. [...]. (N)ão há muitos sem arautos e menestréis, sem informantes ou repórteres, sem admiradores gratuitos ou fanzocas de caderninho. Geraldo Pereira permanece mito porque permanece sua música. Ele se conversa até hoje pela divulgação dos imaginosos mantenedores de sua fama crescente [...]. (CAMPOS *et. al.*, 1983, p. 209)

A biografia também deixa certas lacunas em relação às letras dos sambas geraldopereirenses. Todas as letras, dos sambas gravados e dos inéditos de que se tem conhecimento, constam da biografia, acrescidas por fatos e eventos biográficos contextualizando as canções na época de sua composição, no entanto, sem uma análise mais aprofundada de seu potencial interpretativo.

Joaquim Ferreira dos Santos, em resenha intitulada “Um certo Geraldo Pereira revivido em livro”, publicado no Jornal do Brasil de 24 de abril de 1984 trata da biografia lançada, referindo-se às dificuldades encontradas por parte dos biógrafos em levantar os dados concretos de sua vida: “(f)oi um desses gênios só compreendidos depois da morte e que enquanto viveu as pessoas não reparavam,

⁵¹ Inclusive o mais recente levantamento da obra de Geraldo, em formato de homenagem por ocasião de seu centenário em 2018, realizado pelos pesquisadores Rodrigo Alzuguir e Pedro Paulo Malta, baseia-se em grande parte na primeira biografia, conforme assinalaremos em seguida.

não sabia onde morava – e isso atrapalha a vida de pesquisadores.” Apontando para a ambiguidade na caracterização de Geraldo esboçada na biografia, o jornalista procura achar a singularidade do compositor no seu modo singular de feitura de seus sambas. “Fazia-os de um jeito sincopado absolutamente novo e com letras enxutas, coloquiais, verdadeiras crônicas da malandragem carioca.” No mesmo ano, Marcos Medeiros escreve no *Jornal do País*, seção *Cultura*, também por ocasião do lançamento da biografia, que Geraldo Pereira, “vida rica em experiências, [...] era um pólo, um ímã, atraindo vivência e transmitindo-as ao ambiente carioca em forma de samba. Conseguiu ser, entre os compositores brasileiros, aquele que mais de perto retratou a realidade dos fatos que viu e viveu [...]”

No dia 8 de maio de 1985, por ocasião de trinta anos da morte do compositor, foi produzida pelo MIS, no âmbito da coleção Depoimentos para Posterioridade, uma gravação em áudio de depoimentos prestados por amigos e familiares de Geraldo, levada a cabo por Luís Fernando Vieira e Luís Pimentel, os autores da segunda biografia, de 1995. Presentes estão a sobrinha do sambista, Theresinha Araújo (1928-20--?), Aluísio Diaz (1911-1991), professor de violão na juventude de Geraldo Pereira, Carlos Cachaça (Carlos Moreira de Castro, 1902-1999), e outros amigos e conhecidos da Mangueira. Com assistência musical de Raul Moreno (Tufic Lauar, 1923-1995), colega de Geraldo, e Nelson Sargento, que conheceu o compositor ainda no morro do Santo Antônio, várias informações objetivas da vida e obra de Geraldo são registradas, assim como a vida dos moradores do morro de Santo Antônio, localidade da comunidade abrangente da Mangueira onde a família do futuro compositor residia,⁵² suas primeiras incursões na vida artística, sua contribuição à extinta escola de samba Unidos da Mangueira, o ambiente social das gafieiras frequentadas por Geraldo, e, mais para o final de sua carreira, suas investidas como cantor. Também são compartilhadas impressões mais subjetivas, por exemplo, de sua agitada vida afetiva, as origens da sincopação tão característica de suas composições, e sua

⁵² A referida seção da comunidade foi assim chamada pelos antigos moradores do morro de Santo Antônio, no Centro da cidade, que se deslocaram para o morro da Mangueira após um incêndio, em 1916. Referimos às obras *Fala, Mangueira!* (SILVA, Marília Trindade Barbosa da, Carlos Cachaça, Arthur de Oliveira Filho, 1980, p. 3 a 10) e *O Palácio do Samba – Estudo Antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira* (GOLDWASSER, Maria Julia, 1975, p. 30 a 36) para se conferir a história (do surgimento) das diferentes localidades que, juntas, constituem a comunidade da Mangueira.

suposta fama de malandro, sendo o relato das entrevistadas regularmente intercalado pela performance das composições mais antológicas de Geraldo, contemporâneas ao período tratado de sua vida. No final da gravação, vários sambas inéditos são lembrados e cantados, e é fácil perceber o grande carinho pelo qual o compositor é lembrado por todos. O desfecho amoroso da gravação vem nas palavras de Luís Fernando Vieira, que afirma que Geraldo “através da História veio se transformar em mito, contado e cantado em todo o Brasil”, assinalando-se, mais uma vez, a corroboração da ideia de mitificação do sambista.

Em outras gravações da coleção Depoimentos para a Posteridade do MIS, Geraldo Pereira é mencionado por diversas personalidades com as quais conviveu, porém de forma muito passageira. O único depoimento que investe mais na memória de Geraldo é do intérprete que mais gravou composições suas: Cyro Monteiro (1913-1973). Na gravação de 07/04/1970, Cyro considera que foi Geraldo, junto com as duplas Wilson Batista/Ataulfo Alves e Roberto Martins (1909-1992)/Mário Rossi (1911-1981), o compositor cujos sambas mais se aproximavam de sua própria sensibilidade, como se as letras pudessem ser suas. “Eu tive um crioulo muito bom para mim”, diz Cyro ao entrevistador Ricardo Cravo Albin, “um crioulo muito bom que não devia morrer”. A afinidade mútua entre Geraldo, apelidado de “Coqueiro Preto” por seu “padrinho”, e Cyro também se manifesta na anedota contada por Cyro, em que descreve como a música “Escurinho”, último sucesso de Geraldo de 1955, veio a ser gravada por ele. Numa fase de declínio na carreira, considerado um cantor “acabado” após um período de doença, Cyro estava à procura de um samba para gravar no selo Todamérica para superar as dificuldades. Encontrou Geraldo, e perguntou se o compositor ainda tinha confiança nele. A resposta, de acordo com Cyro, foi: “Eu tenho tanta confiança em você que não dou minhas músicas a mais ninguém, eu mesmo gravo”. Geraldo ofereceu vários sambas, mas Cyro impressionou-se mesmo foi com “Escurinho”, que uma vez gravada acabou sendo o disco de maior vendagem da Todamérica.

Já entrando na última década do século passado, em 1990, o professor da USP Antônio Medina Rodrigues escreve na Revista USP

(S)e tentássemos encontrar alguém [...] que fosse um verdadeiro gênio da logopéia cantada, da surpresa silábica e rítmica, topariamos com Geraldo Pereira [...]. Geraldo Pereira é a primeira grande sensibilidade prismática que aparece na história da canção urbana, sensibilidade sintonizada com os morros cariocas. Sua frase é invariavelmente sincopada, pinturesca, salta

continuamente de um ângulo para outro, do discurso direto para o indireto, da fala feminina para a masculina, do tom *naïve* para a autoparodia. E tudo isto com hiperconcisão, como dele falou Caetano Veloso. Na verdade, suas composições são relicários malandros. Talvez Geraldo Pereira represente a única vocação espontânea de uma letrística não-linear na canção brasileira (RODRIGUES, Revista USP, p. 34).

Aqui se assinala para o fato de uma avaliação – ainda que pontual – da obra de Geraldo Pereira em texto acadêmico que faz jus à potencialidade interpretativa de seus sambas.

Em 1995 saiu uma segunda biografia, intitulada *Um Escurinho Direitinho – A Vida e a Obra de Geraldo Pereira*, autoria, já referida, de Luís Fernando Vieira, Luís Pimentel e ainda de Suetônio Soares. Menos ambiciosa que a primeira biografia, o livro, resultado da participação no mesmo concurso de onde veio *Um certo Geraldo Pereira* (em que ocupou segundo lugar), apresenta-se como uma homenagem ao sambista em formato de várias crônicas retratando seu perfil de compositor boêmio e autor de sambas de sucesso, sua carreira na rádio e no cinema, o comércio de autoria, sua suposta valentia, e sua morte, cuja descrição, agora, é menos especulativa. Em termos de tratamento poético da figura e trajetória do biografado em combinação com o rigor de pesquisa, que conferem qualidade, tanto no que tange à abrangência quanto à profundidade, ao trabalho, conforme exibidos na primeira biografia de 1983, a publicação não se compara com seu antecessor, e uma leitura mais cuidadosa dos eventos narrados sugere que a segunda biografia não foi elaborada com o padrão de cuidado que se assemelha ao da primeira biografia. Em artigo (curto) intitulado *Livro conta a vida de Geraldo Pereira* assinado por Mauro Ferreira, assinalando o lançamento da publicação, cita-se o jornalista Sérgio Cabral:

O suingue era mesmo um atributo particular do Geraldo [...]. Poucos compositores fizeram música com o mesmo balanço que ele. Além de fazer crônicas do cotidiano nos seus versos, Geraldo tinha habilidade poética. Se eu tivesse dinheiro, produziria um filme sobre a vida do Geraldo. Há um lado carioca na vida dele que eu gostaria que fosse revivido.

Dois anos depois, em 1997, saiu a coleção MPB Compositores da Editora Globo, integrando CD e fascículo, em que o número 30 é inteiramente dedicado à obra de Geraldo Pereira. A publicação baseia-se nas informações contidas na primeira biografia.

Mais recentemente, em 2003, a obra de Geraldo Pereira é destacada por estudiosos estrangeiros, como o professor de História latino-americana de Georgetown University (no Distrito de Colúmbia). Bryan McCann no seu livro *The Human Tradition in Modern Brazil*, em que a História nacional dos séculos XIX e XX é apresentada ao leitor americano a partir de perfis biográficos de diferentes personalidades brasileiras, trazendo uma perspectiva particular que foge das generalizações acerca de grupos indistintos que caracteriza muitos livros do gênero. Nos diversos perfis esboçados, encontram-se, entre outras figuras históricas, Adolfo Ferreira Caminha (1867-1897), Carolina Maria de Jesus (1914-1977), e Madame Satã. No perfil de Geraldo, intitulado *Geraldo Pereira: Samba composer and Grifter*,⁵³ McCann escreve: “*As he cruised the streets of the city he wrote, sang and peddled sambas that translated this world into rhythm and melody, revealing its intricacies and its dilemmas with perfect economy and arresting insight.*”⁵⁴ (2003, p. 128). Posteriormente, o mesmo autor entrelaça seu registro da figura e obra de Geraldo em análise mais abrangente do apogeu do meio radiofônico e musical entre os anos 1920 e 1950 no Brasil, no seu livro *Hello, hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil*. McCann analisa uma seleção de sambas em ordem cronológica e é feliz na sua síntese da obra de Geraldo: “*The best of his compositions bear the unmistakable mark of his genius for incisive portraits of daily life in the marginal neighborhoods of Rio de Janeiro, rich in the slang of the favelas and with a singular melodic buoyancy.*” (2003, p. 134).⁵⁵

Na revista *Nossa História*, publicação editada pela Biblioteca Nacional, nº 4, de fevereiro de 2004, encontra-se de novo um investimento mais acadêmico na obra de Geraldo, na forma de um bem documentado artigo de Adalberto Paranhos, autor de

⁵³ “Geraldo Pereira: compositor de samba e vigarista.” (tradução própria). O termo pejorativo *grifter*, que se traduz como “vigarista”, “trapaceiro”, alude à suposta reputação de Geraldo em se mostrar truculento na hora de dividir pagamentos recebidos com seus ritmistas (CAMPOS *et al.*, 1983, p.122-123).

⁵⁴ “Conforme ele navegava as ruas da cidade, ele compunha, cantava e negociava sambas que traduziam este meio em ritmo e melodia, revelando suas complexidades e seus dilemas com economia perfeita e percepção impressionante.” (tradução própria). O verbo *to peddle* se traduz como vender, negociar, mascatear. Veja-se a subseção 4.2.

⁵⁵ “As melhores de suas composições levam a marca inconfundível de sua genialidade em retratar incisivamente o cotidiano nos bairros suburbanos do Rio de Janeiro, com abundância de gírias das favelas e de uma vivacidade melódica singular.” (tradução própria).

vários livros sobre o samba na época do Estado Novo, tratando a forma ambígua com que compositores como Geraldo Pereira, Wilson Batista e outros compositores de música popular lidaram com os paradigmas da ditadura.

Em 2010, a Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira, dedica volume 23 da série – em formato de CD e texto de apoio com biografia resumida – à obra de Geraldo Pereira. O texto biográfico no livreto é elaborado pelo jornalista Luiz Fernando Vianna, baseado, em grande parte, na biografia de 1983, constando também na bibliografia obras de consulta mais gerais acerca da música popular, como a Enciclopédia da Música Brasileira (2000). O jornalista acerta na formulação concisa dos aspectos da obra geraldopereireense abordados no texto, como, por exemplo, a vinculação da síncope às letras:

Ela consiste na nota tocada em um tempo fraco do compasso, podendo esta nota se prolongar até o tempo forte do compasso seguinte. Isso cria um deslocamento de acentuação rítmica convencional e, quando o recurso é bem usado, à maneira de Geraldo, dá aos intérpretes um quase literal jogo de cintura para brincar com melodia e letra (VIANNA, 2010, p. 8-9). [...] Na maioria das letras, havia muita leveza, informalidade, gírias, com as palavras funcionando explicitamente como células rítmicas. (VIANNA, p.11)

No Segundo Caderno do jornal *O Globo*, saiu em 15 de abril de 2018 o artigo intitulado *Prazer, Geraldo Pereira*, escrito por Helena Aragão e João Máximo, por ocasião de celebração do centenário do nascimento do compositor. Destacando uma seleção de suas composições e alguns *stills* do filme *Rei do Samba* para ilustração, o artigo atenta para as homenagens comemorando o fato, como a série de programas (dez episódios em total) sobre Geraldo para a Rádio Batuta do Instituto Moreira Sales, o CD da Velha Guarda da Mangueira com repertório integral de Geraldo Pereira, lançado no mesmo ano, e a preparação de um documentário.

A referida programação da Rádio Batuta, dez episódios em total, é intitulada *Eu também estou aí*, série incluída no website do Instituto Moreira Sales e também disponível no YouTube, em que os criadores Rodrigo Alzuguir e Pedro Paulo Malta fizeram uma pesquisa ampla acerca da vida e obra de Geraldo Pereira, situando os sambas, apresentados em primeira gravação ou em versão regravada posteriormente, no momento particular da vida do compositor. A pesquisa baseou-se, principalmente, na primeira biografia e em depoimentos e entrevistas, recentes e antigos, de músicos, parentes e outros que conviveram com o Geraldo, nos quais se destaca, entre outros

aspectos, o tema de compra e venda de sambas, “negócio” de certa forma inevitável em que o compositor também se viu envolvido.⁵⁶

Concluimos que os primeiros artigos dispersos nos jornais e revistas da época registrando a atuação do compositor Geraldo Pereira investem na sua identificação como um sambista “autêntico” devido à aparência de sua pessoa e estilo de sua produção sambística, para o compositor, depois de sua morte precoce que exclui sua participação nas transformações na música popular nacional, posteriormente cair em esquecimento.⁵⁷ A maioria das principais matérias, publicações e depoimentos gravados em data posterior, até mesmo décadas depois de seu falecimento, na falta de um estudo mais abrangente e profundo de sua singularidade como melodista e letrista, insistem em enquadrar “o rei do samba sincopado” num discurso de mitificação. Este, sendo subjetivo e indefinido por natureza, não admite incursões maiores direcionadas ao homem feito de carne e osso e nem à obra que ele deixou, configurando certa tendenciosidade resultando em lacuna em termos avaliativos acerca do real valor do legado de Geraldo Pereira, compositor de sambas, que o presente trabalho, modestamente, procura começar a preencher.

A única investida de maior alcance em termos de estudos acadêmicos focando a obra geraldopereireense é levado a cabo pela já referida autora Cláudia Neiva de Matos, a qual, além do supracitado livro *Acertei no Milhar*, escreveu o ensaio “Dicções malandras do samba”, incluído no primeiro volume reunindo textos apresentados nos Encontros de Estudos da Palavra Cantada, em 2001. Matos retoma o tema do sambamalandro, agora aprofundado pelos conceitos de dicção conforme pensado por Luiz Tatit, segundo o qual o intérprete procura imprimir uma noção de naturalidade ao canto

⁵⁶ A serie encontra-se disponível em <<https://radiobatuta.ims.com.br/documentarios/eu-tambem-to-ai-os-100-anos-de-gerald-pereira>> . Acesso em: 29 set. 2024.

⁵⁷ Ressaltamos que é justamente na década de 1960, no auge da Bossa Nova, que se constata a ausência de menção ao nome de Geraldo Pereira nas fontes pesquisadas. Findo o compositor, sua morte física, ampliada pela relegação ao esquecimento e indiferença, resulta em uma segunda morte, que “já não ameaça com o desaparecimento físico, mas sim como esquecimento como absoluto, ou seja, com o desaparecimento na dimensão do simbólico.” (CAMPALANS, Luís. Da transitoriedade à segunda morte. In: Revista Latinoamericana de Psicoanálisis. Disponível em: <www.calibanrlp.com/pt/da-transitoriedade-a-segunda-morte/>. Acesso em 24/09/2024. Evidenciamos o valor da memória na prevenção desse aniquilamento conforme a psicanálise laciana.

pela forma com que a entoação é trabalhada, e o conceito de performance segundo Paul Zumthor, aplicado no ensaio no sentido de “explorar os efeitos da concretização dessa linguagem (da malandragem) numa voz singular, um corpo, uma figura, um personagem poeticamente construído: o do malandro.” (MATOS, 2001, p. 61-62). No ensaio, a autora explora de que modo intérpretes como Antônio Moreira da Silva e Jorge Veiga (1910-1979) deixaram sua marca nos sambas por eles gravados, entre os quais “Acertei no Milhar” e “Na subida do morro” de Geraldo Pereira. No terceiro volume (2014) da série Palavra Cantada, conforme será apontado na subseção 3.1, a autora investiga de que forma se manifesta a parceria entre Geraldo Pereira e Cyro Monteiro no ensaio “O cantor como parceiro: Cyro Monteiro e a renovação do samba nos anos 1940”.

Esta afinidade para com a obra de Geraldo Pereira e sobretudo em relação à forma em que sua produção foi constituída consta também de seu artigo “Authorship and co-authorship (*parceria*) in samba: creative articulations and social boundaries”,⁵⁸ em que são analisadas as práticas do processo criativo de produção de sambas e as implicações estéticas e comerciais de autoria e parceria envolvidas nas colaborações negociadas entre compositores (distinguindo os “do morro” e “da cidade”), cantores, *compositores*,⁵⁹ e outros agentes do meio musical interessados em intermediar a transmissão e gravação de composições para futuramente obter valores em direitos autorais dos sambas lançados. Nessas negociações, de acordo com Sandroni,

(h)avia várias modalidades de compra de sambas: o caso mais drástico era aquele em que o autor, em troca de uma soma fixa, cedia não só os direitos autorais como o reconhecimento da autoria – ou seja, seu nome não aparecia nem no disco, nem na partitura. Em outros casos, os direitos autorais eram vendidos mas a autoria era reconhecida, no disco, na partitura ou em ambos. Por fim, havia o caso em que um cantor propunha uma barganha segundo a qual ele gravaria o samba se lhe fosse cedida uma parte dos direitos autorais. (SANDRONI, 2012, p. 149-150)

Para observarmos de perto estas e outras implicações de formação de parceria e compra e venda de sambas no caso específico do compositor “do morro” Geraldo

⁵⁸ “Autoria e coautoria (parceria) em samba: articulações criativas e limites sociais” (tradução própria) O artigo saiu no Journal of the International Association for the Study of Popular Music. v. 1, n. 2, 2010.

⁵⁹ Termo usado no meio musical da época para indicar quem comprava as composições. (HOLANDA, 1969, p. 297)

Pereira, impõe-se uma investigação das raízes históricas que fundamentaram a modalidade musical.

2 COMPOSITORES E COMPROSITORES: QUEM DÁ MAIS? – GERALDO PEREIRA E O COMÉRCIO DE SAMBAS

Quem dá mais, por um samba feito nas regras da arte
Sem introdução e sem segunda parte
Só tem estribilho, nasceu no Salgueiro
E exprime dois terços do Rio de Janeiro

*(Trecho do samba “Quem dá mais”, de Noel Rosa,
de 1932, gravação do autor pelo selo Odeon)*

Na presente seção, discutimos primeiramente a transformação do samba como modalidade musical originalmente criada por e destinada a um grupamento social restrito em um produto comercial inserido em mercado musical direcionado ao consumo de um público maior, para seguidamente passar a debater as diversas implicações envolvidas no comércio de sambas conforme levado a cabo por Geraldo Pereira.

2.1 Samba: de bem imaterial público a produto autoral

Apresentamos, primeiramente, algumas considerações acerca das transformações do samba de uma expressão musical criada a partir de outras musicalidades nacionais (polca, lundu, maxixe) nos anos 1910 no Rio de Janeiro por um grupo social mais ou menos homogêneo – composto, na sua maioria, por um contingente grande de migrantes negros provindos da Bahia e outros já nascidos na então capital federal, compartilhando, assim, determinadas características em termos de origem, etnia, posição socioeconômica, e religiosa – para ser celebrada num espaço coletivo restrito, destinado maioritariamente ao próprio grupo, até um gênero musical de difusão ampla a partir do final dos anos 1920. Daí, as composições são originadas a partir de um contexto de comercialização rentável de um produto musical. Nesse cenário em desenvolvimento destacamos o produtor individual de sambas, que se

projeta para além dos limites de uma musicalidade restrita ao consumo interno do grupo, para se inserir como autor profissional de sambas num mercado musical, produzindo e registrando composições de sua autoria, pretendendo ou pelos menos tendo a expectativa de se sustentar com sua atuação musical e como compositor. Este processo de profissionalização que resultou em apagamento da manifestação musical experimentada em coletividade, veio acompanhada por mudanças rítmicas. Vejamos mais de perto os primórdios do gênero musical samba e o desenvolvimento do conceito de autor individual nele inscrito.

Gênero musical considerado por muitos autores uma das marcas da “brasilidade” (HERTZMAN 2013; LOPES 1992), desde os primeiros registros produzidos por pioneiros como Donga (Eduardo dos Santos, 1889 - 1974), João da Baiana (João Machado Guedes, 1887 - 1974) e Sinhô (José Barbosa da Silva, 1888 - 1930) no início do século XX, o samba sempre foi objeto de disputas de autoria. Desde a sua concepção inicial até a gravação definitiva – processo que posteriormente envolveu a formação de parceria e a compra e venda de composições originais –, os primeiros registros não resultaram do trabalho de um único autor. Na época em que a “nova” manifestação musical encontrava-se em plena formação, as composições sambísticas eram consideradas coletivas.

Quando a produção de sambas virou um negócio lucrativo, vários músicos desse sistema artístico, em sinal marcante do processo da modernização do samba em pleno processo evolutivo, abriram mão de concepções coletivistas de autoria e criação do gênero musical, afirmando-se, num gesto de individualização igualmente moderno e no sentido de uma negativa de pertencimento a uma coletividade, como compositor de música popular e sambista e engajaram-se em processos de produção e comercialização artística mais individualizados. “Samba é que nem passarinho, é de quem pegar primeiro”, afirmava Sinhô, um dos primeiros músicos populares a se identificar como autor-compositor de sambas e figura emblemática para se entender o processo de formalização e profissionalização do sambista, que se viu envolvido em várias disputas de autoria musical (DEALTRY, 2022; NETO, 2017). Aproveitando-se de sua inserção no espaço de criação coletiva, Sinhô apropriou-se de composições sem autoria definida com sobras de desenvoltura e talento, registrando e gravando os sambas ainda amaxixados criados antes e durante os anos 1920 e por ele ajustados para consumo por um público mais amplo, para assim se estabelecer como um indivíduo reconhecidamente autor de sambas. Esse processo de modernização do

samba acompanhou as transformações de seu padrão rítmico, desde samba-maxixe dos pioneiros do início do século XX até a geração do samba de ritmo desfilante de Estácio, nos anos 1920. (SANDRONI, 2012; TINHORÃO, 2010).

Assim, ser autor de samba devidamente registrado e reconhecido tornar-se-ia economicamente atraente, isto em plena contraposição ao trabalho braçal disponível ao grupo social em questão. Sambistas, em geral, de origem negra e pobres, começaram a estabelecer parcerias não só com cantores e artistas renomados (em geral, brancos) como também com “contraventores” e “oportunistas”, todos envolvidos na compra e venda de um produto musical “autenticamente brasileiro” chamado samba. Por meio dessas relações, envolvendo trocas, compra e venda de natureza diversa, criadores de samba definiram e negociaram o que entendiam ser seus direitos autorais. (HERTZMANN, 2013; HOLANDA, 1969).

Antes do início da década de 1930, período em que diferentes sonoridades, padrões rítmicos e formações musicais participam na formação de um gênero musical urbano e sensível às transformações da cidade do Rio de Janeiro, o samba teve reduzido espaço de difusão no país (VIANNA, 1995; MATOS, 1982). Na medida em que o samba iria ganhando popularidade no contexto nacional e, sobretudo, durante o primeiro período do governo de Getúlio Vargas (1930-1945), o regime começou a intensificar a divulgação do samba, já iniciada com a implementação por decreto das estações comerciais de rádio em 1932, oferecendo apoio financeiro e administrativo que contribuiu para a solidificação do samba como “música nacional” (SIQUEIRA, 2012; HERTZMAN, 2013), também impulsionada pelo decreto de 1937, que determinava que os enredos das escolas de samba tivessem caráter histórico, didático e patriótico (MATOS, 1982), visando, assim, no embate ao dilema de construir uma nação voltada para o futuro ainda com a herança da pre-abolição, a estrategicamente inventar um passado glorioso por fins políticos no presente, através da apropriação e institucionalização das manifestações culturais de origens negras. Em 1939, o governo tomou a iniciativa de criar o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), veículo de censura que visava fiscalizar a produção musical dos sambistas e divulgar os propósitos ideológicos trabalhistas e nacionalistas do regime. Em 1940, o Estado Novo estatizou a Rádio Nacional, transformada em rádio oficial do governo brasileiro. (MATOS, 1982, p. 89; SIQUEIRA, 2012) O registro da autoria de composições musicais, antes feito no Departamento de Direitos Autorais da Biblioteca Nacional,

onde Donga registrou o “primeiro” samba intitulado “Pelo Telefone” em 1916,⁶⁰ começou então a ser regularizado e controlado por institutos governamentais. Paralelamente à formação de sindicatos trabalhistas, também os produtores culturais procuravam se organizar, e várias instituições civis já fundadas se firmavam nesse período, como, por exemplo, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT, fundada em 1917; precursora da UBC, fundada em 1942), instituto de arrecadação dos direitos autorais, cujo departamento de música iria garantir aos compositores de música popular a porcentagem devida das vendas de sua produção musical (HERTZMANN, 2012). Conforme analisa Claudia Matos acerca das origens históricas da forma de produção de samba, a valorização da coletividade das manifestações culturais negras era predominante e só posteriormente perdia força diante da comercialização de um produto registrável por um autor único:

Essa tendência para uma forma de autoria que transcende os limites da individualidade, dando voz a um ser coletivo, está na raiz da produção do samba e de nossa música negra em geral. É somente a partir do momento em que o samba começa a ser veiculado pela indústria fonográfica e mais tarde radiofônica, [...], que se dá o registro da autoria individual. (MATOS, 1982, p. 18)

2.2 Geraldo Pereira: sambista que não se vendeu

Esse é o contexto histórico de uma época em que, a partir do início dos anos 1940, um jovem e promissor compositor de sambas chamado Geraldo Pereira procura separar-se de sua inserção no espaço coletivo da escola de samba da Estação Primeira da Mangueira, após ter integrado a Unidos da Mangueira, escola de samba – posteriormente extinta – da localidade de Santo Antônio. Com a saída do espaço restrito e informal do morro, afasta-se do ambiente musical até aí compartilhado com os músicos e compositores “amadores” que lhe ensinaram os rudimentos de composição de letra e música, para procurar se inserir na ambiência musical mais

⁶⁰ Carlos Sandroni analisa a questão polêmica da autoria da composição no seu livro *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro 1917 – 1933* (2012, p. 120-132).

abrangente, da “cidade”, e assim realizar seu projeto de se revelar artista musical profissional atuando num espaço de sociabilidade mais formal, com possibilidades maiores de ascensão social e retorno financeiro (CAMPOS *et al.*, 1983). Na configuração da obra de Geraldo Pereira e no processo de sua criação, se vê incorporados vários elementos intrinsecamente relacionados à questão de comércio de sambas, na qual o conceito de autoria está entrelaçado. A evolução de uma composição de samba, de sua concepção inicial até a gravação definitiva, processo no qual também se encontram articuladas a formação de parceria e a compra e venda de composições originais, podem ser considerados intimamente ligados ao gênero musical desde os primeiros registros dos pioneiros sambistas. Tais compositores e intérpretes iniciaram carreira produzindo em uma época na qual não havia a noção nítida de uma autoria única de composições que caiam no gosto popular (MATOS, 2010, p. 2; SANDRONI, 2012, p. 148; DEALTRY 2022, p. 64-65). Assim que se tornou lucrativo se estabelecer como compositor de música popular e sambista, eles abriram mão de seus fundamentos coletivistas para desenvolver um projeto de produção individualizado (SODRÉ, 1998), dando início à comercialização da produção musical de samba, processo acelerado no início dos anos 1930, e posteriormente levado às últimas consequências pelo compositor Geraldo Pereira. Em quinze anos de atividade de composição musical, ele teve inúmeros parceiros registrados em discografias de sua obra, muitas autorias vendidas, das quais algumas composições foram posteriormente gravadas e outras permanecem inéditas, e vários sambas registrados em seu nome nos quais até hoje não foi esclarecida qual foi a contribuição exata de eventuais parceiros (CAMPOS *et al.*, 1983, 200-208).

No entanto, apesar da continuação do reconhecimento de sua independência criativa – para a qual apontam a unicidade, pelo menos nas composições de maior qualidade registradas apenas em seu nome, em sambas como, por exemplo, “Falsa Baiana”, “Escurinho”, e “Bolinha de papel”,⁶¹ nos quais se verifica a marca

⁶¹ “Pedro do Pedregulho” é outro samba de alto valor estético, embora fora da linha melódica e estrutura rítmica típicos de Geraldo, em que não consta parceria. Samba-canção, essa composição específica apresenta, em sua primeira gravação de 1950, uma orquestração sofisticada com um toque de jazz e um refinamento ao nível poético que demonstram um compositor em evolução. Referimos à subseção 4.1 sobre os sambas inseridos no campo discursivo da malandragem para uma análise dessa composição.

geraldopereirenses, mesclando de forma eficaz os elementos melódicos, rítmicos e letrísticos –, observamos que esta particularidade não deixa de se manifestar nos sambas feitos em parceria (autoria compartilhada), seja de natureza “real” ou “nominal”,⁶² como nas composições “Quando ela samba”, “Golpe Errado”, “Ministério da Economia”, entre muitos outros. Assim, impõe-se a observação de que a apreciação da obra e trajetória musicais de Geraldo Pereira nos permite questionar noções correntes que tornariam as práticas de comércio de sambas de antiéticas ou desonestas, demasiadamente comerciais e, portanto, avessas ao universo da criação artística. Na raiz desse processo de criação, consideramos que configuravam compositores de origem social humilde, como Geraldo Pereira, que se viam obrigados, por necessidade, a vender sambas recém-compostos ou aceitar “coautoria”, por não haver outra forma de viver de sua atividade como compositor e de ver seus sambas aceitos e gravados por intérpretes renomados de reconhecido talento. O modus operandi do meio musical da época era uma realidade concreta à qual os diversos agentes nela inseridos tiveram que se aderir.

Ressaltamos, ainda, ilustrando a exemplaridade de Geraldo Pereira à luz do tema debatido, que o compositor, assim como vários de seus contemporâneos, teve, de acordo com depoimentos de colega-compositores incluídos na biografia,⁶³ um relacionamento problemático com a UBC, sociedade arrecadadora de direitos autorais, pelo fato de a entidade ao mesmo tempo ajudar e prender financeiramente os compositores.⁶⁴ Essa tendência leva a crer que houve, na época, uma tentativa

⁶² Citamos novamente Sandroni: “(p)roponho falar de parceria ‘nominal’ quando, como no caso discutido, ela era dada ou vendida no quadro da circulação comercial de sambas; e de parceria ‘real’ quando os parceiros participavam, mesmo que nem sempre em igual medida, da composição do samba.” (SANDRONI, 2012, p. 150).

⁶³ De acordo com depoimento do radialista Jonas Garret (1920-1984), registrado na p. 120 da primeira biografia, Geraldo Pereira “queixava-se da UBC de uma maneira quase obsessiva. Aliás, falar mal da UBC era conversa constante em todo compositor ou cantor. Todos falavam mal da UBC [...]” (CAMPOS *et al.*, 1983). Para se observar o modus operandi da UBC e as enormes dificuldades que a entidade enfrentava na tentativa de manter em dia seus registros, veja-se Hertzman, 2012, p. 204.

⁶⁴ Os valores atribuídos aos compositores, enquanto remuneração financeira, eram sobretudo considerados desproporcionais por Geraldo em relação aos sambas de maior sucesso de venda, como “Falsa Baiana”, de grande êxito junto ao público. Conforme registrado por Hertzman, Geraldo Pereira recebeu o valor de Cr\$ 11.256,00 em direitos autorais em 1944, ano em que a composição foi lançada, quantia que exclui seu nome da lista dos vinte compositores associados à UBC que receberam maior

sistemática de prejudicar a contribuição e diminuir o valor do artista negro, sobretudo quando sua imagem era vinculada à malandragem,⁶⁵ assim criando uma situação desfavorável que causou bastante frustração no sambista por se ver dependente do “mercado” de sambas, que podia oferecer alívios financeiros momentâneos a um compositor de música popular,⁶⁶ o qual, pela condição socioeconômica, não podia se dar ao luxo de não se lembrar da realidade da vida e das contas a pagar. Nesse sentido, considerando as três formas supracitadas de compra e venda de sambas distinguidas por Sandroni, supomos que a primeira forma destacada, em que o

remuneração nesse ano. (2013, p. 218). Assinalamos também que, apesar de toda a empatia por parte da UBC para com os parentes de Geraldo Pereira logo após sua morte – conforme se lê na Boletim Social do instituto (veja p. 44 do presente trabalho): “A UBC [...], logo que tomou conhecimento de seu falecimento, esteve na residência da família do extinto, solidarizando-se com o pesar que a todos envolveu e prestando sua assistência aos familiares do saudoso morto [...]” –, não foi a unidade arrecadadora de direitos autorais que custeou o enterro do compositor, mas seu “padrinho” Cyro Monteiro. (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 190-192).

⁶⁵ Conforme anota Hertzman, “(a)lmost all of the ubc’s top thirty earners in 1944 were white. Racial divisions were strengthened by a conscious desire to distinguish upstanding composers from malandros.” (p. 218). “(q)uase todos os trinta sócios mais bem remunerados da UBC eram brancos. Divisões raciais eram reforçadas por um desejo consciente em distinguir compositores de primeiro escalão de malandros.” (tradução própria). Nesse sentido, afirmamos que a lógica de exclusão é baseada na constituição estereotipada da alteridade negra, em que a linha de cor sonora é traçada a partir da estratégia da representação do músico negro em registros fonográficos explorando um imaginário racialmente marcado. No caso de Geraldo Pereira, as divisões rítmicas de seus sambas sincopados, feitos para dançar, conferem uma “negritude” às composições, assim como as letras aparentemente pouco “sofisticadas” parecem confirmar a imagem do compositor negro inculto, “natural” e “autêntico” na sua musicalidade “inata”. Confirma-se o artigo A cor do som: construção de alteridade e racialidade na fonografia brasileira em 78 rotações na primeira metade do séc. XX (Aragão, P., e Lemos, M. In: Revista História São Paulo, nº 182, 2023), em que os autores partem da perspectiva *the sonic colour line*, conceituado por Jennifer Stoeber, aplicando o conceito no contexto brasileiro para se verificar de que forma artistas negros das primeiras décadas do século passado subverteram sua representação racialmente marcada no processo da integração de sua carreira na emergente indústria fonográfica. Posteriormente, já na década de 1940, Geraldo inscreveu sua imagem de sambista “autêntico” associada à malandragem na sua obra, empregando uma mobilidade discursiva como estratégia de validação de sua musicalidade, conforme procuramos assinalar na quarta seção do presente trabalho.

⁶⁶ Baseando-se nos relatos na primeira biografia, enfatizamos que foi a profissão formal de Geraldo Pereira de funcionário público junto à prefeitura (sua posição de motorista de caminhão de lixo), que lhe deu alguma sustentação financeira regular nos anos em que produziu sua obra. Mais no início de sua atuação artística, o compositor emergente teve outros trabalhos (in)formais, disponíveis a jovens negros de baixo nível educacional. Posteriormente, mesmo já autor conhecido de sambas gravados em disco e tocados no rádio, nunca foi contratado para ser parte do elenco fixo dos programas radiofônicos, sempre trabalhando pontualmente em várias emissoras, além de atuação em filmes e peças teatrais, recebendo um cachê por apresentação também nos diversos eventos musicais, em bailes, cassinos, clubes, circos e festas particulares. (CAMPOS *et al.*, 1983)

compositor abre mão não só de autoria, como também dos direitos autorais, é a que mais se aplica ao caso de Geraldo. Citamos Cláudia Matos:

Of course, the social and economically handicapped artists – mostly black and mixed race – were the main sellers of authorship. Among the sales champions, we find names that would be venerated by posterity, such as Wilson Batista, Ismael Silva, Nelson Cavaquinho, Zé da Zilda, Geraldo Pereira.” (MATOS, 2010, p. 5).⁶⁷

Para se lançar luz à figura de Geraldo Pereira como sujeito inserido em várias categorias de formação de identidade (de raça, classe, nível de escolaridade) que se entrecruzam e impactam as relações de poder em qualquer ambiente social (no mercado de trabalho, por exemplo, no caso específico de Geraldo Pereira no contexto histórico do meio musical e os ambientes radiofônico e fonográfico de sua época) e para se entender a complexidade de sua luta por se estabelecer como compositor e artista de sucesso, sugerimos apresentar os desdobramentos do conceito de interseccionalidade como viés analítico,⁶⁸ cuja genealogia se encontra na percepção de que desigualdades (sociais, raciais, educacionais, entre outras) são criadas, mantidas e perpetuadas a partir da noção de que a promoção de maior igualdade e a reivindicação de direitos (a trabalho, cidadania, educação) ocorre através de movimentos sociais (antirracista, sindical, por exemplo), que por sua natureza restringem suas iniciativas a seu próprio campo de análise e ação. Deixando de ver como os diversos fatores de desclassificação e discriminação, como classe social e

⁶⁷ “É evidente que os artistas social e economicamente desfavorecidos – em sua maioria, negros e mestiços – eram os principais vendedores de autoria. Dentre os mais cotados, encontramos nomes que seriam venerados pela posteridade, tais como Wilson Batista, Ismael Silva, Nelson Cavaquinho, Zé da Zilda, Geraldo Pereira.” (tradução própria).

⁶⁸ Embora o conceito analítico, cunhado por Kimberlé Crenshaw no seu artigo “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics” (“Desmarginalizando a interseção de raça e gênero: uma crítica feminista negra de doutrina antidiscriminatória, teoria feminista e políticas antirracistas”; tradução própria) seja mais aplicado na área de estudos de gênero (por exemplo, como forma de analisar a dupla opressão, de cunho racista e sexista, sofrida por mulheres negras, pertencentes a classe socioeconômica desfavorecida, e promover mudanças transformadoras no status quo (CURRY, 2017, p. 208), consideramos que a interseccionalidade, conceito ampliador por natureza, abre-se como ferramenta analítica para diversos campos discursivos.

raça, não são configurados de forma isolada, mas são entrelaçados e interconectados, não se pode entender as dificuldades enfrentadas por um homem triplamente marcado na sociedade, por ser negro, de origem humilde e de pouca formação escolar. A sua associação à UBC, por exemplo, tentativa de se organizar profissionalmente para se opor às formas geradoras de sua desigualdade social e integrar formalmente sua área de atuação enquanto compositor propondo viver de sua produção musical, não resultou em melhoria significativa na posição socioeconômica do compositor, já que não havia consideração por parte da entidade das necessidades específicas de um homem negro oriundo da favela e sem instrução, atuando numa área majoritariamente branca e de classe média, conforme também sugere a foto por ocasião de uma reunião da UBC.⁶⁹

⁶⁹ Citamos Hertzman, que anota que, apesar do papel significativo que as associações de arrecadação de direitos autorais tiveram na integração de músicos e compositores negros no processo de comercialização e profissionalização de sua área de atuação, hierarquias internas e ideias estereotipadas dentro do setor acerca de conceitos como autoria e raça persistiram: “The associations [...] presented a series of choices and dilemmas for Rio’s black artists. On the one hand, they could provide institutional support, professional visibility, and musicians’ best hopes for collecting money for their artistic and intellectual creations. On the other hand, the organizations were dominated by whites and often unable to deliver on promises of equitable distribution and support.” (HERTZMAN, 2014, p. 9). “As associações apresentavam uma série de escolhas e dilemas aos artistas negros cariocas. Por um lado, poderiam prover assistência institucional, visibilidade profissional, e esperanças em arrecadar dinheiro em troca de suas criações artísticas e intelectuais. Por outro lado, as organizações eram dominadas por brancos e assim frequentemente incapazes de concretizar promessas de distribuição igual e apoio.” (tradução própria) Assim, esta dinâmica contribuiu para a marginalização de Geraldo Pereira e outros compositores apresentando características semelhantes.

Figura 10 – Reunião União Brasileira de Compositores, 1948.



Fonte: Arquivo de Luís Fernando Vieira, biógrafo de Geraldo. A Revista da UBC, número 17, de setembro de 1948, registra sua participação em reunião da entidade.

Também as investidas de Geraldo Pereira para contornar sua condição financeira e aumentar o dinheiro arrecadado pelos direitos autorais, não só por meio de gravações – cantando sozinho ou apoiado por coro de cantoras e grupo de ritmistas – em disco de composições suas (e, também, de autoria alheia, tendo gravado quinze composições de outros autores) para assim se estabelecer como intérprete junto às gravadoras, mas também através de apresentações nos programas de rádio, não aliviaram suas frustrações diante o pouco progresso vivenciado. Suas limitações como cantor permitem explicar apenas parcialmente a constatação de que alguns de seus maiores sucessos foram gravados não por ele mesmo, mas por intérpretes de renome,⁷⁰ como Cyro Monteiro (doze composições), Déo (sete), Moreira da Silva (seis),⁷¹ todos eles cantores de maior prestígio junto ao público consumidor de suas

⁷⁰ Das informações prestadas pelos entrevistados e pela audição de todos os fonogramas gravados por ele, os biógrafos concluem que “o intérprete Geraldo Pereira tinha características distintas: pouca voz; pronúncia perfeita; voz segura, mas sem profundidade; entonação rápida; e criava breques com muita graça, sabendo dizer no ritmo, com malandragem, com gingologia, dentro da técnica que todos os cantores leves como ele adotavam.” (CAMPOS et. al., 1983, p. 184).

⁷¹ Mencionamos ainda, para se limitar a intérpretes hoje mais lembrados, Orlando Silva (1915-1978) com duas composições em primeira gravação), Roberto Silva (1920-2012), também duas), e o conjunto

gravações, e não por coincidência menos racialmente marcados por terem a pele mais clara. Considerando os fundamentos negros do samba como modalidade musical, argumentamos que a baixa representatividade do vocalista negro – observação sustentada pelo fato de haver apenas dois cantores negros fazendo sucesso comercial nos anos 1940,⁷² época em que era a figura do cantor que se destacava como principal estrela no centro dos holofotes –, aponta para o ambiente conservador e preconceituoso do meio radiofônico e das gravadoras. (MCCANN, 2004).

Figura 11 – Geraldo Pereira com Leny Eversong



Geraldo Pereira em 1954 em São Paulo com a cantora paulista Leny Eversong (Hilda Campos Soares da Silva, 1920-1984) e o ritmista Raul Marques (1913-1991). Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

vocal Anjos do Inferno (três). O supracitado cantor Déo (Ferjalla Rizkalla, 1914-1971), cantor conhecido também como “O Ditador de Sucessos”, é hoje pouco lembrado.

⁷² Conforme referido por McCann (2004), entre os artistas musicais negros, apenas o compositor Ataúlfo Alves conseguiu entrar no estrelato como cantor, sempre acompanhado com muita eficiência por suas Pastoras, além do cantor Blecaute (Otávio Henrique de Oliveira, 1919-1983), cujo apelido, resultado do aportuguesamento da palavra inglesa “blackout”, aponta para o apagamento das perspectivas de um artista negro, no contexto do mito de democracia racial em que todos os brasileiros seriam iguais, de ser avaliado apenas por seus dotes criativos. Conforme será destacado, Blecaute gravou dois sambas de Geraldo Pereira, “Chegou a bonitona”, em 1948, e “Que samba bom”, em 1949.

Apesar do talento musical e habilidade nas “negociatas”, considerando os dezenas de “parceiros” figurando nas discografias, Geraldo Pereira nunca chegou a realizar por completo seus projetos artísticos – que certamente constituíam-se em se ver compositor de samba reconhecido, vivendo confortavelmente de sua produção musical) –,⁷³ usufruindo pouco os (esporádicos) sucessos de público, sendo que, não só na época como também nos dias de hoje, as composições mais conhecidas do sambista são muito mais relacionadas aos intérpretes que gravaram a composição alheia. Para o compositor, estas circunstâncias resultaram em uma vida precária em termos materiais e esparsa remuneração financeira, e posteriormente amargou um precoce e triste fim (CAMPOS *et al.*, 1983; VIEIRA, 1995; MCCANN, 2003; MCCANN, 2004).

Enfatizamos que, em estudos anteriores acerca das diversas implicâncias relacionadas à produção e ao consumo de composição musical, pouca atenção se deu à questão da autoria e do comércio de sambas, sobretudo sob uma perspectiva crítica, em relação à dinâmica social e cultural que constitui a troca de bens imateriais como composições de música, o valor atribuído a essa transição e o capital cultural e social nela investido. Para respondê-la é necessário observar atentamente as inscrições das práticas do comércio de sambas. O comércio de sambas se entende como a constituição de uma rede de transações envolvendo troca, compra e venda de bens materiais e imateriais implicadas na definição da autoria de composições musicais. Ainda que estudos que tratam da história social do samba e dos sambistas no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século tenham associado a complexidade dessas relações à intensificação da difusão e comercialização do gênero, não se considera suficientemente compreendida que tipos de trocas eram estas, em geral, estabelecidas entre dois ou mais indivíduos que eram, pretendiam ou fingiam ser sambistas, fossem eles compositores com *bossa* e talento (no caso de Geraldo, talento tinha de sobra, considerando a qualidade de alguns dos melhores de seus

⁷³ De acordo com o radialista Jonas Garret (João Anastácio Garret Prats, 1920-1984), Geraldo Pereira ‘pensava ser o melhor compositor do Rio. E no gênero dele, era mesmo o melhor.’ (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 27)

sambas, feitos sem colaboração alheia) ou *compositores* com dinheiro.⁷⁴ Estavam todos à procura de parcerias, na esperança de obter reconhecimento artístico ou apenas de lucrativa remuneração? Na medida em que foi se revelando um compositor de rádio capaz de produzir sambas de sucesso de vendas em disco, certamente crescia sua consciência do valor de parceria com outros compositores reconhecidos, e na sua discografia constam nomes de coautores como Marino Pinto (1916-1965), Cyro de Souza (1911-1995), hoje pouco lembrados, mas na época compositores de muito rotatividade, e Wilson Batista, já referido, reconhecidamente sambista de grande valor, cuja obra continua atual. Porém, sobretudo no início da carreira, é de supor que Geraldo Pereira, ainda morador da Mangueira, subempregado e posteriormente, já morando no subúrbio, agora um simples funcionário da prefeitura, sem nome e sem dinheiro, tivesse seu lado pragmático. Na ânsia de participar da vida artística “da cidade”, não é difícil imaginá-lo apertando a mão de muitos *compositores* rodando pelos pontos de boemia espalhados pelo Centro, fechando mais um negócio. Conforme Bryan McCann, “(f)or a composer on the *morro* [...] trading copyrights of dubious value for an immediate payment equivalent to perhaps a month’s minimum salary seemed like not a bad deal at all.”⁷⁵ (2003, p. 134). Esse dinamismo, de acordo com os biógrafos, se estendeu por toda sua carreira:

No caso de Geraldo Pereira tudo indica que ele passou toda a sua vida artística participando ativamente da babel sonora em que se envolviam todos. Desde a primeira gravação até a sua última música, Geraldo Pereira teve sempre ao lado (na grande maioria dos casos) um apêndice nominal, que ora comprava e lhe dava cobertura econômica à espera de resultados, ou a ele se juntava para completar tarefas, fazer a parte pesada do *métier* que se constituía [...] em “trabalhar” a música (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 200).

Assim, ressaltamos que, nesse procedimento, não se encontra resposta fácil à questão da “verdadeira” entidade autoral da composição registrada, gravada e

⁷⁴ A dinâmica que constituía a “parceria” entre os compositores e “compositores” é resumida de seguinte forma na biografia: “(b)asta ser objetivo. Faz quem tem talento ou capacidade para fazer. Fazia versos ou música quem era poeta ou pelo menos sabia agrupar sons com graça. Os que não podiam ou sabiam fazer isso, mas de alguma maneira (por vaidade, por necessidade de justificar uma atividade legal perante as autoridades constituídas, ou até por diletantismo) queriam participar do meio, usavam do processo tradicional pelo qual a humanidade sempre supriu suas necessidades básicas: troca de interesses ou compra pura e simples.” (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 200).

⁷⁵ “(P)ara um compositor “do morro”, [...] trocar direitos autorais de valor incerto por um pagamento imediato equivalente, quem sabe, a um salário-mínimo, parecia negócio nada mal. (tradução própria).

comercializada, que poderia alcançar um status mensurável não apenas em termos monetários, transcendendo o acordo inicial restrito a uma transição financeira. Nessa dinâmica, a identidade de quem teve a “inspiração” inicial pode desvanecer completamente, assim como a de quem escreveu e “musicou” a letra, no espírito da letra da primeira estrofe do samba “Mais um samba popular”, feito por Noel Rosa em 1934 (gravado apenas vinte anos depois na Sinter, por Ana Cristina):

Fiz um poema pra te dar
Cheio de rimas que acabei de musicar
Se por capricho
Não quiseres aceitar
Tenho que jogar no lixo
Mais um samba popular.

Não constando registro de que Geraldo Pereira tivesse jogado fora composições originais,⁷⁶ podemos levantar a questão da venda de sambas. De acordo com os biógrafos,

Todos vendiam e muitos compravam. Uns abertamente, outros de maneira mais velada ou indireta, mas todos participavam no “mercado persa” que eram as mesas do Café Nice, as esquinas da Praça Tiradentes ou das ruas da Lapa, as cadeiras encamisadas do Café Papagaio. (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 200)

Sambista de origem humilde, frequentador assíduo dos locais referidos, Geraldo Pereira viveu intensamente o mercado de samba, gravitando em torno dos núcleos de compra e venda de composições musicais,⁷⁷ em que o Café Nice se destaca como QG. Na primeira biografia, o compositor Aldacyr Louro (Aldacyr Evangelista de Mendonça, 1926-1996) é citado parafraseando os conselhos que foram lhe dados por seu amigo Geraldo:

⁷⁶ De acordo com o depoimento da companheira Isabel, que conviveu com Geraldo Pereira na segunda metade dos anos 1940, para a primeira biografia, muitos sambas se perderam sem registro, sem letra ou melodia conhecidas. Parafraseando-se suas lembranças das cenas domésticas vivenciadas, os versos e melodias surgiam no calor da hora, por exemplo, depois de brigas do casal. Posteriormente, as composições não sobreviveram ao momento de criação: “Pena que não tinha gravador nesse tempo, porque ele fez muitos sambas, muita coisa, e que eram sambas muito bonitos. Ele deixou muita ‘bagagem’ para trás. Se ele vendeu ou esqueceu isso eu não sei.” (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 92).

⁷⁷ A Praça Tiradentes era núcleo importante do meio musical, e era no trecho conhecido como a “calçada da fome”, na altura do Teatro Carlos Gomes, em que os compositores novatos, procurando fechar parceria com frequentadores mais antigos ou “trabalhar” juntos uma nova composição, iniciaram suas tentativas de entrar neste meio. (MATOS, 2010, p. 4).

Olha crioulo, tu é mais preto do que eu. É preciso ter cuidado que nesse meio tem muita safadeza, tem muito sujeito desonesto. E também tem que ter muita iniciativa porque, se ficar parado, morre sentado na cadeira do Nice. Isso é uma escola, crioulo, para ser diplomado que nem eu tem que frequentar o meio, circular, estar em todas, para ver se arranja algum. (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 104)

Os frequentadores desse “meio” são descritos em termos pouco ambíguos no seguinte trecho do livro *Memórias do Café Nice*, do capítulo “Música é comércio: a frase que mais se ouvia”:

Assim, o Nice, reunindo compositores e intérpretes, atraía pessoas das mais variadas tendências, de todos os tipos físicos ou morais. Apesar do imenso número de autênticos musicistas, havia a invasão dos cafiolas, bicheiros, bookmakers, contraventores diversos, até contrabandistas. Esses homens compravam músicas, pagavam a cantores e a discotecários, gastavam fortunas com chefes de orquestras, e, assim, faziam-se passar por compositores, para esconder a verdadeira profissão e despistar a polícia. Em consequência, muito nome conhecido, [...], jamais colocou uma vírgula na letra de qualquer canção. Comprou repertórios inteiros. Diversos deles, agora, figuram em livros sobre a história de nossa música popular (HOLANDA, 1969, p.51)

Sabe-se que Geraldo Pereira vendeu sambas, conforme relatos da primeira biografia. “ ‘Vou comprar um par de sapatos’ ”, dizia Geraldo depois de ter feito mais um samba, de acordo com a sua companheira de longa data, Isabel (Mendes da Silva). “ ‘Saía com o samba na cabeça e voltava com o sapato embaixo do braço’ ”. (CAMPOS *et al.*, 1983, p, 202). Quem foi que comprou o samba e registrou sua autoria, se é que registrou? E se registrou, quem foi que intermediou a gravação, se é que houve intérprete interessado e disposto a fazer a gravação? E se, uma vez realizada a gravação por intérprete talentoso de reconhecido valor junto ao público, ela resultou em venda elevada de discos e daí sucesso comercial, de quem foi a contribuição principal do êxito? Na impossibilidade de responder a essas questões inerentes ao comércio de sambas, argumentamos que a compra e venda de parceria e de direitos de autoria de sambas e todo o abrangente processo envolvido na criação e composição de melodias e letras, a fixação de sua autoria e posterior gravação e lançamento em disco não constituem apenas subprodutos ilegítimos do mundo de samba, algo essencialmente feio e vergonhoso que deveria ser ignorado para não macular a marca da “autenticidade” brasileira, porém, uma atividade real das práticas e dinâmicas de uma complexa rede de atores. Estes elementos, envolvidos na compra e na venda de autorias e parcerias, se encontram na raiz da produção do samba como

um gênero singular de criação, uma forma de autoria alternativa que transcende as delimitações do indivíduo, dando voz a uma entidade autoral coletiva. De acordo com Claudia Matos, o casamento do par dicotômico indivíduo – coletivo se dá pela parceria entre o sambista e sua comunidade, que se traduzia na prática do ofício de produtor de samba na participação de uma variedade enorme de parceiros. Esta formação de parcerias em que as fronteiras entre os papéis desempenhados (letrista, melodista) se dissolviam enquanto negação de uma tentativa de rotulação, propomos ser tanto uma afirmação da individualidade dos parceiros, cada um contribuindo unicamente na feitura da composição, quanto uma valorização da cooperação coletiva (1982, p.76). Será que essa tendência constituiu e enriqueceu o próprio processo de criação e a qualidade atribuída às composições, e, daí decorrente, o alto valor simbólico do samba, para o gênero assim alcançar o status de “música nacional”, por mais problemático que esse conceito seja? Para se limitar à obra de Geraldo Pereira, não vislumbramos como responder à questão se uma ou outra coautoria em determinado samba constituiu parceria criativa de fato ou apenas um acordo financeiro de parceria nominal, considerando também as editoras detentoras de direitos autorais pouco propensas a abrir as portas a pesquisadores questionando a validade e gerência de seus registros. E mesmo obtendo resposta aparentemente esclarecedora na correção de registros de parceria na musicografia de Geraldo Pereira, essa correção seria satisfatória para quem, na falta de algum nome constando dos registros que tenha sido lembrado sem ser por supostamente ter sido parceiro de Geraldo Pereira ou outro compositor de reconhecido valor?

Se em termos de composição, ou seja, da articulação dos elementos melódicos e letrísticos, nenhum dos parceiros “fixos” ou ocasionais se destaca por alguma contribuição verificável específica no processo criativo, podendo se retrair as qualidades dos sambas mais bem-sucedidos da obra de Geraldo a sua própria forma de criação, quanto à parceria com Cyro Monteiro, seu principal intérprete, não há dúvida que “(a) afinidade de cantor e autor confluem no ponto comum da invenção.” (SOUZA, 2003, p. 108). As divisões rítmicas tão características dos sambas geraldopereirenses convidam o intérprete a participar ativamente da construção estética da canção. Nas palavras de Brasil Rocha Brito, “(o) intérprete [...] se integrará na obra como um todo, seguindo o conceito de que ele existe em função da obra [...]. A valorização do cantor surgirá na medida em que ele coparticipa da elaboração musical [...]”. (*In*: CAMPOS, 1968, p. 18) Além do aprimoramento do elemento rítmico,

o registro de linguagem íntima, despretensiosa das letras acompanhadas por melodias leves tão típicas de Geraldo encontram repercussão na dicção natural e simples de Cyro. “Tais afinidades, harmonizando os fatores poético-musicais e vocoperformáticos, asseguram a qualidade das obras e sua eficácia de inovação” (MATOS, 2014, p. 95). Assim, Cyro Monteiro contribuiu com sua habilidade característica para a projeção de alguns dos maiores sucessos de Geraldo Pereira, como “Falsa Baiana”, e “Escurinho”,

Vendendo direitos autorais de composições originais, aceitando parcerias (reais ou nominais) no deslizamento de um conceito mais convencional de autoria, transformando talento musical em meio de subsistência, Geraldo Pereira criou, de modo singular, uma obra multifacetada e crítica de um cenário socioeconômico pouco favorável a artistas negros como ele, proveniente das camadas populares e em busca de afirmação artística e ascensão social. Nessa obra, o aspecto que dá mais consistência à produção geraldopereireense é o elemento feminino: a musa do poeta popular.

3 RETRATOS FEMININOS NO SAMBA DE GERALDO PEREIRA: DISSONÂNCIAS E CONSONÂNCIAS NO (EN)CANTO DE UM POETA POPULAR APAIXONADO

Um 'home' tem que estudar, um 'home' que
'escrevê' bem, pode até ser um poeta! [...]
Nega, tu tem que aprender que eu preciso de ti
e tu precisa de mim!

Geraldo Pereira

Atentamos, na presente seção, primeiramente para o samba que se considera ser o “carro-chefe” (VIEIRA, 1995, p. 69) da obra de Geraldo Pereira, para, em seguida, passar a tecer algumas observações acerca das primeiras composições geraldopereirenses investidas pelo discurso de linha lírica-amorosa, segundo termo cunhado por Cláudia Matos no livro *Acertei no milhar*. Na sequência, observamos de que forma as personagens femininas evocadas nos sambas se relacionam a alguns retratos de feminilidade conforme esboçadas em obras clássicas da literatura brasileira e como a privilegiação de uma musa real impactou o rumo de sua composição de sambas. Por fim, relatamos da passagem do sambista pelo cinema nacional e sua performance de cancionista em filme, configurando um raro registro seu em movimento.

3.1 Casamento de melodia e letra em “Falsa Baiana”: um verdadeiro sucesso

Cláudia Matos, no já referido ensaio “O cantor como parceiro: Cyro Monteiro e a renovação do samba nos anos 1940” (2014), analisa a performance vocal do intérprete mais sintonizado com o estilo composicional de Geraldo Pereira. Cyro aproveita ao máximo as variações e divisões rítmicas dos sambas e vale-se de sua habilidade de encaixar, na sua entoação natural da articulação de letra e melodia, as ênfases e acentuações dentro da estrutura proposta. Matos destaca que “(n)a bibliografia sobre canção popular [...] predominaram por muito tempo narrativas e

descrições de caráter histórico, sociológico ou biográfico, tendendo à crônica e às vezes à anedota ou à mitologia [...]” (p. 83). Isso certamente é o caso no tratamento reservado, por parte de críticos, historiadores, jornalistas e outros investidos na apreciação da música popular, aos sambas de mais notoriedade de Geraldo Pereira. Artista incompreendido na sua época e posteriormente sujeito a tentativas de fixação do perfil biográfico inserido numa certa tradição de mitificação em torno dos sambistas do passado “heroico”, encontram-se unidas na sua caracterização qualidades e defeitos que levam a polos extremos, de “genial” (adjetivo que não admite ser relativizado) transformador do gênero musical mais representativo de brasilidade a valente (potencialmente) trapaceiro.⁷⁸ Assim se configura um vácuo analítico que o presente trabalho procura preencher no decorrer do levantamento de sua obra, e salientamos que essa noção de falta de uma perspectiva mais teórica, mais acadêmica e da prevalência de relatos biográficos, de crônica e de anedota é mais marcante no que se escreveu sobre o samba que se considera ser seu maior sucesso: “Falsa Baiana”. Gravado por Cyro Monteiro em abril de 1944 e posteriormente regravado, ao longo das muitas décadas desde então, dezenas de vezes, a composição ganhou, inclusive, versões internacionais,⁷⁹ e estabeleceu-se como um clássico no cancionário. A projeção que o samba ganhou e a longevidade de seu apelo sustentam, aliás, a observação de que a criação musical vai muito além da figura do criador, sendo que é o samba mais associado a Geraldo Pereira e a única composição

⁷⁸ De acordo com os relatos anotados na biografia, colegas do meio musical que trabalhavam com Geraldo Pereira nos auditórios dos programas de rádio, nos estúdios de gravação e nas apresentações em boates, cassinos e casas de espetáculos, e funcionários dos institutos de direitos autorais que lidavam com ele, o compositor, quando alcoolizado, era suscetível a umas atitudes transparecendo agressividade, embora sua reputação como sujeito violento seja contestado por muitas que tiveram uma convivência mais próxima. Sem conseguir encontrar respostas claras à questão de falta de retorno financeiro diante do sucesso comercial de seu samba “Falsa Baiana” (sem ser as relacionadas a sua cor, sua origem social, e seu suposto lugar na sociedade enquanto tal), com o dinheiro provindo dos direitos autores chegando esparsamente, Geraldo Pereira, no seu desejo de viver de samba, não podia deixar de se ver prejudicado no meio musical e encontrava na boêmia e no consumo elevado de álcool uma fuga para externar suas frustrações. Nesse quadro, relata-se que ele procurava contornar o desequilíbrio e a indefinição das perspectivas de ascensão profissional na tentativa de se autofavorecer e prejudicar os outros na hora do pagamento de ritmistas e outros colegas do exercício musical, deixando alguns vitimizados dos mesmos procedimentos de que se via vítima. (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 122-123).

⁷⁹ Por exemplo, do saxofonista americano Stan Getz (1927-1991), em colaboração com João Gilberto.

mencionada com destaque no artigo de jornal (p. 42 do presente trabalho) que noticia a morte de seu autor. O compositor em vida aproveitou pouco em termos de retribuição financeira do êxito de seu primeiro samba composto sem “parceiro” e logo sucesso nacional. O disco da gravação original, de acordo com o intérprete e “padrinho” Cyro Monteiro no seu depoimento feito na série Depoimentos para a Posteridade do MIS, teria vendido 6000 exemplares, número alto pela época.

Nos artigos de jornal e livros de historiografia de música popular tratando de Geraldo Pereira e o samba mais identificado com seu autor, prevalece a angulação anedótica, assim como nas biografias, sempre fazendo menção à recordação do hoje pouco lembrado cantor Roberto Paiva, intérprete de vários sambas de menor repercussão de autoria de Geraldo,⁸⁰ a quem foi mostrado e oferecido o samba “Falsa Baiana” para gravação. O intérprete, em primeira audição, recusou gravá-lo, seja por se encontrar indisposto, seja pelo ritmo aparentemente “quebrado” e inacabado, deixando Geraldo decepcionado. Pouco tempo depois, porém, o mesmo intérprete escuta no rádio “um samba espetacular, [...] uma melodia e uma letra que eram de fazer parar gente na porta das casas de disco.” (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 76). Coincidência (?) feliz, a composição inicialmente apresentada a Roberto Paiva fez sucesso na voz de Cyro Monteiro – o qual foi procurado por Geraldo, inconformado com a recusa de Roberto Paiva e sempre persistente na realização de seus objetivos –, em quem a composição encontrou um intérprete mais adequado ao estilo do samba e sua linha melódica. O relato pitoresco da maneira em que se configurou o sucesso que o samba acaba fazendo (e sua durabilidade posterior) apontam para a validade de investimento numa narrativa de que “todos” gostam: aquela que começa de forma pouca promissora, mas que, apesar dos contratemplos e dificuldades, termina bem.

Outra crônica de cunho biográfico envolvendo o samba em questão refere-se às circunstâncias que inspiraram a letra do samba mais notório de Geraldo Pereira. Antes de Geraldo procurar por um intérprete para gravar sua mais nova criação, a sua composição se originou num encontro em segunda-feira de carnaval com seu colega-

⁸⁰ Oito sambas (entre os quais se destaca a primeira composição gravada de Geraldo Pereira, “Se você sair chorando”, em finais de 1939) do compositor constam como sendo gravados por Roberto Paiva (Helim Silveira Neves, 1921-2014), incluindo duas regravações de discos já lançados com sucesso por outros intérpretes: “Escurinho”, e “Pedro do Pedregulho”, gravados pelo intérprete referido em 1958 (três anos após a morte de Geraldo) e lançados um ano depois.

compositor Roberto Martins (1909-1992), e a mulher deste, a qual, apesar de fantasiada de baiana, tinha semblante desanimado, a fantasia já murcha após ter passado horas esperando por seu marido, que, conversando com Geraldo, tinha esquecido dela. “Olha aí, a falsa baiana ...” foi a expressão usada por Roberto Martins, a qual, enquanto mote, configurou a inspiração para Geraldo compor seu samba. A narrativa se apresenta como uma curiosidade que é sempre recontada quando se refere ao samba “Falsa Baiana”. Analisando o samba no contexto sócio-histórico da época de seu lançamento, sugerimos que é difícil sustentar que seu sucesso não é de alguma forma relacionado à fama internacional de Carmen Miranda após sua incursão em Hollywood.⁸¹ Conforme também observado por McCann (2004), seu status de celebridade nos Estados Unidos e pelo mundo afora foi construída por sua aparência esbanjando sensualidade, baseada num exotismo apreciado por olhos americanos, porém, no mínimo, considerado exagerado pelo público brasileiro. Ainda que a “falsa baianice” de Carmen Miranda tenha sido compensada por seu inegável talento como intérprete e dançarina, a ideia de uma manifestação cultural “autenticamente” brasileira ser usada para promover a carreira comercial de uma mulher de origem “estrangeira” cria uma caricatura de brasilidade “para inglês ver”, o que encontra repercussão na crítica à artificialidade da mulher vestida de baiana no samba, conforme se verifica na letra da composição,⁸² gravada no ano referido pelo selo Victor, disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/74759/falsa-baiana>> :

⁸¹ Aproveitando o tema em voga e apresentando uma forma de resposta a um samba que já alcançou sucesso, muitas composições aparentam dialogar com seus antecessores, tendência que consta, por exemplo, da coluna *Baianas das saias rodadas*, na edição 16 de 1949 da popular revista *O Cruzeiro* (RJ), em que o samba “Falsa Baiana” de Geraldo é apresentado como continuação do louvor às mulheres baianas conforme a composição de 1939 “O Que É Que a Baiana Tem”, de Dorival Caymmi (1914-2008), interpretado por Carmen Miranda. Veja-se <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/003581/81799> , acessado em 30/09/2024.

⁸² Explicamos que, na transcrição das letras dos sambas incluídos no decorrer de presente trabalho, se procura manter a ortografia das partituras originais, consultadas no IMS. De acordo com os contemporâneos, entrevistados na biografia, que trabalhavam com Geraldo Pereira ou que lidavam com o compositor nos institutos de arrecadação de direito autoral que frequentava como sócio, ele dominava bem o português, melhor do que muitos outros compositores da época. De acordo com a Isabel Mendes da Silva, sua companheira de longa data (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 24): “Pegava um livro para estudar em casa, comprava caderno de caligrafia para ele e para mim, endireitava minha letra, me ensinava as coisas, ficava um tempão treinando a escrita dele para escrever melhor. Ele tinha muita vergonha de mostrar um verso, uma palavra errada”. Embora se reconheça que a questão de autodidatismo é sempre relativa, e faz lembrar da distinção que Mario de Andrade fez entre ser artista e ser artesão (ANDRADE, 2012), consideramos importante não incorrer no erro de querer “corrigir” ou

Baiana que entra na roda e só fica parada
 Não canta, não samba, não bole nem nada
 Não sabe deixar a mocidade louca
 Baiana é aquela que entra no samba de qualquer maneira
 Que mexe, remexe, dá nó nas cadeiras
 Deixando a moçada com água na boca

A falsa baiana quando entra no samba
 Ninguém se incomoda, ninguém bate palma
 Ninguém abre a roda, ninguém grita ôba
 Salve a Bahia, senhor
 Mas a gente gosta quando uma baiana
 Samba direitinho, de cima embaixo
 Revira os olhinhos dizendo
 Eu sou filha de São Salvador

O próprio título da composição já evoca o questionamento da noção de autenticidade investida em símbolos celebratórios de uma ideia de brasilidade fundamentada em elementos da cultura negra, como no samba-exaltação e no carnaval.⁸³ O claro contraste entre as duas baianas – a “falsa” e a “verdadeira” – evidencia-se pela diferença no efeito gerado nos espectadores de sua (falta de) desenvoltura na roda do samba,⁸⁴ sugerindo que a construção artificial de meramente fantasiar-se de baiana, não basta para estar sintonizado com o samba nem para enganar quem pode ver além das aparências (raciais, sociais, etc.), no desmascaramento do mito da democracia racial. O samba não pode ser corrompido por quem está apenas superficialmente investido no seu gesto (MCCANN, 2004, p. 82).

Seja qual for a vivência em que se originou “Falsa Baiana” como samba bem-sucedido, consideramos válida a observação de Tatit de que

de outra forma adaptar a letra. Mantendo a ortografia original das letras, investe-se no questionamento do conceito (do domínio) da norma culta da escrita, que não deixa de ser uma norma imposta, pela classe dominante, e, por assim dizer “letrada”. Para se conferir as letras do conjunto de sambas compostos por Geraldo Pereira, recomendamos o endereço eletrônico disponível em www.cifraclub.com.br/geraldo-pereira/. Acesso em 14 de junho de 2024. As partituras originais de muitos sambas de Geraldo encontram-se depositadas na Coleção José Ramos Tinhorão/Acervo IMS.

⁸³ Após a instauração do Estado Novo, o governo municipal do então capital federal, a partir de 1934 procurou enquadrar o samba e o Carnaval, enquanto ponto culminar de sua expressividade musical, obrigando as escolas de samba já emergidas a incluir ala de baianas nos desfiles. (HERTZMAN, 2012, p. 195-196)

⁸⁴ Veja-se também o ensaio “Falsas Baianas e sambas de fato”, de Cláudia Neiva de Matos. In GARCIA, Walter (org.), 2012, p. 432 - 445.

(a) versão linear de que o artista vive uma experiência e, a partir dela, maneja uma expressão (pictórica, fílmica, musical, literária) para traduzi-la é muito rendosa do ponto de vista narrativo (e como gostamos de narrativas!), mas qualquer artista sabe intimamente que, por aí, muito pouca coisa acontece.” (TATIT, 2002, p. 18)

Numa abordagem que examina este samba-clássico da obra de Geraldo Pereira de forma mais analítica, sustentada na terminologia de Luiz Tatit e conforme realizado por Claudia Matos, sugerimos que o aproveitamento por parte de Geraldo Pereira da fala cotidiana contida na expressão de Roberto Martins, apresenta-se como caso exemplar do que Tatit define como restabelecimento, ou seja, a capacidade de “identificar na massa informe dos detritos discursivos um material reciclável” (*In: MATOS et al.*, org. 2014, p. 254). A saber: a entoação banal e descartável que o cancionista sabe reciclar e reaproveitar na criação de sua canção, em que, como num toque de mágico (“dom típico do cancionista”, TATIT, *In: MATOS*, p. 255), a efemeridade da linguagem oral é transformada em algo digno de tratamento musical e gravação em disco que, no caso de “Falsa Baiana”, constitui o maior sucesso de vendas da produção de Geraldo Pereira, conforme o depoimento referido de Cyro Monteiro. A entoação da frase linguística “Olha a falsa baiana”, dita por Roberto Martins, já aponta para uma linha melódica, assim se apresentando o que Tatit chama de embrião cancional, cuja posterior elaboração, no caso das composições de Geraldo, parece-se aproximar do método empregado pelos sambistas antigos, que “contavam com ambos os componentes para facilitar a memorização da obra: cantarolando a melodia, lembravam-se da letra; dizendo (ou lendo) os versos, recuperavam toda a linha melódica.” (TATIT, *In: MATOS.*, p. 255). Muitos sambistas da época de fixação do samba compunham em parceria, ambos faziam melodia e letra, cuja compatibilidade é trabalhada a partir (d)“a unidade melodia e letra em todas as dimensões, dos pequenos fragmentos à canção integral” (TATIT, *In: MATOS*, p. 255). Ainda que se continue considerando as ressalvas feitas acerca da real contribuição das dezenas de parceiros de Geraldo, conforme referido na seção 2 do presente trabalho, ressaltamos que, embora os aspectos constituintes da singularidade sonora dos sambas geraldopereirenses (as prolongadas linhas melódicas, as entradas diferenciadas da batida) apontem para um estilo único propagado por um autor individual, não é possível afirmar que a maioria ou todos os

sambas de seu repertório sejam compostos *apenas* por ele. A variedade temática, as diferenças letrísticas entre sambas, as variações do discurso empregado – seja de cunho mais sentimental ou de modalidade de sambas esboçando as múltiplas faces da malandragem – e até o desnivelamento em termos de qualidade entre os sambas mais representativos da originalidade do compositor Geraldo Pereira e os sambas menores dentro do conjunto de sua obra, indicam que houve sim uma interação de maior ou menor grau entre ele e uma variedade de colaboradores que de alguma forma contribuíram para a feitura de muitas composições.

Seja como for, consta nos relatos dos contemporâneos que Geraldo, sozinho, costumava não medir esforços na elaboração da letra, e investia bastante tempo até se sentir contente com seu trabalho.⁸⁵ Nesse sentido, seu fazer composicional conforme relatado na primeira biografia, apresenta-se como um exemplo prototípico do cancionista. Sem usar recursos literários ou musicais “convencionais”,⁸⁶ adquire uma “combinação de fragmentos de linguagem até encontrar um sentido completo que satisfaça o compositor” (TATIT, apud MATOS, 2014, p. 256), na criação de uma relação entre melodia e letra. No estabelecimento de uma compatibilidade entre os componentes melódico e letrístico, conforme assinalado por Tatit, o procedimento mais comum e o mais prático em termos de execução é o cancionista partir da melodia que seguidamente passa a “letrar” com a naturalidade que a própria melodia já sugere ser o caminho a ser tomado em relação ao conteúdo da letra. Porque a canção é uma estética que depende do entrosamento entre melodia e letra. Esse entrosamento parte da entoação melódica que acompanha a fala natural e cotidiana capturada pelo

⁸⁵ O professor de violão Aluísio Dias, no seu depoimento registrado na biografia, informa, por ocasião de um samba inédito em vida de Geraldo, que “levei a primeira parte para ele e depois ele me trouxe o samba completo, porque ele era de fazer e refazer até ficar ao gosto dele” (CAMPOS *et al*, 1983, p. 207). O samba, de acordo com as informações contidas na biografia intitulado “Quem canta seus males espanta”, apresenta letra de notável beleza: Chega de tristeza coração/Não te lamentos/Não chores a separação/Se a vida é cheia de encanto/Coração não derrames teu pranto/Canta/Quem canta seus males espanta [...]. O samba foi gravado por Pedro Paulo Malta e Alfredo Del Penho sob o título “Conselho de Amigo”, no CD “Dois Bicudos”, selo Biscoito Fino, em 2004.

⁸⁶ Citamos a observação de Tatit, feita acerca de Noel Rosa, válida também para definir Geraldo Pereira: “Músico espontâneo, letrista sem contato com as correntes literárias da época [...], desenvolveu com perícia ímpar o processo de recortar melodias e cobrir textos com a máxima eficácia de comunicação.” (2002, p. 29).

ouvido, e que faz o ouvinte cantarolar. Esse é o talento particular do cancionista, ou seja, aquele que sem ser músico ou poeta apresenta habilidade na criação de canções, sem dispor de conhecimentos musicais profundos ou lançar mão de recursos poéticos “formais”.^{87 88} Nesse sentido, Geraldo Pereira pode ser considerado um cancionista completo, já que exercia ambas as funções, de melodista e letrista, com notável talento. Nas palavras de McCann: “*Pereira was a composer of great depth and subtlety, a brilliant melodist and lyricist, bringing together Barroso’s and Rosa’s strengths.*” (2004, p. 78).⁸⁹

No caso de “Falsa baiana”, enquanto samba com apelo rítmico, a composição pode ser inserida na categoria de composições de tematização, sendo uma das formas de estabilização melódica, de acordo com a terminologia de Tatit. O enaltecimento do tema recorrente (a baiana, personagem que se vê construída ao longo da enunciação da letra) é constituído pela repetição das células rítmicas e da reiteração melódica.⁹⁰ A maioria dos sambas geraldopereirenses se incluem nessa categoria,⁹¹ conforme se destaca na seguinte subseção.

⁸⁷ Pelos depoimentos na primeira biografia, sabe-se que Geraldo Pereira aprendeu tocar violão ainda jovem na Mangueira, porém, não costumava fazer uso do instrumento para se acompanhar nas apresentações, usando-o mais como ferramenta de composição e não como meio de expressão musical. A sincopação acentuada de seus sambas encontra até uma explicação curiosa, por parte dos biógrafos, na falta da falange do indicador direito, que ainda jovem perdeu num acidente de trabalho. A omissão de certas notas que ensejavam o ritmo diferenciado seria resultante da ausência da falange. De acordo com as fontes consultadas, o compositor dispunha de uma caixa de fósforos ou de uma caixeta, ou seja, uma versão mais formal da caixa referida, “instrumento” rítmico que muitos compositores de música popular utilizavam para compor. (CAMPOS *et al.*, 1983, p.140; VIANNA, 2010, p. 20)

⁸⁸ Em relação à “pouca intimidade com a linguagem musical” apresentada por muitos dos cancionistas de notável sucesso, Tatit afirma que “(e)vidente que quase todos dispunham de boa musicalidade, no sentido de reter melodias na memória, reproduzir ritmos percussivos, tocar instrumentos de ouvido, mas isso não significa que conseguissem traduzir intelectualmente o que eles próprios realizavam.” (2004, p. 45).

⁸⁹ “Pereira foi um compositor de grande profundidade e sutileza, um melodista e letrista brilhante, unindo em si as qualidades de (Ary) Barroso e (Noel) Rosa.” (tradução própria)

⁹⁰ Ary Barroso, já citado, conhecido por ser muito criterioso, afirmou que “O samba *Falsa Baiana*, de Geraldo Pereira, é obra-prima. [...] (A) melodia, por si só, é ritmo puro.” (HOLANDA, 1969, p. 246).

⁹¹ Alguns sambas apresentam características de passionalização, ou seja, a forma de estabilização cancional em que, de acordo com Tatit, o prolongamento das vogais convida a falar de (falta de) amor, de algum desejo que (ainda) não se realizou, buscando ou evocando algo que foi perdido, como por exemplo no samba-canção “Pedro do Pedregulho” (composição que se encontra analisada na subseção 4.1), no qual a extensão das vogais levam (persuadem) o ouvinte a acompanhar o percurso

3.2 A mulher-musa? Da mulher para o samba, e vice-versa: amando e compondo, compondo e amando

As letras das composições geraldopereirenses contam as desventuras dos personagens que representam a visão do mundo dos que vivem à margem da sociedade “ordenada”. Dentre esses sambas, destacam-se os que apresentam um compositor sensível à incitação de suas musas: o papel dedicado à companheira/mulher, sendo a companhia feminina incentivadora e motivação das aspirações artísticas.⁹² Atentamos para o perfil diverso da(s) musa(s), constituindo fator importante na produção de um compositor que, de acordo com os depoimentos dos que conviveram com ele, se vangloriava de suas vivências amorosas. Ocorre, assim, a construção de uma imagem feminina que percorre a grande maioria de suas composições, conforme também se constata em suas biografias. Como já mencionado, na realização da pesquisa que resultou na primeira biografia intitulada *Um certo Geraldo Pereira*, num espaço de tempo de quatro meses, os autores entrevistaram 55 familiares, amigos, colegas e outros conhecidos de Geraldo, sendo o estudo mais abrangente de sua vida e obra. Nele, os biógrafos, através de um levantamento dos diversos temas abordados nos sambas do compositor, elaborando uma categorização temática das composições, constataram que os tópicos mais frequentes entre os que têm um tratamento singularmente positivo são: samba / sambar / batucada / roda de samba / Carnaval / escola de samba / morro e favela, enquanto entre os elementos negativos se destacam, por sua vez, os temas de separação / abandono / tristeza / sofrimento / infidelidade / traição, entre outros

do personagem-título, que deixou a malandragem no passado para se ver regenerado pelo amor de sua companheira.

⁹² De acordo com os depoimentos dos entrevistados na biografia, o compositor costumava aparecer nos vários pontos de boemia noturna em que circulava acompanhado por diferentes mulheres, que ele apresentava como “irmãzinha” ou “sobrinhazinha”. Algumas de suas companheiras ocasionais integravam o grupo de seu coro feminino.

aspectos. Na convergência entre a inspiração mus(ic)al e a realidade vivida, se revela o homem por trás da poesia:

(O)s traços se esboçaram permitindo delinear nos versos o perfil do homem Geraldo Theodoro Pereira, boêmio e amante, agressivo, sofredor e suspeito, que buscou sempre, no amor, um lar, uma paz que lhe permitisse ser o que desejava e era capaz de ser: um genial compositor que podia cantar sua obra e viver tranquilamente de sua atividade musical. (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 146).

Essas características podem ser detectadas tanto no perfil biográfico quanto nas letras de seus sambas, sendo a constante inserção de Geraldo, conforme afirmado por depoimento de Ricardo Cravo Albin,⁹³ “na baixa boemia da Lapa, do Centro e do subúrbio”, um dado confirmado por todos os depoimentos incluídos na biografia supracitada, permitindo inclusive designar quais os locais mais assiduamente frequentados pelo compositor, desde o referido restaurante A Capela, na Lapa, até os estabelecimentos mais humildes, na Mangueira e no subúrbio. Uma vez alcoolizado, a gentileza, a amabilidade e os modos finos exibidos no convívio social podiam sumir e desvendar um lado mais socialmente inconveniente de um homem de vida sofrida, de muitos encontros e desencontros, enganos e desentendimentos. Os protagonistas de suas letras igualmente refletem as várias formas de lidar com os contratempos da vida.

De acordo com Albin, era a constante busca por companhia feminina seu principal incentivo, e o reflexo desse traço de seu temperamento se encontra na parte de sua produção de viés lírico-amoroso, de acordo com o termo usado por Claudia Matos na distinção das variações dentro dos temas e estilos praticados pelo compositor e seu colega Wilson Batista. Seja como for, em relação aos estudos literários em que sobressai a valorização do aspecto estético, a relevância de aspectos biográficos vem se manifestando na medida em que as vivências subjetivamente construídas são literariamente trabalhadas no texto, contribuindo para a abrangência de sua interpretação, seja em se tratar de prosa, de poesia ou de canção popular. Geraldo Pereira, na qualidade de poeta popular, sugerimos, inconsciente de sua inserção numa longa linhagem de tradições de oralidade – remetendo à expressão gaia ciência,

⁹³ Data da entrevista concedida ao autor do presente trabalho: 30 de maio de 2017. Albin foi amigo de Cyro Monteiro, o principal intérprete da obra de Geraldo Pereira.

“um saber poético musical que implica uma refinada educação sentimental” (WISNIK. *In*: LACERDA (org.) 2016, p. 27), designando o espírito livre e a habilidade técnica envolvidos na escrita de poesia –, porém, ciente da força de seus versos ritmados, coagindo as almas humanas e divinas a seguir o seu compasso (conforme Nietzsche, aforismo 84: *Da origem da poesia*) foi capaz de ser cronista de seu meio social por sempre se ver inserido nele, observando a sociedade a partir de múltiplas perspectivas, seja a do operário, do sambista, do favelado, do suburbano (MATOS, 1982, p. 18). Empregando a observação como ferramenta de produção de sua obra, o compositor retrata o que via e, sobretudo, o que sentia, sem abstrações, sem distanciamento, mas com emoções reais dos sofrimentos e alegrias vividos, com forte apelo sentimental. Será pela posição cultural que o compositor ocupa, que, nas palavras de Muniz Sodré, suas letras ganham

uma operacionalidade com relação ao mundo, seja na insinuação de uma filosofia da prática cotidiana, seja no comentário social, seja na exaltação de fatos imaginários, porém inteligíveis no universo do auto e de ouvinte. [...]. Trata-se [...] de um lugar em que se inscreve o compositor [...] por um impulso especial de sentido, cujo polo de irradiação se encontra na transitividade cultural das classes economicamente subalternas. A transitividade afirma-se na capacidade da canção negra de celebrar os sentimentos vividos, as convicções, as emoções, os sofrimentos reais de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista. Nesse tipo de letra, não há categorização nem análise. (2007, p. 45-46)

Conforme analisado por Sodré, essa transitividade discursiva permite flagrar o português informal da linguagem cotidiana do brasileiro (p.46), conforme se verá na apresentação das letras de sambas como “Escurinha” (“Escurinha tu tens que ser minha de qualquer maneira, te dou meu boteco, te dou meu barraco”), “Você está sumindo” (“Nega vem cá, vem ver só, como seu nego ficou, depois de tal dia neguinha, que você me deixou”), “Chegou a bonitona” (“Mas olha só, ô pessoal, que bonitona, olha o pedaço que acabou de chegar”) cujo registro nos sambas do cronista Geraldo Pereira se assemelha muito com a forma com que Antônio Candido descreve a natureza da crônica:

Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despretensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorradeira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de

forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição. (CÂNDIDO, 2003, p.89-99).

Este apelo à intimidade, ao sentimentalismo constitui-se como um *leitmotiv*, o traço característico mais marcante das 77 composições registradas em nome de Geraldo Pereira ou posteriormente atribuídos a ele, dos quais 69 “são voltadas, dedicadas, orientadas para uma mulher” (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 146). Considerando o conceito de musa um investimento poético que metaforicamente incentiva o poeta no processo criativo, ele parece ser, à primeira vista, muito abstrato para se empregar em relação às mulheres cantadas nos sambas de Geraldo, sempre esboçadas em linhas concretas e muito “reais” e daí orgânicas e sem abstrações. A abordagem da figura feminina é frequentemente direta e descritiva na obra de Geraldo e não apresenta o lirismo de compositores contemporâneos como, por exemplo, Ataulfo Alves, cujo samba “Vida de minha vida”, de 1949, exalta a musa evocada na composição em termos floridos que por um excesso de romantismo se distanciam em muito do estilo mais “realista” de Geraldo:

Minha musa inspiradora
 Minhas noites de luar
 Agradeço ao Criador
 Que me fez tão sonhador
 Pra melhor te exaltar

Rima rica dos meus versos
 Minha canção preferida
 Melodia do meu samba
 Vida da minha própria vida
 [...]

Porém, aproveitando da generosidade embutida no conceito da musa, sugerimos que, na busca por afeto enquanto ponto de partida de sua expressividade, a inspiração provinda da musa que se destina ao poeta e que constitui a fonte de criação poética, e que se manifesta na incitação musal particular conforme impregnada na poesia do poeta popular Geraldo Pereira, o canto absoluto da musa alcance seus ouvidos não em forma uníssona, porém, polifônica, apontando para o deslizamento do conceito tradicional da musa. Isto é, na superação de seu papel de inspirar o poeta “gênio”, cantando o que ele “precisa” ouvir, e a problematização da ideia da unicidade musal, sugerimos que se trata da fragmentação da incitação a partir de uma multiplicidade de musas, assim potencializando a mensagem poética para além dos limites de um discurso monofônico.

Assim, configura-se uma imagem da figura feminina que se encontra em processo constante de redimensionamento, na medida em que a constituição da mulher-musa evocada pelo sujeito cancional masculino varia, de uma composição para outra, entre polos extremos. O da mulher fiel, confinada ao espaço doméstico pelo provedor masculino – o qual, por sua vez, responde à dedicação feminina por se domesticar também,⁹⁴ - e a mulher fingida (“tipo” feminino muito explorado em sambas de Noel Rosa, por exemplo),⁹⁵ livre para explorar sua sensualidade nas gafieiras e salões de festa, para além das dimensões demarcadas pelos papéis e compromissos impostos pela voz masculina. Por sua vez, o homem se ressentido da liberdade de sua parceira, encontrando-se “abandonado”, numa inversão de papéis tradicionais que, na poesia de Geraldo Pereira, é trabalhada com leveza e humor, como traço característico de seu estilo de compor. A dicotomia mulher fiel / mulher fingida, que se vislumbra na apreciação comparatista entre várias canções e a mensagem poética que se diversifica entre as várias musas contempladas, é relativizada pela evocação da mulher “ideal”, incorporando facetas diversas numa imagem idealizada da mulher-musa. Na poética de Geraldo Pereira, a mulher-musa incita o sujeito cancional, ao nível de enunciação, a glorificar o samba como lugar de alegria “pura”, em que a sensualidade e o (en)canto musais se apresentam no seu plano mais “inocente”, sem ser ameaçador. Veja-se então de que forma a pluralidade musal é poetizada por Geraldo Pereira e cantada em versos nos seus sambas, através da seleção de algumas composições que melhor ilustram de que modo este sujeito cancional - ora pidão, ora abandonado, ora apaixonado – evoca uma musa singular e incitadora deste painel variado de sensações enquanto elementos da poesia.

⁹⁴ Entre os sambas retratando o estereótipo de mulher “ideal” por ser submissa ao homem, destacamos “Emília”, de 1941, gravação de Vassourinha (Mário Ramos, 1923-1942), de Wilson Batista e Haroldo Lobo (1910-1965): “Quero uma mulher/Que saiba lavar e cozinhar/E de manhã cedo/ Me acorda na hora de trabalhar [...]”. Também “Ai Que Saudades da Amélia”, de 1942, composição de Ataulfo Alves e Mário Lago (1911-2002) e gravada por Ataulfo, fez muito sucesso com uma letra exaltando a mulher “perfeita” para padrões mais conservadores: “Amélia não tinha a menor vaidade/Amélia é que era mulher de verdade [...]”.

⁹⁵ Citamos, por exemplo, o samba “Três Apitos”, de 1931, gravação lançada muitos anos depois da morte de Noel, em 1951, por Aracy de Almeida (1914-1988), no selo Continental: “Quando o apito da fábrica de tecidos/Vem ferir os meus ouvidos/Eu me lembro de você/Mas você anda/Sem dúvida bem zangada/E está interessada/Em fingir que não me vê [...]”

Figura 12 – Geraldo Pereira em início de carreira



Geraldo Pereira em 1940. Fonte: Foto de arquivo de família de Cartola, incluída no livro *Divino Cartola: uma vida em verde e rosa*, de Denilson Monteiro. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012, p. 56-57. No índice da imagem, Geraldo não é identificado. De acordo com o livro retratando Cartola, trata-se de espetáculo de grupo de ritmistas liderado por Cartola, no palco do Cassino da Urca. Conforme relatado na biografia, a encenação coreográfica seria no Cassino Atlântico, em Copacabana. (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 59)

Muitos sambas, de menor repercussão da fase inicial da produção composicional de Geraldo Pereira, se encaixam na longa fileira de composições musicais que tratam de abandono e do desencontro amoroso de forma genérica, como, por exemplo, “Se você Sair Chorando”, seu primeiro samba gravado, por Roberto Paiva, em 1939, no

selo Odeon, disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/33012/se-voce-sair-chorando> :

Se você sair chorando
 Dizendo que vai embora
 Meu amor não ignoro
 O seu pensar
 Ficarei muito contente
 Vou viver com alegria
 Espero seu desprezo um dia
 Não vou chorar

Você vai
 Que a rua lhe convida
 O que vale duas vidas
 Sem prazer
 Tudo quanto é difícil
 Eu dou-lhe com sacrifício
 E você não sabe me compreender

Na época, a composição fez algum sucesso no Carnaval do ano seguinte, chamando atenção por sua linha melódica, conforme observado por Pixinguinha (Alfredo de Rocha Vianna Filho, 1897-1973), o qual, encarregado pelo intérprete de passar para a pauta o samba para orquestração, considerou a melodia bastante original (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 148). A iniciativa, por parte do sujeito cancional masculino, de terminar com a (falta de) tranquilidade do convívio no lar doméstico por ser incapaz de lidar com a liberdade em excesso a que se permite sua parceira, é temática que ressoa também no segundo samba na musicografia de Geraldo Pereira, “Acabou a sopa”, de 1940, sua primeira composição gravada por Cyro Monteiro, no selo Victor, disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/47843/acabou-a-sopa>:

Essa não é a primeira vez
 Que você me aborrece
 E depois, com cara de santa
 Me aparece
 Pedindo perdão
 Sem me pedir foi ao baile
 Isso não se faz
 Eu vou lhe mandar embora
 Para nunca mais ...

Pode arrumar sua roupa, porque “acabou a sopa”
 Volte ao baile
 Vá dançar melhor
 Abusou da confiança
 Você já não é criança
 Se eu lhe perdoar

Fará depois pior.

Aqui já se nota a presença de algumas características do letrista Geraldo Pereira: o emprego da linguagem informal e de expressões populares, o uso estratégico de consoantes plosivas, que “como que explodem chamando atenção para algo que estava reprimido” (CAMPOS *et. al.*, 1983, p. 143), que ecoam a sonoridade percussiva do samba, e sibilantes, que, juntas, são distribuídas pelas letras, na terminologia de Luiz Tatit, pelo arranjador cancionista, o qual

se põe a manobrar, simultaneamente, a linearidade contínua da melodia e a linearidade do texto. O fluxo contínuo da primeira adapta-se imediatamente às vogais da linguagem verbal mas sofre o atrito das consoantes que interrompem sistematicamente a sonoridade. Uma força de continuidade contrapõe-se, assim, a uma força de segmentação (em fonemas, palavras, frases, narrativas, e outras dimensões intelectivas), fundando um princípio geral de tensividade que a habilidade do cancionista vai administrar e disseminar ao longo da obra. (TATIT, 2002, p. 10)

É pela força enunciativa do samba “Acabou a sopa” que esse estilo cancional mais se aproxima de um registro da linguagem oral cotidiana, apresentando letras que “simulam que alguém está falando diretamente com alguém em tom de recado, desafio, saudação, ironia, lamentação, revelação [...]” (TATIT, 2004, p. 48), conforme também se verifica na composição seguinte, “Lembras-te daquela zinha”, gravada por Roberta Paiva, em 1941, no selo Victor, disponível em

<<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/49130/lembras-te-daquela-zinha>>:

Tu sabes que aquela Zinha
Que há muito tempo foi minha
Um dia sem ter razão me abandonou
Eu, por gostar muito dela
Fiz uma casa pra ela
Fiquei tão cheio de vida
Mas tudo acabou

Escreva o que eu digo
Se um dia ela voltar
Eu juro que hei de lhe perdoar
Vou lhe pedir, meu amigo
Não criticar o meu ato
Eu sei onde é que me aperta o sapato

Aqui novamente o tema de abandono, aliviado pelo andamento alegre do samba, registrado em linguagem popular, em tom de conversa coloquial. Em 1941, Geraldo

Pereira já vê gravados seus sambas com uma certa regularidade, cuja composição ainda se limita aos desencontros amorosos, ou lamentação puro e simples, apenas contrabalançada pelo tom exagerado das queixas, gerando efeito humorístico, como no samba “Falta de Sorte”, intérprete Aracy de Almeida, gravadora Victor, disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/41761/falta-de-sorte>>:

Meus Deus, tenha piedade
 Já procurei e não encontrei a felicidade
 Duvido que outra alma suporte
 Tamanha falta de sorte
 Faça-me Deus essa caridade
 Faça-me Deus essa caridade

É duro mas é verdade
 A minha falta de sorte
 Viver sem felicidade
 Nem por esporte
 Não quero mal a ninguém
 E padeço como Job
 Eu sofro tanto e ninguém
 De mim tem dó
 Vejam só

A composição “Pode ser?”, intérprete Isaura Garcia (1923-1993), gravadora Columbia, do mesmo ano, disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/59292/pode-ser>>, inscreve-se também nessa linha do compositor ainda novato:

Entre nós houve uma contrariedade
 Pra dizer a verdade
 Eu não guardo rancor
 Porque é que você quando passa
 Por mim não me dá mais bonjour
 Se eu sempre vi em você
 O meu rêve d’amour

O que houve entre nós
 Foi um mal-entendido
 Tudo eu já fiz pra desfazer
 Porque meu coração não é fingido
 E precisa muito de você
 Pode ser?

Aqui o compositor já sinaliza ser bom letrista, fazendo rima com graça no emprego de estrangeirismos. O samba “Ela não teve paciência”, ainda de 1941 no selo Vitor, disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/49185/ela-nao-teve-paciencia>>, marca o reencontro com Cyro Monteiro, que viria a ser o cantor mais alinhado com o estilo dos sambas geraldopereirenses:

Quando veja tão abandonada
 A minha casinha na estrada
 Me vem a recordação
 Daquela que não teve paciência
 De satisfazer a exigência
 Do meu coração

E ao recordar o passado
 Eu choro
 E soluçando imploro
 Ao Criador
 Para fazê-la voltar
 Porque o meu coração
 Espera a ressurreição
 Do nosso amor

“Ai, Que Saudade Dela”, samba gravado pelo conjunto Quatro Ases e um Coringa em 1942 no selo Odeon, disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/60261/ai-que-saudade-dela>>, apresenta-se como clara tentativa de aproveitamento do sucesso da composição “Ave Maria no Morro”, de Herivelto Martins, gravada poucos meses antes pelo Trio de Ouro no mesmo selo (“E o morro inteiro/No fim do dia/Reza uma prece/À ave maria”):⁹⁶

Quando bate a Ave-Maria
 Blim blim Blom, blim, blin blom

Quando bate a Ave-Maria
 Lá no alto da capela
 Ai, ai que saudade dela
 Ai, ai que saudade dela

Me aflagava noite e dia
 Sempre carinhosa e bela
 Ai, ai que saudade dela
 Ai, ai que saudade dela

O meu santuário
 Era um caramanchão
 Ela era minha Santa
 E o meu samba-oração

Mas um dia por maldade
 Ela quis abandonar
 A voz do meu violão
 E o meu cantar

⁹⁶ De acordo com a biografia, os dois compositores trabalharam juntos na época, com Geraldo apontando como ritmista no conjunto liderado por Herivelto. Inclusive no filme “Berlim na Batucada”, em que Herivelto Martins foi assistente de produção, este teria indicado Geraldo para o papel de Laurindo (veja-se a subseção 3.5).

O tema do abandono é reaproveitado na composição feita já em 1943, e é através dessa temática que o poeta popular mostra seu lado pidão, embora com uma dose de humor, capaz de se olhar no espelho e rir de sua própria desgraça, como, por exemplo, no samba “Você está sumindo”, cuja gravação original se deu na voz de Cyro Monteiro, no selo Victor, disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/72951/voce-esta-sumindo>>:

Nega vem cá
 Vem ver só como é que seu nego ficou
 Depois do tal dia neguinha
 Que você me deixou
 Quem me conhece
 Passa por mim jogando piadas, sorrindo
 Você está ficando acabado
 Xi você está sumindo

Você foi embora criança
 Minh´alma ficou quase louca
 Não tiro você da lembrança
 Nem tiro o seu nome da boca
 Sinto-me tão acabado
 Estou que nem posso de dor nem queira saber
 É de tanto pensar no seu amor

Embora o poeta, que se apresenta perdidamente apaixonado, se veja abandonado por sua musa amada, a noção da musa “anônima” presente em vários sambas (“zinha”, “ela”) repercute na mensagem poética nesta composição, em que a musa não ganha identificação própria, apenas uma denominação genérica (“nega”/“neguinha”) – apesar de, ao nível de enunciação, o sujeito cancional apelar para a singularidade de seu amor (“Não tiro seu nome da boca”) –, sugerindo (sutilmente ou nem tanto) que sua paixão não é intransferível e que também poderia chamar (e responder à chamada de) outras “negas”, assim enunciando a ampliação da representatividade da mulher negra na canção popular.

O tema de abandono volta a marcar presença singular na obra de Geraldo, embora sempre trabalhado com leveza – pelo andamento alegre da composição, pelo humor irônico investido nos versos –, para, assim, contrabalançar a carga potencialmente amarga da temática, conforme atesta também o samba “Onde está a Florisbela?”, de 1944, gravado por Batista de Souza no selo Continental, disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/79834/onde-esta-a-florisbela>> :

Na madrugada voltei do baile
 Na certa de encontrar a minha amada
 Achei a janela aberta e as portas
 Quero esquecer mas não posso
 Tive um pouco de remorso
 As horas já eram mortas
 Entrei e verifiquei toda a casa
 Meus ternos já eram cinza
 E meu violão era brasa
 Bati na janela da vizinha
 Ó Dona Estela me diga, aonde foi Florisbela?
 A vizinha respondeu
 Quando notei a fumaça
 Bem que eu disse, ó Florisbela
 Não é coisa que se faça
 Ela contou-me chorando que lhe viu nos braços de outro alguém
 Oh meu vizinho, a razão dá-se a quem tem
 Botei fogo também

A composição trabalha vários temas correntes da obra de Geraldo Pereira, iniciado com a abertura do samba, em que o sujeito cancional aparenta estar ainda de bom-humor, voltando para casa sozinho tarde de noite após o baile, tendo deixado a mulher sozinha em casa. Porém, já pressentindo o arrependimento e, por extensão, o sofrimento pela separação, verifica que sua conduta de traição conforme revelada pela vizinha levou a parceira a abandonar seu homem. A infidelidade que originou a ação radical de sua parceira resultou, literalmente, na destruição de sua vida doméstica, já que a mulher, de aparente pavio curto, chegou a ponto de incendiar a casa, não sobrando nem a indumentária e a ferramenta musical do narrador malandro. O desfecho infeliz é aliviado, além do humor e andamento alegre referidos que percorrem todo o samba, pelo verso que encerra a composição (“Botei fogo também”), deixando clara a expressividade da irreverência e gaiatice cariocas investidos no léxico geraldopereirense.

No samba “Carta fatal”, do mesmo ano, intérprete Odete Amaral (1917-1984), gravadora Odeon, disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/65351/carta-fatal>>, encontra-se pela primeira vez um sujeito cancional feminino, o qual, ao contrário da personagem de “Onde está a Florisbela”, não chega a levar até as últimas consequências o final do relacionamento:

Agora nossa amizade
 Tem que terminar
 Pois você só chega
 Na hora de eu me levantar
 E a razão de tanta demora
 Não me diz por que
 Eu só posso desconfiar de você
 Vou embora amanhã
 Seja o que Deus quiser
 Achei no seu bolso uma carta de mulher

Até parece brinquedo
 O que dizia a carta
 “Filhinho você vem cedo
 A sua ausência me mata”
 Por isso não vou brigar
 Prefiro a separação
 E a mim não interessa justificção

Na composição “Bolinha de papel”, samba de 1945, gravado pelo grupo vocal Anjos do Inferno no selo Victor, disponível em

<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/74968/bolinha-de-papel>, constatamos que a aparente sinceridade do amor do sujeito cancional é sustentada pelo dado numérico constante da conta bancária. Assim, os laços afetivos ganham contornos de uma negociação, em que a mulher-musa idealizada talvez não seja uma parceira inteiramente confiável:

Só tenho medo da falseta
 Mas adora a Julieta, como adoro
 A papai do céu
 Quero seu amor, minha santinha
 Mas só não quero que me faça de bolinha de papel

Tiro você do emprego
 Dou-lhe amor e sossego
 Vou ao banco e tiro tudo pra gente gastar
 Posso, oh, Julieta, lhe mostrar a caderneta
 Se você duvidar

As resoluções rítmicas de “Bolinha de papel” ganhariam nova vida no balanço da bossa demonstrado por João Gilberto na sua regravação do samba, quinze anos depois.

No samba “Conversa fiada,⁹⁷ do mesmo ano, gravado por Déo no selo Continental, disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/81824/conversa-fiada>> , apresentam-se vários elementos característicos do estilo geraldopereirense: a linguagem informal, as gírias, as expressões populares:

Chegou ao meu conhecimento
 Que você anda dizendo
 Que vai me deixar
 Por isso muito lamento
 Você sabe muito bem
 Que eu sempre soube amar
 Vá ver que foi algum veneno
 Dessas línguas de tesouro
 Que querem me ver sozinho
 Muito triste desprezado
 Incompatibilizado
 Sem o seu carinho

Já temos intimidade
 Não há necessidade de você fazer assim
 Eu confesso que lhe adoro
 Minha nega eu choro, choro
 Se esse amor chegar ao fim
 Se fizer questão de jura
 Essa nuvem escura vai se desfazer
 Eu juro minha nega eu não fiz nada
 É conversa fiada
 Pra você se aborrecer

Dentre os sambas apresentados no período referido (1939-1945), nenhum fez muito sucesso junto ao público e, com exceção de “Bolinha de papel” que teve êxito na regravação de João Gilberto, hoje são pouco citados. Um samba específico, porém, se sobressai em termos de potencialidade de análise, e que, pelo tema da letra, ritmo balançante e linha melódica pode ser considerado um precursor de “Falsa Baiana” (MELLO, 1977, p. 4), denunciando um compositor em fase de amadurecimento, conforme se procura elaborar na seguinte subseção.

⁹⁷ Wilson Batista compôs um samba com o mesmo título, que fez parte dos sambas da polêmica com Noel Rosa, na qual os dois compositores disputaram o conceito de malandragem e em que “Conversa Fiada” de Wilson originou a composição noelina “Palpite Infeliz”. O samba de Wilson foi gravado apenas duas décadas depois, em 1956, no LP “Polêmica”, apresentando todos os sambas que integraram o duelo musical. Refere-se ao capítulo 9 – Polêmica e amizade (p. 135-155) da já citada biografia de Wilson Batista para averiguar os desdobramentos da disputa em formato de samba.

3.3 Imagens orgânicas da mulher no samba e na literatura: corpo, dança, brasilidade

Ainda em 1942, dois anos depois de escutar seu primeiro samba gravado no rádio, Geraldo Pereira apresenta uma composição que sinaliza que está se transformando como compositor, demonstrando que sua capacidade criativa vai além da unidimensionalidade dos sambas chorosos de abandono e desencontro amoroso, lançando uma canção de letra incisiva que pode ser considerada sua primeira grande composição. Trata-se de uma vigorosa exaltação do samba enquanto espaço construtivo da identidade do negro brasileiro que se encontra na composição “Quando ela samba”, gravadora Victor, voz de Cyro Monteiro, de 1942, disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/49634/quando-ela-samba>>, em que o sujeito cancional se vê diante de uma musa que se aproxima da imagem idealizada da figura feminina, apresentando sensualidade diante da plateia na pista de dança. Ela, musa denominada “minha cabrocha”, no próprio ato de sambar, ativa uma carga afetiva que mobiliza todos os presentes a sambarem também, sem, no entanto, mostrar sinais de que seu canto – audível para todos sem ser intencionalmente sugestivo – possa eventualmente se afastar do alcance da audição do poeta enquanto designatório “legítimo” de sua mensagem:

Quando minha cabrocha
Entra no samba que tem na favela
Com sua saia de roda
Verde e amarela
Vejo que todos desejam sambar
Sambar com ela
Eu não sei qual o mistério
Que há nas cadeiras dela

Espectador hipnotizado pelo exercício de brasilidade, o sujeito cancional, inserido no espaço comunitário da favela e porta-voz de toda uma coletividade marginalizada, é convidado a ressignificar seus próprios sentimentos ufanistas

(PEREIRA, 2013, p. 17), transformação descomplicada e sem abstrações, e por isso libertadora:

Quando o samba é bem cantado
Batem palmas e é bisado
Somente pra minha cabrocha sambar
E quando a vejo cantando e sambando
Ao som do pandeiro
Eu juro, me sinto mais brasileiro

A relação dialética entre o poeta e sua musa é construída a partir de uma admiração pelos encantos da figura feminina evocada, a qual incita – na sua associação a símbolos unificadores de “autenticidade” brasileira, como o próprio samba na sua aceitação do estilo musical mais representativo da nação, a favela como lugar simbólico de sua expressão originária e meio determinante em (mudanças de) padrões de conduta, as cores da bandeira, o pandeiro enquanto instrumento prototípico do samba, todos elementos eleitos para representar uma ideia de brasilidade –⁹⁸ o poeta a exultar sua vinculação da graça da mulher a um sentimento de ufanismo “puro”, pintado nas cores nacionais. Consideramos “Quando ela samba”, enquanto reflexo “pragmático” de um gesto artístico (bem-sucedido) do que seja brasilidade, uma tentativa de se aproximar aos sucessos do samba de exaltação, vertente do samba muito em voga na época do lançamento da composição (PEREIRA, 2013, p. 17).⁹⁹

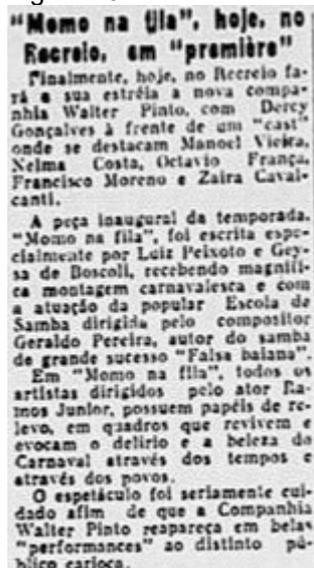
A mesma reprodução de símbolos icônicos dessa ideia de brasilidade se encontra na letra singular de um samba que fez parte da peça carnavalesca *Momo na fila*,

⁹⁸ Aqui se exemplifica muito bem o poder de síntese e de economia precisa de Geraldo, fazendo vocábulos como “favela” rimar com “verde-e-amarela”, e “pandeiro” com “brasileiro”, todas palavras-chave que repercutem nessa interpretação do samba composto como celebração de brasilidade.

⁹⁹ Conforme se destaca na seção seguinte, o sucesso desse gênero de samba foi instigado pela veiculação da popularidade do samba por parte do Estado Novo varguista, procurando, conforme conceituado por Hobsbawn e Ranger, investir na invenção de tradições históricas cultura-musicais na construção de uma ideia de unidade nacional, visando, no caso específico, aproximar a produção de sambas a seu objetivo de unir o país em volta de uma ideologia enaltecendo a nação, o amor acrílico à pátria e uma moralidade trabalhista reduzindo o cidadão à mão de obra.

produção do teatro de revista de Walter Pinto de 1944, com atuação de Geraldo orientando os dançarinos de uma miniescola de samba.¹⁰⁰

Figura 13 – Estreia revista carnavalesca



Fonte: Jornal *A Noite*, seção *Teatro*, 29/12/1944, p. 6. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

Incluído no livro *Carnaval sem fronteiras: as escolas de samba e suas artes mundo afora* (CAVALCANTI; GONÇALVES, 2020), o artigo “Tem bububu no bobobó”: o teatro de revista de Walter Pinto e as escolas de samba”, de Maximiliano Marques, aborda a interligação entre os círculos teatrais e carnavalescos, na qual se destaca a referida peça e se cita a letra do samba nela cantado pelos integrantes do conjunto liderado por Geraldo:¹⁰¹

P´ra fazer nosso samba
 P´ra fazer ele bem brasileiro,
 É preciso que se vá buscar no morro
 O gingado da mulata
 E a cadência do pandeiro
 Se houver ainda um bom tamborim,
 Meu Deus, tenha pena de mim
 Que miséria faz o ganzá

¹⁰⁰ A atuação de Geraldo na peça não se encontra registrada na primeira biografia ou outra publicação referente ao compositor, configurando fato recuperado e bom exemplo de “achamento” feliz que incentiva o pesquisador a continuar procurando por “tesouros” igualmente escondidos.

¹⁰¹ No primeiro ato, na entrada dos figurantes, o conjunto é referido como o “Coro Geral do Zé Pereira”, num evidente trocadilho com o nome do compositor.

Que lamento do surdo vem
Que cadência o pandeiro dá
Que ruído da cuíca vem
Bota no samba ódio, ternura
Feitiço, ardor, paixão
Mistura tudo
Depois me diga
Se o santo baixa ou não.
Inclua ainda os dentes da mulata
E a graça com que o nego desacata

Embora a autoria do samba não se encontre atribuída a Geraldo Pereira, não havendo autor nem título conhecidos nas fontes consultadas,¹⁰² os elementos enumerados – a articulação do samba como maior expressão musical nacional vinda de sua origem imaginária no morro, sua vinculação à graça e desenvoltura no dançar da mulata, metonímia do Brasil, e aos instrumentos percussivos remetendo às raízes culturais negras do samba – na composição ecoam a forma com que o tema de celebração de brasilidade é elaborado em “Quando ela samba”, samba composto dois anos antes. Também em termos de estilo – vocabulário, rima (novamente brasileiro – pandeiro), não parece improvável que o samba apresentado seja feito (sozinho ou em parceria) pelo “ator” à frente da cantoria por ele dirigida.¹⁰³

¹⁰² O texto original elaborado para a revista carnavalesca encontra-se preservado no acervo do Centro de Documentação da Funarte. Na folha do samba, apenas consta “Samba de 1945”, cantada pelo “Coro Geral”, na cena final da produção. Ainda consta fazendo parte das peças datilografadas que compõem a peça, no mesmo arquivo de Walter Pinto na CEDOC, uma paródia de “Falsa Baiana”, de letra sugestiva, censurada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, e sua partitura para piano. (Acervo Walter Pinto - FUNARTE/Centro de Documentação e Pesquisa)

¹⁰³ Também o trecho “Meu Deus, tenha pena de mim” é expressão típica de Geraldo Pereira, encontrando-se variantes dela em diversas composições suas, representando tanto um registro de linguagem cotidiana informal quanto um aparente pedido de intervenção divina que, no contexto empregado, gera um efeito humorístico.

Figura 14 – Elenco *Momo na fila*



Elenco de um dos quadros da revista carnavalesca *Momo na fila*. Fonte: Acervo Walter Pinto - FUNARTE/Centro de Documentação e Pesquisa.

Nesse sentido, a musa evocada em “Quando ela samba” e, por extensão, no samba que integrou a revista carnavalesca, na sua incitação de aprofundamento / redimensionamento de um sentimento de brasilidade, e, portanto, de uma sensação de transformação, assemelha-se a várias personagens femininas evocadas no corpo romanesco de obras literárias oitocentistas, ambientadas no Rio de Janeiro. São mulheres protagonistas, enquanto mulatas personagens-símbolo do país fortemente associadas aos sentidos provocados pela natureza brasileira e os sons, os sabores e os cheiros por ela produzidos, das quais se destacam, como, por exemplo, Rita Baiana, personagem do romance naturalista *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo (1857-1913), cuja sensualidade inevitável exerce papel decisivo na metamorfose de Jerônimo, português que se vê ser transformado em brasileiro. A noção de desestabilização de um personagem masculino que não resiste à sensualidade feminina evocada na narrativa já se encontra em romance antecessor e outro clássico da literatura nacional, *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida (1852), referido por José Miguel Wisnik como “a mais completa representação literária do que terá sido a animada vida musical popular brasileira nos

inícios do século XIX” (2008, p. 13-14), em que a personagem Vidinha (“a primeira cabrocha de nossa literatura”; DEALTRY, 2022, p. 188) ganha uma descrição bastante detalhada de seus atributos físicos:

Vidinha era uma mulatinha de dezoito a vinte anos, de altura regular, ombros largos, peito alteado, cintura fina e pés pequeninos; tinha os olhos muito pretos e muito vivos, os lábios grossos e úmidos, os dentes alvíssimos, a fala era um pouco descansada, doce e afinada (ALMEIDA, 1993, p. 87).

Depois de assistir à moça cantando uma modinha, Leonardo, personagem principal do corpo romanesco, vê sua vida (temporariamente) desordenada por ela: “Leonardo passava vida completa de vadio, metido em casa todo o santo dia, sem lhe dar o menor abalo o que se passava lá fora pelo mundo. O seu mundo consistia unicamente nos olhos, nos sorrisos e nos requebros de Vidinha.” (ALMEIDA, 1993, p. 98). Tecendo algumas observações em relação ao foco narrativo, objetivo e descritivo, e o registro de linguagem conforme elaborado por Almeida no seu único romance – enquanto averiguação dos modos e costumes de determinados grupos sociais primeiramente publicado por capítulo em formato de folhetim –, destaca-se que é pelo emprego de vocabulário corrente da época em que se passa a narrativa oitocentista, que se afilia o narrador-cronista (“mestre-de-cerimônias onisciente”, GALVÃO, 1976, p. 27) no seu retrato dos costumes urbanos e ambientes de sociabilidade de então, às narrativas de literatura popular consumidas por um crescente público leitor em finais de séculos XIX e início do século XX.¹⁰⁴ A adesão coletiva ao gosto de leitura periódica, cujo apelo é exercido pelo elemento humorístico, pelos contornos inesperados do enredo, e pela suspensão da continuidade da narrativa, posteriormente desagua em outras linguagens artísticas inspiradas na cultura popular, seja das novelas de rádio e posteriormente de televisão, seja da canção popular. Não se trata de comparar ou mesmo equiparar as estratégias narrativas e modos de produção de escritores oitocentistas identificados com os movimentos literários de suas respectivas épocas com o proceder de composição de sambistas “modernos” como Geraldo Pereira, Wilson Batista e seus contemporâneos e antecessores no meio

¹⁰⁴ Veja-se *Páginas de sensação – Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*, de Alessandra El Far. São Paulo, Cia. das Letras, 2004.

musical popular nas primeiras décadas do século XX, porém, de constatar que a forma com que eles, pelo tom carregado de coloquialidade nos seus cenários ambientados no Rio de Janeiro e os personagens neles inseridos, pela comicidade e pelo hábito de dar continuidade a certos temas privilegiados (a dicotomia no papel da mulher na sociedade, oscilando entre a “mulher fiel” e a “mulher fingida”, por exemplo) vinculam-se a uma linhagem antiga de entretenimento popular. No samba geraldopereirense, o sujeito cancional, de modo geral, também se caracteriza, assim como o narrador de *Memórias*, por seu emprego de um tom descritivo e sem julgamentos, por sua criação de uma visão do mundo isento de culpa, conforme analisa Antônio Candido acerca do romance: “um universo que parece liberto do peso do erro e do pecado.” (CANDIDO, 1993, p. 47), além de voltar-se para as camadas populares como fonte de sua inspiração. Esses laços familiares entre a linguagem literária aplicada no romantismo e de música popular se encontram também em movimento literário finissecular, o naturalismo.

Partindo dos pressupostos do naturalismo, em que, enquanto reação aos excessos subjetivos e metafísicos do romantismo e sob forte influência dos métodos – observação, experimentação – aplicados no estudo da natureza e do homem conforme desenvolvidos nas ciências naturais nas últimas décadas do século XIX, a tese dominante é o determinismo do meio e da raça e a predominância do coletivo sobre o individual, este movimento literário encarregou-se de documentar a realidade observada e, na literatura brasileira, produziu obras que se confrontaram diretamente com temas que revelaram tabus da sociedade da época no seu enfoque nas classes marginais, na exploração econômica do proletariado e no racismo. Essa temática literariamente processada no romance naturalista é posteriormente transposta para outros movimentos literários.

Retomando as proposições do manifesto do movimento naturalista *O Romance Experimental* (1880) escrito por Émile Zola (1840-1902), o trabalho do romancista consistiria em observar a realidade e montar, literariamente, a experiência, em que as personagens não são mais representações ficcionais do homem abstrato, metafísico, porém, estudos de caso, “tipos” sociologicamente interessantes, submetidos às leis de fisiologia, movidos pelo instinto e condicionados pelo meio, fatores que os levam a percorrer fatalmente as etapas do processo natural, conforme exige o determinismo da fórmula cientificista desta concepção romanesca.

No romance *O cortiço*, publicado em 1890, reconhecidamente a obra mais representativa da estética naturalista brasileira e considerado o romance mais bem-sucedido do escritor Aluísio Azevedo é notável, conforme observado por Candido (1993), sua afiliação à plataforma do movimento de Zola, aplicando a influência literária não somente na forma em que retrata o conjunto dos moradores de uma habitação coletiva “típica” da época do Rio de Janeiro – em que o crescente proletariado urbano se viu forçado a se amontoar em moradias precárias na cidade, então em pleno processo de expansão econômico e demográfico – como também no modo em que o destino do rico painel de personagens evocadas na narrativa evidencia a ratificação de teses preconcebidas e predeterminadas pelas ciências naturais, bem de acordo com a chave naturalista. Considerando, assim, que é a partir da prevalência do protagonismo do próprio cortiço, enquanto organismo vivo que cresce às próprias forças, como afirma Brayner (1973), que o trajeto dos personagens nele gerados é desenvolvido.

Estabelecendo-se o diálogo interdisciplinar entre a linguagem da música popular nacional e os estudos de literatura, atentamos, *en passant*, para a semelhança da precariedade socioeconômica do escritor brasileiro finissecular e do sambista nas primeiras décadas do século XX e das condições de produção nos respectivos meios em que atuavam. Costuma-se atribuir a Valentim Magalhães (1859-1903) a observação acerca de “precocidade” de Aluísio Azevedo enquanto romancista, que seria, de acordo com seu contemporâneo, “no Brasil talvez o único escritor que ganha o pão exclusivamente à custa de sua pena, mas note-se que apenas ganha o pão: as letras no Brasil ainda não dão para a manteiga.” (BOSI, 1994, p. 199).

Subscrevendo-se à noção de que todo romance do século XIX era, necessariamente, romance de entretenimento – se não o fosse, não venderia –, propomos responder à questão do porquê do sucesso do romance (cujo pessimismo enquanto efeito direto de suas pretensões científicas e teses deterministas conforme as proposições do naturalismo resultam numa leitura “pesada”), na época de sua primeira publicação, em 1890, e depois, com a constatação que esse excesso de “seriedade” foi contrabalanceado por elementos narrativos que, sem dúvida, exerceram grande apelo junto ao leitor oitocentista de classe média à procura de distração e entretenimento. Por exemplo, as descrições de toda a “fauna” humana que

habita a “selva” do cortiço¹⁰⁵ - enquanto espaço físico real, não convidava a incursões por parte de integrantes da pequena burguesia, porém, enquanto mundo ficcional retratado em romance, exercia atração irresistível ao leitor ávido em penetrar neste mundo “proibido”-, como também os diálogos, verdadeiros registros da linguagem popular, e a forte presença de sexualidade no espaço narrativo certamente contribuíram para este apelo. O leitor contemporâneo d’*O cortiço* certamente encontrou o prazer que buscou na narração a partir da chegada da já referida personagem Rita Baiana, enquanto figura principal no núcleo narrativo descrevendo seu envolvimento com o imigrante português Jerônimo. Certo é que com a aparecimento de Rita Baiana o romance começa a ter um apelo mais popular, mais amplo, e, para expressar o efeito de sua introdução no espaço romanesco em valores novelescos do século XX / XXI, mais sensual no sentido de as descrições nítidas de seus atributos físicos (“seu farto cabelo”, “o atrevido e rijo quadril baiano”, “dentes claros e brilhantes”, AZEVEDO, 1994, p. 55) convidarem o leitor a evocar, no íntimo de seu imaginário, o visual dessa personagem provocante.¹⁰⁶ Para além do erotismo investido na personagem, não há como não se divertir com passagens folhetinescas como a do discurso de “mulher livre” a modo oitocentista, expresso através de registro de linguagem popular, numa encenação digna de novela da Globo:

‘- Casar? – protestou a Rita. – Nessa não cai a filha de meu pai! Casar? Libra! Para quê? para arranjar cativo? Um marido é pior que o diabo; pensa logo que a gente é escrava! Nada! Qual! Deus te livre! Não há como viver cada um senhor e dono do que é seu!’ E sacudiu todo o corpo num movimento de desdém que lhe era particular. (AZEVEDO, 1994, p. 56)

¹⁰⁵ A presença das teses do darwinismo na narrativa se vê intimamente ligada às pesquisas fisiológicas dos fenômenos biológicos da época, apontando para a semelhança das funções orgânicas do homem e do animal, encontrando repercussão no romance no rebaixamento, pela inserção no meio degradante do cortiço, do ser humano ao nível animal nos trechos descritivos dos personagens, enquanto elemento estrutural da narrativa.

¹⁰⁶ Aqui é possível novamente invocar o esforço intelectual como requisito de fruição de leitura, conforme analisado por Paes (veja-se nota 10), dispensável na visualização da imagem da Mulata Globeleza que por décadas sustentou e reforçou estereótipos de mulher negra sexualizada.

A personagem Rita Baiana, enquanto figura principal no núcleo narrativo que diz respeito à transformação do personagem Jerônimo, sintetiza as terras brasileiras que o seduzem, levando ao processo de seu abasileiramento gradual:

E Jerônimo via e escutava, sentindo ir-se-lhe toda a alma pelos olhos enamorados. Naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui: ela era a luz ardente do meio-dia; ela era o calor vermelho das sestras da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que o atordoara nas matas brasileiras [...]. (AZEVEDO, 1994, p. 68)

A trilha sonora de sua evolução de homem português a brasileiro (“E à viva crepitação da música baiana calaram-se as melancólicas toadas dos de além-mar”; obr. cit., p. 67) é composta por ritmos sensuais da música popular, assim como no caso da entrada de Vidinha no enredo de *Memórias*:

Jerônimo alheou-se de sua guitarra e ficou com as mãos esquecidas sobre as cordas, todo atento para aquela música estranha, que vinha dentro dele continuar uma revolução começada desde a primeira vez em que lhe bateu em chio no rosto, como uma bofetada de desafio, a luz deste sol orgulho e selvagem, e lhe contou no ouvido e estribilho da primeira cigarra, e lhe acidulou a garganta o suco da primeira fruta provada nestas terras de brasas, e lhe entonteceu a alma o aroma do primeiro bogari, e lhe transtornou o sangue o cheiro animal de primeira mulher, da primeira mestiça, que junto dele sacudiu as saias e os cabelos (AZEVEDO, 1994, p. 67).

Que a metamorfose de Jerônimo passa pela exposição à música popular nacional não é de estranhar, uma vez que, na época (1890-1930) estudada por Maria Clementina Pereira Cunha,

(a) música constituía uma das principais ocasiões de diversão para as classes populares, que [...] usufruíam frequentemente de saraus domésticos ou brincadeiras amadoras que ocupavam boa parte das horas livres dos trabalhadores cariocas em residências familiares, cortiços e quintais de subúrbio. (2015, p. 83).

Tanto a cabrocha da composição “Quando ela samba” de Geraldo Pereira quanto a baiana do romance de Aluísio Azevedo são determinantes na transformação do personagem masculino, sendo o aprofundamento do sentimento de brasilidade no personagem (implicitamente negro) no samba de Geraldo uma mudança sugestivamente mais positiva que o abasileiramento do personagem estrangeiro no romance, nitidamente descrito em termos mais pessimistas de acordo com as

proposições do naturalismo. A transformação do personagem masculino, enquanto resultado direto das “imposições mesológicas” (CÂNDIDO, 1993, p. 142), ou seja, a ação do ambiente físico e social (a roda de samba em Geraldo, o cortiço em Azevedo) é medida em termos singularmente otimistas no samba de Geraldo, apontando para a roda como espaço fundamental na formação e redimensionamento de (auto)identidade do negro brasileiro, enquanto o branco português Jerônimo do romance naturalista perde sua identidade ao se deixar seduzir pela Rita, “o fruto dourado e acre destes sertões americanos”.

Na passagem das mulatas Vidinha e Rita Baiana, enquanto personagens femininas claramente identificadas no corpo romanesco das narrativas oitocentistas, às “baianas”, “zinhas”, “negas” e “cabrochas” anônimas dos sambas geraldopereirenses dos primeiros anos do compositor ainda novato, a musa multifacetada ganha feições mais nítidas na obra do compositor a partir da segunda metade da década de 1940, quando o poeta popular convive com a mulher que será a mais cantada em versos de samba, conforme se destaca na seguinte subseção.

3.4 A musa real e outros retratos femininos nos sambas geraldopereirenses

Nas composições analisadas, a musa apelidada “baiana”, “zinha”, “minha cabrocha”, “nega / neguinha” – na falta de nome próprio e cuja nomeação, simultaneamente carregada de pertencimento e proximidade pelo emprego do pronome possessivo e do diminutivo, e de distanciamento pelo “anonimato” –, revela o desfavorecimento de uma unicidade musal para privilegiar o desejo de uma proliferação de musas, todas “baianas”, “zinhas”, “cabrochas” e “negas” conforme a mensagem poética. Em contrapartida à ressonância do canto sobre essa musa de identidade “genérica” evocada nos sambas anteriores, a audição receptora do poeta também se encontra, no decorrer da construção de seu repertório, em sintonia com a transmissão da mensagem a partir de um canto de sonoridade perceptível a todos, e cuja repercussão junto ao poeta se manifesta pela existência de uma musa real que se destaca na biografia do compositor.

Esta valorização de uma musa de carne e osso, chamada Isabel,¹⁰⁷ a qual, na sua convivência com o compositor entre 1945 e 1949, desempenhou papel importante na sua produção enquanto incorporação do canto musical, é ponto de partida e destino concretos da mensagem poética nele contido. Esta noção se traduz na dedicação (quase) exclusiva a ela reservada, ganhando, no espaço discursivo do samba em que, tradicionalmente, a voz masculina tem predomínio absoluto, o privilégio de ser promovida de objeto cantado a sujeito do discurso, ativamente construindo o diálogo que constitui a relação dialética entre o poeta e sua musa. É esta voz “real” que, durante o período referido, chamou mais alto ao poeta na composição da parte de seu repertório que pende para o lado afetivo, através de múltiplos sambas em que a parceira se apresenta o oposto da mulher “fingida”, tema tão corrente em sambas compostos numa época marcada pelo machismo e patriarcalismo. Esta noção é ilustrada, entre várias canções incitadas, pelo samba “Minha companheira”, de 1949, gravadora Star, intérprete Roberto Silva, disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/93806/minha-companheira>> :

A minha companheira
 No mundo é a primeira
 Que me fez acreditar em mulher fiel
 Não mente não é fingida
 É o que sonhava na vida
 Lamento é não conhecer há mais tempo a Isabel

Uma certa ambiguidade se revela, porém, na segunda parte do samba, na construção de uma cessão por parte do sujeito cancional, concedendo o foco narrativo à voz

¹⁰⁷ De acordo com as descrições registradas na biografia, Isabel (Mendes da Silva) era “mulata, clara, cheinha de corpo, 1.55m mais ou menos. Era uma figura muito alegre e vistosa, boa de dança.” (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 85) Originalmente da cidade de Laranjeiras, no interior do estado do Rio, e moradora do morro do Salgueiro, na Tijuca, viveu intensamente o relacionamento conturbado com Geraldo Pereira. (CAMPOS, *et al.*, 1983, p. 84-94). Depois do término, procurou outro rumo, casou e foi ser dirigente de uma casa espírita. De acordo com o sobrinho-neto de Geraldo, Valmir Araújo, depois de sua colaboração com a primeira biografia, Isabel recusou-se a prestar mais depoimentos acerca de seu relacionamento com o compositor, (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 46-47), e de fato não foi possível encontrar mais entrevistas com ela. Seus depoimentos na primeira biografia são fundamentais para se entender melhor o homem por trás do sambista e renderam um retrato afetivo e, ao mesmo tempo, crítico: “Hoje eu penso que o Geraldo tinha dentro dele um potencial musical muito grande, uma ânsia muito grande e muito desesperada de subir, mas sem uma disciplina, sem uma base que desse a ele a medida das coisas. Ele era uma força com uma intenção, só que nunca encontrou o caminho que tinha que seguir. [...] (T)inha muita coisa para dar, mas ele não sabia dar o que tinha, como ser e como criar as coisas. Era um crioulo muito bonito e muito inteligente. Muita criança e muito infantil, mas muito inteligente” (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 27).

feminina, abertura em que a musa, já dona de sua própria voz no discurso, sentimentalmente chama a atenção do poeta numa “audiência” particular aos seus ouvidos, cantando o que ele precisa ouvir e, assim, objetivando uma valorização da exclusividade da relação poeta-musa, enquanto, simultaneamente, também enfatiza, nas entrelinhas, o apelo que seu encanto excede junto aos “concorrentes”, potencialmente aptos a ouvir e se deixar incitar pela musa, isto é, se o poeta deixar:

Se algum companheiro
De minha consideração
Tentar contra mim
Um golpe de traição
Ela me chama e diz meu benzinho
Fulano vive contigo
Mas abre o olho que ele não é teu amigo

É pelo emprego do imperativo (“abre o olho”) que o canto da musa simultaneamente incita e desafia o poeta, e através do qual ela transmite a mensagem (talvez sutil aos ouvidos dele) que também ele pode estar sujeito a abandono.

A exclusividade dedicada à sua companheira também se encontra em sambas “menores” na obra do compositor, que mal se destacaram na época da gravação e foram pouco lembrados posteriormente, como, por exemplo, o samba “Ai, mãezinha”, gravação de 1946 pelo intérprete “fixo” Cyro Monteiro na gravadora Victor, disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/76385/ai-maezinha>> , em que, no entanto, se ressaltam algumas características marcantes nas letras do compositor, como o emprego de diminutivos e outros termos afetivos, a linguagem íntima, a leveza bem-humorada ganhando, no caso, proporções de quase uma caricatura do poeta pidão:

Ai, mãezinha
Deixa papaizinho dormir sossegado
Ai, mãezinha
Tenha paciência, papai está cansado
Eu preciso dormir
Pra logo poder trabalhar
Deixa a briga mãezinha
Pra quando papai acordar

O sol está quase de fora
Papai sempre cedo chegou
Papai hoje chega a essa hora
Mamãe não gostou
Mãozinha você tem razão
Mas logo vou tudo explicar
E você tem bastante compreensão
Para me perdoar

O poeta popular também é capaz de exaltar a sua musa a ponto de comparar sua ação a uma intervenção divina em tempos de crises existenciais,¹⁰⁸ como no samba “Abaixo de Deus”, gravação na Vitor, 1946, intérprete Alcides Gerardi (1918-1978), disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/58044/abaixo-de-deus>> :

Abaixo de Deus, foi ela
 Sim! Foi ela, quem me ajudou
 Eu caí na cama desempregado
 E nada me faltou

E o Carnaval vinha chegando
 Eu dizia: o que será?
 Que será da minha vida
 Se não estou bom até lá
 Se ela não é ela
 Ao mundo eu dava adeus
 Se hoje estou sambando
 Agradeço a ela, abaixo de Deus

A exaltação de sua musa é poeticamente trabalhada pelo compositor no samba “Liberta meu coração”, de 1947, gravadora Victor, intérprete Abílio Lessa (1926-1975), disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/67657/liberta-meu-coracao>> , em que as ações de Isabel, enquanto musa particular exercendo o domínio da vida afetiva do sujeito cancional, são comparadas à principal transformação na sociedade brasileira do final do século XIX: a abolição do sistema escravagista, evento histórico protagonizado por seu xará ilustre, assim elevando sua musa a um patamar compartilhado com personagens emblemáticos da História nacional:

Enquanto a Isabel, a Redentora
 Aboliu a escravidão
 Outra Isabel, tão pecadora
 Escravizou meu coração
 Ai meu viver é tão cruel
 Liberta meu coração, Isabel

Meu coração é um escravo perfeito
 Que vive acorrentado em meu peito
 Solta este pobre sofredor
 Que padece demais, por teu amor, amor ...

¹⁰⁸ De acordo com os depoimentos de Isabel na primeira biografia, foi depois de ter convalescido de uma hemorragia grave que resultou de uma operação na garganta que Geraldo compôs o samba em reconhecimento pelo esforço feito pela companheira em sua recuperação. (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 86 - 87)

A relação poeta-musa, porém, não se vislumbra livre de complicações, e as turbulências da vida a dois (ou três) ecoam na composição “Brigaram para valer”, de 1949, gravação na Continental de Roberto Paiva, disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/80591/brigaram-para-valer>> :

Vocês brigaram pra valer desta vez
 E eu sei que não estás com ele
 Há muito mais que um mês
 Será que ainda
 Vais me deixar no abandono
 Vem, o vem que teu pretinho
 Está doidinho pra ser teu dono

É através do emprego da terceira pessoa do singular e do diminutivo que o sujeito cancional, referindo a si mesmo (“teu pretinho”) nos termos mais gaiatos possíveis, aparenta procurar exteriorizar seu papel no triângulo amoroso e se livrar por qualquer sentimento de culpa (elemento raro na obra de Geraldo, sempre mais inclinado a simplesmente reportar as desavenças de seus personagens, sem preocupações morais) por seu envolvimento na trama, no entanto, sem deixar de vislumbrar as consequências de um amor sofrido e impossível:

Eu sei que ele deve estar sofrendo
 Horrivelmente porque te perdeu
 Mas eu padeço mais do que ele
 Porque teu amor nunca me pertenceu

Mesmo durante a convivência com Isabel, o poeta nem sempre resiste às encantações de uma *outra* musa, conforme se constata no samba “Até hoje não voltou”, gravadora Victor, interpretado por Cyro Monteiro, de 1946, disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/76388/ate-hoje-nao-voltou>> :

Eu fui buscar uma mulher na roça
 Que não gostasse de samba
 E nem gostasse de troça
 Uma semana depois que aqui chegou
 Mandou esticar os cabelos
 E as unhas dos pés pintou
 Foi dançar na gafeira
 E até hoje não voltou

A rápida transformação da mulher originária do espaço rústico da “roça”, que aparentava se aproximar ao ideal machista de submissa, à mulher malandra, deixando o homem sozinho no espaço doméstico reservado a ela, explica-se pelo encantamento exercido a partir da gafeira enquanto lugar por excelência de exaltação do samba. Absorvida pelo samba, a musa deixa de encantar-se pelo poeta, deixando-se encantar pelas fórmulas mágicas do samba. Triste pela falta de retorno de suas investidas, o poeta se entrega ao ressentimento, porém, na tradução dessa tristeza, também deixa vislumbrar, nos versos do sujeito cancional, umas pitadas de bom humor que aliviam o tom de sua poesia:

Ela não tinha um vestido
Um sapato que se apresentasse
Eu comprei
Chegou toda errada
Falar não sabia
Fui eu que ensinei
Perdi tanto tempo
Gastei meu dinheiro
Fui tão longe à toa
Mas já vi que sou muito infeliz
É melhor eu viver sem patroa

Relata-se na primeira biografia que, talvez por capricho do destino, a gravação de “Minha companheira”, samba que abriu a sequência de composições feitas durante o convívio do compositor com sua musa e no qual a fidelidade de Isabel ganha homenagem, ocorreu (1949) muito depois de sua composição, e seu lançamento ainda no mesmo ano coincidiu com o fim do relacionamento. Coincidência ou não, a próxima composição de destaque dentro dos sambas de viés sentimental apresenta uma personagem feminina que é simplesmente denominada “ela”, pronome pessoal feminino do caso reto que substitui o nome da musa, cuja identificação é assim “neutralizada” por ter deixado de conviver com o poeta popular, o qual recorre ao tema de abandono para dar vazão às frustrações amorosas. Trata-se do samba simplesmente intitulado “Ela”, gravado em 1950 pelo autor, no selo Sinter, disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/115668/ela>> :

Ela

Deixou tudo que eu dei
 Foi embora com outro
 Ai! Meu Deus
 Para onde, eu não sei

Minha dor não tem fim
 Só Deus é quem pode ter pena de mim
 Não sou mal, não errei
 Não mereço chorar
 O que eu já chorei

No samba “Cego de Amor”, gravação de Déo, de 1950, no selo Continental, parceria de Wilson Batista, disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/89270/cego-de-amor>> , constatamos que, diante da ausência da musa e a consequente perda de sentido(s), o poeta popular opta por ignorar a clareza dos fatos que se revelam diante de seus próprios olhos:

Cego, não vejo nada
 Já não é o primeiro que me vem dizer
 Que ela estava no baile, nos braços de outro
 Viu com olhos que a terra há de comer
 Só eu não vejo, pode crer
 Ou com certeza, são meus olhos que não querem ver

Sou feliz, pois nada enxergo
 E gosto tanto dela, que sou cego
 Se ela faz alguma coisa, a Deus entrego
 Tenho os dois olhos, mas finjo que nada enxergo
 Mas tenho fé que Deus há de cegar
 Toda essa gente que vê o que ela faz,
 e vem me contar

O tema de abandono é revisitado no samba “Promessa de caboclo”, disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/79043/promessa-de-um-caboclo>>, cuja gravação de Francisco Carlos (1928-2003) em março de 1952 pelo selo RCA-Victor e posterior lançamento coincidiu com a celebração das festas juninas, apresentando um dos poucos sambas dessa temática dentro da obra geraldopereirense:

Oh meu Deus que crueldade
 Dessa gente da cidade
 A cabocla me levar
 Hoje eu vivo apaixonado
 No meu rancho abandonado
 Mas se um dia ela voltar
 À capela irei depressa
 Pra pagar uma promessa
 E rezar uma oração
 Vou cortar muita madeira
 Pra acender uma fogueira
 Em louvor à São João

Quando olho pra parede
Onde eu tinha minha rede
Pendurado vejo o pinho
Numa solidão tamanha
Entre as teias de aranha
Solitário num cantinho
Nesta dor eu vivo imerso
Já não canto mais meu verso
Pois não sinto animação
Não há mais felicidade
A tristeza da saudade
Tomou conta do sertão

No início da década de 1950, o tom da poesia de Geraldo Pereira volta a se apresentar melancólico. O retorno da referida unidimensionalidade dos primeiros sambas, porém, logo cede lugar a inspiração renovada, na composição do último samba desse viés sentimental dentre da produção geraldopereireNSE, retratando uma imagem idealizada de feminilidade, conforme assinalamos na próxima subseção, a última acerca dos sambas apresentando um discurso lírico-amoroso. Antes, destacaremos que é ainda dos primeiros anos de sua vida de multiartista emergente que é pela versatilidade e sua insistência em sempre se diversificar e autopromover que o compositor se vê credenciado para atuar no cinema nacional, conforme demonstraremos em seguida.

3.5 Figurante de luxo: a atuação de Geraldo Pereira no cinema nacional

Um dos detalhes mais obscuros da trajetória de Geraldo Pereira é sua participação em produções cinematográficas. Seja seu papel limitado a de um mero figurante, seja alcançando uma contribuição mais destacada como “ator” integrando o elenco, convém refazer sua trajetória no cinema nacional para seguidamente passar a apreciar sua performance de cancionista na última composição emblemática deste viés analítico da produção geraldopereireNSE investida num discurso lírico-amoroso: “Ecurinha”, de 1952, interpretada na voz do próprio Geraldo pela gravadora Sinter, posteriormente cantada por ele em filme nacional,

A tentativa de reconstrução de sua passagem, por mais modesta que seja, no cinema nacional constitui uma verdadeira quebra-cabeças, e só quem cultiva uma

paixão irreparável pelo personagem enigmático de Geraldo Pereira se dispõe a procurar as peças antigamente ignoradas, e hoje esquecidas ou desaparecidas. Percorrendo por caminhos inversos para se achar, se perder e se achar de novo no labirinto de bases de dados cinematográficos, coleções, acervos, publicações impressas e digitais e referências bibliográficas em várias consultas e buscas de material audiovisual, encontramos, vasculhando arquivos mais ou menos acessíveis na expectativa de achar pistas dispersas e espalhadas em diversas fontes mais ou menos bem informadas, referências vagas que, muitas vezes, levam a afirmações contraditórias.¹⁰⁹ A peregrinação leva à constatação de que, em ordem cronológica, o primeiro filme (1942) em que Geraldo teria, pelo menos hipoteticamente, participado, seria a lendária produção *It's all true* (“É tudo verdade”), produção inacabada e posteriormente perdida do célebre diretor cinematográfico norte-americano Orson Welles (1915-1985), atuação / figuração referida na segunda biografia, de Luís Fernando Vieira e Luiz Pimentel. Além da menção dos pesquisadores Rodrigo Alzuguir e Pedro Paulo Malta (na já referida série gravada em homenagem ao centenário intitulado “Eu também tô aí”) ao ritmista Bucy Moreira (1909-1982), que colaborou com Geraldo Pereira em diversas apresentações musicais e segundo o qual ele mesmo e Geraldo teriam participado no filme, nenhuma outra referência à presença dele no filme pôde ser encontrada. Nos trechos que fazem parte do documentário (1993) sobre a produção, não é possível visioná-lo.¹¹⁰ O segundo filme (1943) seria, de acordo com a primeira biografia, *Samba em Berlim*, produção de Cinédia, do pioneiro produtor Adhemar Gonzaga (1901-1978), direção de Luiz de Barros.¹¹¹ No livro *50 Anos de Cinédia*, que apresenta toda sua produção

¹⁰⁹ Os dados levantados na presente subseção foram conferidos na base de dados da Cinemateca Brasileira disponível em: <www.cinemateca.org.br/acervo/base-de-dados/> . Acesso em 20/09/2024.

¹¹⁰ *It's All True: Based on an Unfinished Film by Orson Welles*. Diretor Richard Wilson. Paramount Pictures, 1993. DVD de 2004.

¹¹¹ Em *O Brasil Republicano*, 4º volume (Economia e Cultura 1930 - 1964), lê-se no capítulo X, Cinema Brasileiro: 1930-1964, que a cinematografia nacional dos anos 1930, na passagem de filmes mudos para sonorizados, aproveitou-se da popularidade de cantores e atores do rádio, e que, a partir daí, “criava-se um gênero cinematográfico profundamente brasileiro que seria fartamente explorado pelo cinema carioca dos anos 30. O veio da chanchada e o do musical se fundiriam em comédias entremeadas de canções populares, enraizadas nas tradições de teatro e do circo, que em função dos artistas e temas populares sempre teriam o seu lugar entre as camadas menos sofisticadas da

cinematográfica com sinopse, ficha técnica original, elenco, além de um histórico que contextualiza os filmes na época de sua estreia e, ainda, trechos de críticas, não está incluído o nome de Geraldo na relação do elenco, o que faz Alice Gonzaga, filha do produtor que se dedica à preservação do acervo, concluir, em resposta a e-mail enviada, que ele de fato não participou.¹¹² No mesmo livro sobre a história da empresa cinematográfica, também não há dados em relação à produção seguinte (1944) em que Geraldo Pereira pôde (supostamente) ter participado, *Berlim na Batucada*. Apesar de não informado como integrante do elenco no livro de Alice Gonzaga, o visionamento de trechos desse filme, incluídos também em curta-metragem intitulado *O incrível Luiz de Barros*, que fez parte da mostra 70 anos de Brasil no Cinema - Patrimônio Centro Técnico Audiovisual,¹¹³ confirma a presença de Geraldo Pereira como, no mínimo, figurante de luxo. Ele pode ser identificado na cena em que se assiste à apresentação do samba intitulado “Quem vem descendo do morro”, em que a letra evoca Laurindo, popular personagem recorrente de vários sambas da época, herói de Segunda Guerra existente apenas em letras de uma sequência de composições de autoria diversa, nas quais se investe, na volta à pátria do soldado fictício, esperanças de um Brasil melhor e mais justo para todos.¹¹⁴ O samba de

população.” (1984, p. 468). A produtora cinematográfica carioca Cinédia realiza com êxito muitas chanchadas, até o final da década de 1950, quando se dá o esgotamento da fórmula pelo surgimento da televisão e do movimento de Cinema Novo. Muitas dessas produções são dirigidas por Luiz de Barros, “que se especializa na realização de filmes sem qualquer pretensão artística, mas de comunicação fácil e imediata com o público” (Obr. cit. p. 478). Esse propósito encontra-se formulado pelo próprio diretor na sua autobiografia de forma sintética: “No Carnaval seguinte, a Cinédia produziu mais uma chanchada dirigida por mim, *Berlim na Batucada*, com um grande número de músicas carnavalescas, e, como o anterior, também cumpriu muito bem a sua missão de provocar gostosas gargalhadas e fazer dinheiro.” (BARROS, 1978, p. 144).

¹¹² E-mail enviado e respondido em 11 de junho de 2016.

¹¹³ O filme pode ser visualizado em versão integral (quase, pois consta um corte) disponível em: <www.youtube.com/watch?v=3Jrcot-mjbl> , acessado em 15 de maio de 2024.

¹¹⁴ Referimos à biografia (p. 363 a 365) já mencionada de Wilson Batista para se encontrar a relação de mais sambas com o protagonista imaginado por Noel Rosa no seu samba “Triste Cuíca”, de 1935, gravado no selo Vitor por Aracy de Almeida, cuja narração é continuada na composição “Laurindo”, de Herivelto Martins, gravação Trio de Ouro na Odeon, em 1943: “Laurindo sobe o morro gritando/Não acabou a Praça Onze, não acabou/Vamos esquentar os nossos tamborins [...]”. Também McCann (2003, p. 79 a 88) resume a trajetória do personagem. Rodrigo Alzuguir, o biógrafo de Wilson Batista, produziu um espetáculo teatral, *A cuíca do Laurindo*, realizado pelo Centro Cultural Banco do Brasil em 2016, e posteriormente elaborou dissertação de mestrado assinalando o percurso do Laurindo

Herivelto Martins (presente na cena referida, assim como os outros integrantes do conjunto Trio de Ouro), é devidamente listado, nas canções referidas no filme *Berlim na Batucada*, no livro da Alice Gonzaga. No trecho referido, Geraldo desfila como diretor de harmonia, à frente de um grupo de homens fazendo papel de ritmistas, acompanhando um grupo de dançarinas descendo e subindo as escadas de um “morro”, feito no estúdio da Cinédia. A primeira biografia faz menção à atuação de Geraldo no papel de Laurindo, porém, nela, o filme referido é *Samba em Berlim*, e o samba cantado é intitulado “Laurindo”. Concluimos que a confusão é consequência lógica da visibilidade precária e papel diminuto de Geraldo, aumentada pela difícil acesso a uma cópia que apresente os filmes em sua completude, agravada ainda pela semelhança no título dos filmes e pelo fato de os dois filmes terem saído um logo depois de outro, aproveitando o momento do início da participação brasileira na Segunda Guerra Mundial. De qualquer forma, a cena descrita na primeira biografia, no capítulo intitulado *No cinema, só ‘fazenda fita’* (CAMPOS *et. al.*, 1983, p. 185-189), em que Geraldo, no papel de Laurindo no filme que de acordo com o livro seria *Samba em Berlim*, sobe o morro para anunciar que “a Praça XI não morreu”, também é evocada na coluna “Um tipo da música popular” na Revista da Música Popular de janeiro de 1955,¹¹⁵ em que Pêrsio de Moraes alude à participação de um “ator” em filme do qual não lembra mais o título, que descreve detalhando os vários signos visuais de malandragem:

um rapaz preto magro e alto, cara ingênua de garoto, chinelos regulamentares, calça “boca de sino (ainda não usava calça “boca de espingarda” para malandro), chapéu, lenço no pescoço e blusão fino esvoaçando ao vento. O preto subia o morro pelo caminho irregular, em saltos longos e leves de quem é magro e tem perna comprida, saltando como em câmera lenta”, para seguidamente dar a notícia que acaba em samba: “A Praça Onze não acabou ... Vamos esquentar os nossos tamborins”.

(ALZUGUIR, Laurindo voltou – a biografia fictícia de um personagem sui generis do cancionero do samba, PUC-Rio, 2022.

¹¹⁵ In: Coleção Revista da Música Popular. Ed. nº 4, janeiro de 1955. Fac-símile p. 194.

Essa “atuação” foi suficiente para Geraldo Pereira ser lembrado, nos poucos artigos de jornal que noticiaram a sua morte no dia oito de maio de 1955, como aquele que “(n)o cinema nacional, deu corpo e alma à lendária figura de Cabo Laurindo”.¹¹⁶ Na encenação cinematográfica em que se alude à transformação urbana realizada pela abertura da Avenida Presidente Vargas, manifesta-se o ponto central da rua como território de disputa pela cultura popular e o desejo daí decorrente da perpetuação das festas populares das quais a praça é ponto de convergência e convívio de grupos sociais distintos, como negros e judeus. A praça, ponto de encontro e de aproximação de polos extremos de cultura que possibilitou a criação e consagração da heterogeneidade cultural nacional, extinta pela construção da avenida, já foi o núcleo desse território, noção que se evidencia também na letra do samba “A voz do morro”, de 1942. Trata-se de composição gravada no selo Odeon por Moreira da Silva, disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/62177/voz-do-morro>> , na mesma linha e estilo do samba “Praça Onze”, de Herivelto Martins e Grande Otelo (Sebastião Bernardes de Souza Prata, 1915-1993), do mesmo ano, gravado pelo Trio de Ouro e Castro Barbosa (1909-1975) no selo Columbia (“Vão acabar com a Praça Onze/Não vai haver mais Escola de Samba, não vai/Chora o tamborim/Chora o morro inteiro ...”):

:

Sabemos que já acabou a Praça Onze
E que as escolas de samba não saem
Mangueira, já participou a Portela
E está retransmitindo para Salgueiro e Favela
Preparem seus tamborins
A Praça Onze acabou mas nós temos onde brincar
Por isso não vamos chorar

Desce a Estação Primeira com seu conjunto de bamba
Portela e todas as escolas de samba
Mesmo sem a praça todos hão de ver
Que as escolas não deixarão de descer
A Praça Onze acabou mas nós temos onde brincar
Por isso não vamos chorar¹¹⁷

¹¹⁶ Veja-se a notícia de seu falecimento, na página 42 do presente trabalho.

¹¹⁷ Evidencia-se na letra do samba a presença contínua do sentimento de pertença à coletividade da escola de samba, ainda que o compositor, em 1942 em início de sua carreira, já estivesse se evoluindo em direção à realização de seu projeto de sambista individual, na cidade, tendo já deixado o espaço comunitário do morro da Mangueira e morando no subúrbio.

Os dois filmes “berlinenses”, ambos, de acordo com as informações contidas no livro de Alice Gonzaga, realizados com grande falta de negativos e material de laboratório devido à guerra, apesar do relativo sucesso (sobretudo no caso de *Berlim na Batucada*) caíram no esquecimento. Hoje, podem ser vistos no Museu de Arte Moderna, onde as películas originais se encontram depositadas, mediante acordo prévio de Alice Gonzaga e estabelecimento e posterior transferência de taxa.¹¹⁸ No seu livro encontra-se ainda referência à atuação de Geraldo Pereira no filme *Caídos do Céu* (produção de 1946, também de Luiz de Barros, totalmente ausente nas biografias) e performance de duas canções nesta produção, em que, de acordo com as informações nele contidos, Geraldo Pereira teria apresentado a canção “Diálogos ao luar”, contracenando com Dercy Gonçalves (1907-2008), e ainda, junto com seu conjunto de ritmistas, o samba “Olinda”, de Herivelto Martins e Heitor dos Prazeres.¹¹⁹ Também essa produção se encontra depositada no MAM.

Estreando ou não no filme “Berlim na batucada”, é significativo que é justamente no papel de malandro que Geraldo Pereira aparece na sua investida de “ator”. Observamos que, no cinema nacional, o papel de malandro era um dos poucos disponíveis para atores negros, sempre condenados a planos secundários nas produções cinematográficas, representando também outros arquétipos que remetem aos tempos de escravidão, formados na subconsciência coletiva e perpetuados pelo imaginário dominante e preconceituoso como, por exemplo, favelado, negro de alma branca, preto velho, crioulo doido (RODRIGUES, 2011, p. 21 - 43). Discorrendo em poucas páginas a forma com que este arquétipo do negro na sociedade brasileira é adaptado pelo cinema, João Carlos Rodrigues, autor do livro *O negro brasileiro e o cinema*, atenta para o desenvolvimento de filmes pioneiros da primeira geração de produções cinematográficas nacionais do início do século XX, passando pela fase apresentando a ingenuidade como faceta marcante do malandro no início dos anos

¹¹⁸ Sublinhamos a dificuldade de acesso ao material, pela taxa requerida.

¹¹⁹ A participação de Geraldo em relação ao samba “Olinda” também consta da biografia de Herivelto Martins, na lista de canções do compositor apresentadas em filmes (VIEIRA, 1992, anexo).

1950, em filmes estrelados por Grande Otelo,¹²⁰ até a incessante ênfase do malandro enquanto representante de uma vida na marginalidade em que os personagens vivem de pequenos roubos nos anos seguintes¹²¹ e explorando todas as dimensões de uma violência extrema em filmes do início do século XXI.¹²² (RODRIGUES, 2011, p.36-38). Nesses filmes, o papel baseado na construção arquetípica de malandro era desempenhado por uma variedade de atores mais ou menos profissionais. Geraldo Pereira, na sua adaptação do malandro, certamente não se considerava nem pretendia ser um ator profissional e provavelmente ambicionava fazer uma simples “ponta” no cinema para divulgar sua música e assim se autopromover. Se não conseguiu nas primeiras tentativas, ainda nos anos 1940, no início da década seguinte o compositor superou a figuração no(s) filme(s) anterior(es) para marcar sua presença como, no mínimo, coadjuvante no elenco de filme nacional.

3.6 Geraldo Pereira canta “Escurinha”: flagrante da performance de um cancionista

A própria raridade de um registro audiovisual de Geraldo Pereira, e a observação das poucas imagens suas em movimento representam, portanto, um flagrante sem igual da palavra cantada, enquanto manifestação artística primordial em que música, letra, voz e corpo confluem numa performance de cancionista de música popular protagonizando, conforme procuramos expor, um discurso emitido por uma figura que o compositor soube construir e (artisticamente) incorporar: o malandro. É justamente encarnando esta figura que Geraldo Pereira apresenta a gestualidade oral do compositor e intérprete em que, pelo alinhamento da continuidade melódica e da

¹²⁰ Citamos os filmes *Amei um bicheiro*, de 1952, e *Três vagabundos*, do mesmo ano.

¹²¹ Destacamos, por exemplo, *Rio, Quarenta Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos; *Bahia de Todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto; e *A Grande Feira* (1961), de Roberto Pires.

¹²² Por exemplo, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, e *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha.

articulação da fala cotidiana convertida em canto, tudo flui naturalmente num projeto de dicção (MATOS, 2001, p. 61; MATOS, 2008, p. 7; TATIT, 1996, p. 10-11). O filme referido em que o Geraldo aparece cantando, configurando o que se considerava ser o único registro audiovisual de que se tinha conhecimento do sambista, é *Rei do Samba* (1952), produção cinematográfica em que ele teve, sem dúvida, maior visibilidade como parte efetiva do elenco.¹²³ Produzido por Carmen Santos (1904-1952), da Brasil Vita Filmes, distribuído pela União Cinematográfica Brasileira, o filme foi dirigido por Luiz de Barros, e apresenta a proposta de prestar uma homenagem à vida e obra do sambista e pianista Sinhô, sem, no entanto, seguir à risca conhecidos fatos de sua biografia.¹²⁴

O desenvolvimento da trama do filme, em que Sinhô é interpretado pelo ator e músico Benê Nunes (1920-1997), parece ser secundário à performance das canções mais conhecidas do sambista, sequências nas quais também há espaço para uma vocoperformance de Geraldo Pereira, cantando seus sambas sincopados dos anos 1940 e 1950 em duelos atemporais com Sinhô, principal representante do samba-maxixe dos anos 1920. Geraldo aparece em duas sequências, sendo a principal encenação logo no início do filme, no papel de Severino, sambista do morro da Favela e malandro que, desconfiado pela incursão do estranho uniformizado no morro, pergunta se ele é da polícia, e acaba aceitando o desafio feito por Sinhô de mostrar quem é o maior do samba no Rio. Na cena, Geraldo canta “Escurinha”, do mesmo ano da produção do filme,¹²⁵ para Sinhô seguidamente emplacar um dos seus sucessos, “Jura”, composição de 1928. De duração aproximada de cinco minutos, chama atenção sua altura e magreza, além de sua desenvoltura em cantar seu samba.

¹²³ O filme, parte do acervo audiovisual do MIS, constou como desaparecido por algum tempo, tendo sido recuperado e restaurado posteriormente, e exibido na sede do museu em 2016.

¹²⁴ No filme, Sinhô aparece trabalhando como carteiro e seria sambista do Estácio.

¹²⁵ “Escurinha”, de 1952, interpretada na voz do próprio Geraldo. Disco gravado pelo selo Sinter. Disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/113112/escurinha>> .

Figura 15 – *Still* de cena de filme *Rei do Samba*



Geraldo Pereira cantando “Escrinha” no filme *Rei do Samba*. Sentado, de lado direito, o autor Zé Chocolate (19.?– 19.?). Também sentado, no centro, o autor Benê Nunes. De lado esquerdo, o compositor Hélio Ribeiro (1915-19.?) (Fonte: *still* de trecho reproduzido do filme. Acervo MIS).

Aficionado por Geraldo, não se pode deixar de ficar emocionado ao ver imagens da corporeidade de um Geraldo que, de boina, parece estar bem à vontade, contracenando (sobretudo com o Zé Chocolate, que aparece com um lenço no pescoço) cantando e improvisando em cima da letra de “Escrinha”, por poucos minutos que seja, incorporando a definição do *cancionista*, de Luiz Tatit (1996):

O *cancionista* é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte (TATIT, 1996, p. 9).

É pelo investimento na gestualidade, ainda de acordo com Tatit, em que o modo de dizer se sobrepõe ao que é dito, que o ouvinte se vê seduzido pelo *cancionista*, o qual evita a cristalização de sua performance através da estratégia do improviso, que garante a cativação contínua do ouvinte. Nesse sentido, embora o registro audiovisual de Geraldo performatizando a figura do malandro se encontre cristalizado no tempo e no espaço, a materialidade sonora de seu samba sugerimos estar sempre em vias de

transformação. Conforme observa Mário de Andrade, será pelo improviso, ou seja, o manuseio da letra cantada, que “a obra jogada solta nos ares, em mil e uma oscilações de variantes, adquire seu nível real” (1976, p. 176). É improvisando, acelerando ou atrasando a letra, deixando transparecer o registro popular da linguagem falada que o cantor amostra sua habilidade em convencer seu público da eficácia de sua criação:

O improviso é, neste sentido, uma fonte admirável de observação. Um cantor, seja cantador profissional ou não, dirá “pa”, “pra” ou “para” conforme as aberturas do metro em que vai. Outras vezes mudará friamente a acentuação das palavras para que elas coincidam com a acentuação musical, ao passo que um segundo depois inventará um ritmo novo dentro da melodia repetida, só para respeitar a acentuação de uma palavra. (ANDRADE, 1976, p. 176)

Uma vez acabado seu papel na cena, Geraldo parece aceitar a resposta musical de Sinhô, participando no coro da apresentação deste. Depois, ao final da cena, mostra seu lado brincalhão na despedida do rival. Perpassam na sua atuação os vários elementos que constituem o conceito de performance, referindo a um acontecimento oral e gestual, conforme proposta por Zumthor (2018), ou seja, a presença do corpo e sua inserção num espaço de ficção na vocalização da poesia.¹²⁶ Zumthor, contemplando o impacto da mídia audiovisual sobre a vocalidade, considera que é pela fixação e reiteração da voz (e da imagem) possibilitados pelos avanços tecnológicos que se pode aludir a “uma espécie de ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita” (2018, p. 16). Talvez o desapareço da juventude pela leitura e a propagação da canção desde o século XX referidos por Zumthor, junto à recepção isenta de esforço do estímulo audiovisual propiciado pelo performer Geraldo Pereira limitem, hoje, o número potencial de leitores apreciadores da literariedade investida no seguinte trecho do conto “O Machete”, de Machado de Assis, que serve perfeitamente para descrever a performance do sambista: “Ouvi-lo tocar era o menos, vê-lo era o mais. Quem somente o ouvisse não poderia compreendê-lo” (1998, p. 251).

¹²⁶ Seguindo aqui a ideia de poesia conforme Zumthor: “a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização [...]” (2018, p. 14)

A segunda cena em que é possível visualizar Geraldo é mais para o final do filme, em que aparece cantando um samba em algum morro não especificado. Com duração de uns quatro minutos, a fotografia da cena noturna apresenta pouca claridade, porém, é possível vislumbrar um Geraldo bem-vestido, à altura dos relatos registrados na biografia.

Figura 16 – Geraldo Pereira no filme *Rei do Samba*



Após cantar, Geraldo Pereira assiste à apresentação de “Sinhô”, ao lado de outros integrantes do elenco, inclusive o Zé Chocolate e Hélio Ribeiro. Fonte: *still* de trecho reproduzido do filme. Acervo MIS.

Os poucos close-ups de Geraldo mostram alguns de seus traços físicos relatados na biografia: a falange superior ausente do dedo indicador da mão direita, o fisgo entre os dentes, seu sorriso generoso. A cópia do filme evidencia algumas falhas, exibindo por exemplo um fragmento em que se vê Geraldo fazendo algum comentário, porém, o áudio está cortado. A apreciação dos créditos iniciais de *Rei do Samba* desmente algumas informações da biografia, em que se lê que o papel de Geraldo no

filme não é referido nos créditos. Aparece sim seu nome nas legendas de elenco, não só participando nele como também de autor das duas composições apresentadas.¹²⁷

Apresentamos a letra da gravação original do samba, sugerindo que também se assista ao trecho do filme disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=qa3apT9fb98>>¹²⁸, ciente de que, na transformação das palavras do poeta / das falas do sujeito cancional em letras escritas em papel, caímos, conforme diz Roland Barthes no seu texto intitulado *o grão da voz*, na “armadilha da escriptção” (1974, p. 2), perdendo o imediatismo definitivo da oralidade no apagamento da inocência da fala na escrita, excluindo os improvisos feitos a partir da letra “fixa” enquanto elemento “expletivo do pensamento” (1974, p. 3) e apagando o canto carregado de dramaticidade, investida no apelo (“Escurinha!”) através do qual um corpo procura outro corpo (1974, p. 4).

É na tentativa – fracassada, segundo Barthes – de captação de um canto alegre e buliçoso no samba em questão, conforme se pode conferir no fragmento do filme, em letras impressas, que seria uma “desfiguração imperdoável da vibração da performance” (FINNEGAN, *In: MATOS*, 2008, p. 37)¹²⁹ que se manifesta a perda deste corpo (“teu nego”, o sujeito cancional na composição) que procura (em vão?), pela proposta de transação (“te dou meu boteco, te dou meu barraco”), conquistar outro corpo no jogo de sedução (“vem que eu te faço / meu amor”), “agarrando” (na terminologia de Barthes [p. 4]) o outro (“Escurinha vem cá”) no “mais sedutor convite” (CAMPOS *et. al.*, 1983, p. 172) que o sujeito cancional pode apresentar “de sua boêmia filosofia de vida” (*idem*):

Escurinha! Tu tens que ser minha de qualquer maneira
Te dou meu boteco, te dou meu barraco
Que eu tenho no morro de Mangueira
Comigo não há embaraço

¹²⁷ O samba cantado na cena noturna descrita, “Adeus Mangueira”, não consta ser de autoria de Geraldo Pereira, porém, de Zé Espinguela (José Gomes da Costa, 1890-1944)

¹²⁸ Explicamos que o trecho disponível no YouTube (acesso em 15 de outubro de 2024), de aproximadamente (h)um minuto de duração, apresenta apenas um curto fragmento de uma cena de maior duração, de aproximadamente cinco minutos, mostrando todo o “duelo musical” descrito acima e os diálogos que antecedem e procedem a performance dos sambas de Geraldo e de Sinhô. O filme inteiro integra o acervo do departamento de material audiovisual do Museu da Imagem e do Som.

¹²⁹ Acrescentamos que, de acordo com Finnegan, a crítica da tradução da performance para o texto impresso acerta em indicar que a referida desfiguração “é umas das razões pelas quais as sutilezas [...] da música popular urbana ficaram tanto tempo sem a devida apreciação por parte daqueles que confiam apenas nos registros escritos” (FINNEGAN, *in: MATOS*, 2008, p. 37).

Vem que eu te faço meu amor
A rainha da escola de samba
Que teu nego é diretor

Quatro paredes de barro, telhado de zinco
Assoalho no chão, só tu Escurinha
É quem está faltando no meu barracão
Sai disso bobinha, só nessa cozinha levando a pior
Lá no morro, eu te ponho no samba
Te ensino a ser bamba, te faço a maior
Ecurinha, vem cá!

As palavras musicadas pelo poeta popular, uma vez transcritas, deixam de constituir um jogo de sedução, direcionadas a uma destinatária individual, subordinando-se a “mensagem” ao espaço social mais amplo em que o leitor se vê inserido e configurando um discurso argumentativo no contexto abrangente de um debate público de ideias, assim manifestando-se, no escrito, um novo imaginário, o do pensamento (BARTHES, 1974, p. 5-6). No esmorecimento dos efeitos sonoros, “o canto do poeta se torna, na civilização da escrita, uma espécie de metáfora que enfatiza a musicalidade do verso” (CAVARERO, 2011, p. 127). Embora falando especificamente de sociedades orais, a noção de “perda” também se constata nas ideias de Havelock: “Uma vez inscritas, as palavras ficam gravadas num documento, estabelecendo-se assim a ordem por que aparecerão. Toda a espontaneidade, mobilidade, improvisação, a rápida reação do discurso falado, desaparecem” (1996, p. 88). E ainda:

O leitor participa silenciosamente no ‘desempenho’ do escritor, cujo desempenho também é silencioso. A audiência oral participava não apenas por escutar passivamente e por memorizar, mas por uma participação ativa na linguagem usada. Aplaudia, dançava e cantava coletivamente, em resposta ao canto do bardo. (idem, p. 96)

Consideramos, porém, que é evidente que o silenciamento da ressonância da palavra cantada em letras escritas não impeça sua consideração crítica e interpretação literária. Conforme afirma Matos (1992):

Quanto ao “silenciamento” do texto na página escrita, é certo que coloca problemas suplementares ao trabalho analítico-interpretativo de base literária. Mas isso não impede o especialista de explorar, neste objeto complexo, os domínios que lhe são acessíveis. [...] (O) que justifica a ideia que o poema folclórico ou popular, despido de som e imagem, se transforma forçosamente em “letra morta”? (p. 334)

Ressaltando a diferença entre os modos de operação na leitura dos diversos ramos de poesia, salientamos que é através da leitura crítica da poesia e da literatura populares enquanto discurso literário plenamente integrado ao campo de estudos de literatura, que se vitaliza, pelo questionamento de demarcações hierarquizantes daquilo designado por “literário”, a desconstrução da diferença entre a cultura “erudita” e cultura popular, apreciando, literariamente, os efeitos estéticos da poesia dita popular (MATOS, 1992, p. 336). Contudo, conforme demonstra o visionamento do trecho referido apresentando Geraldo Pereira em ação, é evidente que toda a vivacidade investida no canto e a imediatez da força comunicativa da palavra cantada, perde a plenitude da força de seu significado na transcrição textual.¹³⁰ Conforme assinalado por Elizabeth Travassos, a voz, como fenômeno de natureza biopsicossocial, não se deixa enquadrar facilmente por estudiosos investidos nas diversas áreas de conhecimento que se ocupam com a voz como objeto de análise, como, por exemplo, a literatura oral e a etnomusicologia, campos de investigação analítica que por “alheamento recíproco” (TRAVASSOS. *In*: MATOS, 2008, p. 100) não dão conta da falta de base teórica e unicidade terminológica na descrição (do sentido) da voz cantada. Os métodos musicológicos, por exemplo, “(t)endo como objeto central obras em sua forma de textos escritos” [...] “não oferecem recursos para analisar estilos e qualidades vocais.” Na falta de uma “ciência da voz” (ZUMTHOR apud MATOS, p. 100), a natureza “fugidia” da voz cantada como objeto de estudo e a falta de coerência discursiva nos diversos campos de saber daí decorrente podem ser contornadas através de “tentar colocar em diálogo as perspectivas das várias vertentes, tendo-se em mente o problema da descrição dos modos de cantar na música de tradição oral, no Brasil” (MATOS, 2008, p. 117). Para se analisar a palavra cantada, é necessário, parafraseando Finnegan, contemplá-la como performatizada, encenada por meio da voz.

A musa que se apresenta na composição, enquanto fonte e destino da mensagem poética, é evocada logo na primeira linha da composição, e é pela denominação, enquanto diminutivo carregado de um valor de proximidade e

¹³⁰ “A canção só é no instante-já cancional, na voz; não é, mas está, na partitura, nem é, mas está, na letra do encarte do disco” (OLIVEIRA, Leonardo Davino de. *Do poema à canção: a vocoperformance*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2023).

afetividade, conforme descrito por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*: “(a) terminação “inho”, aposta às palavras, serve para nos familiarizar mais com as pessoas [...] e, ao mesmo tempo, para lhes dar relevo. É a maneira de fazê-los mais acessíveis aos sentidos e também de aproximá-los do coração” (HOLANDA, 1971, p. 108), que o sujeito cancional, que se refere a si mesmo como “nego”, chama a sua musa para ser “seu amor”. Paradoxalmente, esta evocação da musa, batizada de forma genérica, também sugere distanciamento, sendo que, ao ganhar “nome” que explicita sua cor, a nomeação generalizadora não se refere a uma única designatória, porém, por extensão, a múltiplas “escurinhas”, (“baianas”, “cabrochas”, “negas” ...) perpassando a noção de uma musa individual para a sugestão de existência de uma pluralidade de musas, cujos cantos, no imaginário do poeta, só ele consegue ouvir.

A composição apresenta um investimento na valorização do samba enquanto manifestação cultural da favela, compensando a precariedade em termos de riqueza material de vida no morro e (sub)emprego na cidade pela riqueza cultural – imensurável em termos monetários – de viver a glória de ser “a rainha da escola de samba”, assim levantando a “escurinha” à posição mais elevada que o sujeito-cancional, que se apresenta diretor da mesma escola, reserva à mulher idealizada no universo do samba. Toda a argumentação que estrutura a composição, consistindo de um discurso estratégico através do qual o poeta-fingidor visa manipular sua musa, objetivando a sedução, apresenta a proposta de convencer a personagem destinatária da mensagem poética, mulher negra empregada como doméstica, a sair de sua rotina estável, porém, de poucas perspectivas (“Sai disso bobinha / Só nessa cozinha / Levando a pior”), convidando-a a habitar um espaço doméstico “rústico” descrito de forma realista (“Quatro paredes de barro / Telhado de zinco / Assoalho de chão”) que se considera “perfeito” na sua completude (“Só tu Escurinha / É quem está faltando / No meu barracão”). A domesticação da figura feminina vem acompanhada pela promessa de uma ascensão, não de natureza social-econômica, porém, de caráter cultural (“Vem que eu te faço / ... / A rainha da escola / De samba”), apontando para a existência de um quadro de referências local que leva à trajetória ascendente dentro dos confins do próprio morro, o qual se apresenta como espaço utópico do samba constituído por valores mais positivos que os valores da sociedade abrangente, ou, conforme referido por Sodré:

Utopia não é mero sonho ou devaneio nostálgico, mas a instauração “filosófica” de uma ordem alternativa, onde se contestam os termos vigentes

no real-histórico. É essa utopia que outorga transitividade à promessa, ao sonho, à poesia da letra. (1998, p. 65)

Assim, o sujeito cancional exclama, na celebração do valor atribuído à mulher negra, levar a empregada ao posto de rainha, ainda que seja de forma temporária, durante Carnaval. Citamos, mais uma vez, Sodré:

[...] existe no universo da cultura negra algo que remete para além da economia política, possivelmente um troca baseada, não na determinação quantitativa de valores, e sim no fluxo incessante de força entre consciências que, através de uma experiência “transicional” (a do jogo), aspiram à liberdade e à continuidade de seu grupo (2002, p. 159)

No entanto, conforme observa Lélia González no seu texto “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, o mito de democracia racial no Brasil é reencenado nos rituais carnavalescos, quando “o mito é atualizado com toda a sua força simbólica. [...] (É) nesse instante que a mulher negra se transforma única e exclusivamente na rainha” (1984, p. 228). Considerando a natureza temporária dessa transformação, fica implícita a noção de que, uma vez acabado seu “reinado” cantado em “Escrinha”, a mulher negra estará sujeita à degradação socioeconômica pela volta ao status quo (MCCANN, 2004, p. 84-85), ou seja, o seu papel determinado por uma combinação de racismo e sexismo enquanto fatores hierarquizantes na sociedade brasileira:

Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra. Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. (GONZÁLEZ, 1984, p. 228)

Entre dissonâncias e consonâncias do canto musal, a poética que traça o perfil das musas e o grau da relação dicotômica entre a fidelidade e a falsidade dos diversos sambas de Geraldo Pereira se mostra bastante diversificada. No entanto, apesar das divergências, é significativo salientar que todas as musas contempladas são negras (com exceção, conforme se analisa na subseção 3.1, da mulher fantasiada de baiana evocada em “Falsa Baiana”, implicitamente branca, antimusa por não saber sambar; MCCANN, 2004, p. 81/82), e muitas são, com exceção destacada da musa “real” Isabel, apresentadas por denominações indeterminadas, variando desde “escurinha”, “nega / neguinha”, “mulher da roça” a “cabrocha”. São retratos de personagens femininas negras que ensejam, nas letras dos sambas geraldopereirenses, uma

representatividade em termos singularmente positivos da mulher negra brasileira, a qual, conforme analisa Sueli Carneiro, costuma ser submetida ao papel de antimusa na sociedade, uma vez que, nela, em oposição à estética feminina evocada nos sambas referidos, a mulher branca configura-se como modelo estético de mulher (“As mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada [...]” (In: HOLLANDA (org.), 2019, p. 314).

Nesse sentido, argumentamos que, nesse corpus, talvez pela primeira vez de forma abrangente em letras de samba, o privilégio de evocar a figura da mulher negra e (ainda que de forma implícita) sua beleza, é apresentado de tal forma que os sambas referidos contestam paradigmas estáticos de hegemonia cultural.¹³¹ Nas letras, sua condição feminina e negra, exercendo trabalho subvalorizado de empregada doméstica, imagem que é “elemento de análise da condição de marginalização da mulher negra” (CARNEIRO. In: HOLLANDA, 2019, p. 319), consideramos constituir reflexo fictício da exploração real na sociedade brasileira da mulher negra enquanto mão de obra no serviço domiciliar, conforme evocada em “Escurinha” (“Sai disso bobinha / Só nessa cozinha”) e também nas composições “Ministério da Economia” (“A vida estava tão difícil / Que eu mandei minha nega bacana / Meter os peito na cozinha de madame / Em Copacabana”), “Golpe Errado” (“E a nega dele, na casa da branca se acabando / E ainda leva o jantar embrulhado”), sambas que serão analisados na subseção 4.1.

Em vários sambas, o determinismo do destino da mulher negra é aliviado (por pouco tempo que seja, talvez a duração do samba ou até o silenciamento dos tambores na Quarta-feira das Cinzas) pelo enaltecimento de sua desenvoltura no samba, pela sensualidade, bem na linha do mito da democracia racial brasileira, em que, aliás, o “tipo” da mulata (vocábulo raramente empregado por Geraldo, sempre preferindo “nega”, “escurinha” / “cabrocha” / “morena”, determinações usadas como sinônimos na obra do compositor) oferece prazer corporal puro e simples, enquanto solução conciliatória entre a mulher branca, que é para se casar e ter vida “digna” na

¹³¹ Nesse sentido, os sambas de Geraldo Pereira ecoam a contraposição da musa negra evocada na poesia lírica de Luís Gama (1830 - 1882) às musas “tradicionais” da poesia ocidental, conforme nos poemas “A cativa” (*Como era linda, meu Deus! / Não tinha da neve a cor / Mas no moreno semblante / Brilhavam raios de amor*) e “Lá vai verso!” *Ó Musa da Guiné / Cor de azeviche / Estátua de granito denegrado* (In: SILVA, 1981, p. 110 e 191).

sociedade, e a negra, que é para se submeter ao trabalho na cozinha e, assim, alimentar o status quo da divisão desigualitária da sociedade, herança da era colonial, que continua fundamentando hierarquias sociais baseadas em estereótipos raciais e reservando papéis distintos para homem e mulher na sociedade, conforme proposições machistas preconcebidas. A mulata seria um signo nacional que melhor representaria o Brasil, enquanto símbolo de brasilidade e metonímia de sensualidade e sedução. Na obra de Geraldo Pereira, esta mulher-musa desejada e idealizada, fonte e destino da expressão poética, é sempre negra, apenas varia a forma com que ela é denominada.

4 O SAMBA GERALDOPEREIRENSE: REFLEXÕES MALANDRAMENTE IRÔNICAS EM DIÁLOGO COM A REALIDADE SOCIOCULTURAL

O povo é inventalínguas na malícia da mestria
no matreiro da maravilha no visgo do improviso
tenteando a travessia azeitava o eixo do sol

Haroldo de Campos

A presente seção apresenta, primeiramente, os sambas selecionados que consideramos representativos das diversas facetas da malandragem evocadas na obra de Geraldo Pereira, encontrando-se retratos de “tipos” que variam desde o malandro prototípico na aparência e conduta, o malandro “regenerado”, a mulher-malandra, até o malandro trabalhador. Em seguida, destacamos os metassambas, ou seja, sambas dialogando com o próprio samba enquanto gênero musical.

4.1 O samba enquanto instrumento discursivo: incoerências estratégicas de um sambista malandro

Geraldo Pereira produziu parte considerável de sua obra numa época dominada pela vertente de samba-exaltação, em que o Estado Novo de Getúlio Vargas com suas políticas populistas via um importante meio de divulgação das proezas do regime. Claudia Matos (1982) analisa o discurso malandro a partir das letras de Wilson Batista e Geraldo Pereira, dois dos principais expoentes da vertente do samba denominado samba-malandro pela autora, em sambas tidos como expressão das classes populares, em grande parte excluídas das propostas de progresso socioeconômico da era Vargas e em resposta ao louvor do trabalhador instituída pela ideologia estadonovista.

Em vez de empregar a denominação samba-exaltação, a autora chama esse vertente de samba apologético-nacionalista, que visava, por instigação varguista,

promover o nacionalismo e as proposições políticas do governo e apresentar uma imagem acrítica de um Brasil unido no seu patriotismo ingênuo. A já mencionada composição “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, de 1939, gravação de Francisco Alves pelo selo Odeon, disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/36287/aquarela-do-brasil-i>, é o exemplo prototípico dessa vertente de samba (MATOS, 1982, p. 47; MCCANN, 2004, p. 70-73).

Brasil, meu Brasil brasileiro
 Meu mulato inzoneiro
 Vou cantar-te nos meus versos

O Brasil, samba que dá
 Bamboleio, que faz gingar
 O Brasil do meu amor
 Terra de Nosso Senhor
 Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim!

Ó, abre a cortina do passado
 Tira a mãe preta do cerrado
 Bota o rei congo no congado
 Brasil! Brasil!

Deixa cantar de novo o trovador
 À merencória luz da lua
 Toda canção do meu amor
 Quero ver essa dona caminhando
 Pelos salões, arretando
 O seu vestido rendado
 Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim!

Brasil, terra boa e gostosa
 Da morena sestrosa
 De olhar indiscreto

O Brasil, verde que dá
 Para o mundo se admirar
 O Brasil do meu amor
 Terra de Nosso Senhor
 Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim!

Ô! Esse coqueiro que dá coco
 Onde eu amarro a minha rede
 Nas noites claras de luar
 Brasil! Brasil!

Ô! Estas fontes murmurantes
 Onde eu mato a minha sede
 E onde a lua vem brincar

Ô! Esse Brasil lindo e trigueiro
 É o meu Brasil brasileiro
 Terra de samba e pandeiro
 Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim!

A letra, evocando a grandiosidade da pátria, esvazia-se em vocábulos rebuscados (“inzoneiro”, “merencória”, “sestrosa”) e formulações tautológicas (“O Brasil brasileiro”, como se a própria grandeza do país pudesse ser descrita apenas por substantivos adjetivados isentos de sentido). Numa linha de produção oposta, mais sintonizada com a realidade cotidiana de uma parcela enorme da população carioca e, por extensão, brasileira, percebemos, na análise da marca autoral dos sambas de Geraldo Pereira, que as composições, empregando uma linguagem íntima e despretensiosa e, assim, exercitando valores estéticos, retratam a vida e os modos dos moradores das favelas e dos subúrbios cariocas (“Na subida do morro”, “Bonde de Piedade”), explicitam divisões sociais baseadas em origens raciais (“Escurinha”, “Escurinho”, “Golpe Errado”), enquanto também satirizam as políticas do governo varguista (“Ministério da Economia”) e questionam a suposta autenticidade de símbolos de brasilidade, assim como também apontam caminhos alternativos que levam a esse conceito (“Falsa Baiana”, “Quando ela samba”).

A falta de coerência e a heterogeneidade da obra de Geraldo Pereira (“painel muito variado de tendências, estilos, visões de mundo”; MATOS, 1982. p. 17-18) é relacionada, conforme a autora, à quantidade enorme de parcerias, o que desfavoreceria uma abordagem analítica focalizada na produção de um compositor individual como Geraldo, que abria mão de registrar sambas de sua autoria ou vendia a autoria ou coautoria de composições originais. Essa constituição informal de parceria, cuja contribuição foi meramente financeira em alguns casos, foi motivada pela expectativa de que o investimento renderia frutos depois da gravação, conforme se assinalou na segunda seção do presente trabalho. Matos opta, na impossibilidade de verificação do “real” autor de sambas, por privilegiar uma análise do discurso malandro enquanto fator dominante da obra geraldopereireense e não propriamente um estudo autoral. (1982, p. 20-21)

Porém, a proliferação de estilos, perspectivas e concepções intrínseca à obra de Geraldo¹³² aponta também, de acordo com Matos, (obr. cit. p. 75) para uma mobilidade

¹³² De acordo com Hertzman, “The strategies and identities that Afro-Brazilian musicians deployed were diverse, complex, and sometimes at odds with approaches that they embraced on separate occasions” (2014, p. 10). “As estratégias e identidades que músicos afro-brasileiros implantaram eram diversas, complexas, e por vezes em desacordo com abordagens que adotaram em ocasiões diferentes” (tradução própria).

discursiva enquanto marca da obra do sambista malandro (e não malandro sambista) que sabe manipular o discurso do sujeito cancional de seus sambas. Este discurso, emitido em primeira pessoa do singular ou narrando o percurso dos personagens nele descrito, são incorporações diversas dos diversos “tipos” de malandro, encontrando-se sempre na transição entre a legalidade e a ilegalidade (nos sambas “Na subida do morro”, “Polícia no Morro”, “Cabritada Malsucedida”); a sujeição ao mito da democracia racial e a realidade do racismo (“Ecurinho”); o trabalho e o ócio (“Acertei no Milhar”, “Bonde de Piedade”); o espaço formal de cidade e informal do morro (“Só quis meu nome”), e a sinceridade e a ironia (“Ministério da Economia”).

O compositor concentra em sua obra uma polifonia de vozes abafadas num discurso sociopolítico “correto” e formal, expressando uma multiplicidade de valores estéticos e estilísticos, na medida em que seu discurso se dispõe a ser uma veiculação das vozes heterogêneas do povo. É pela observação de que toda a obra de Geraldo não corresponde a conceitos de unicidade ideológica e estilística – podendo se encontrar tanto sambas de alto teor lírico e sentimental quanto retratos críticos da realidade sociocultural e política (novamente “Ministério da Economia”, por exemplo), contrastando também a (irônica) apologia à ética trabalhista da era Vargas (“Bonde de Piedade”) com o discurso malandro que se encontram em sambas diversos produzidos anteriormente ou na mesma época (“Sinhâ Rosinha”, “Golpe errado”) -, que se vê diante do desafio de dar significância e coerência a um conjunto aparentemente aleatório de sambas bastante diversos entre si. Esse desafio se sobrepõe à questão se o compositor também era malandro “empírico”. Constatamos que ele dominava a gestualidade do malandro como *persona* (MATOS, 2001, p. 63): as técnicas do corpo conforme conceituado por Marcel Mauss, ou seja, o andar gingado, a pose, a indumentária, a lábia, o jogo de cintura, a esperteza. Parafraseando McCann, considerando a inexistência de malandro nato, sugerimos que o malandro se apresentava como uma figura de grande apelo junto ao compositor (MCANN, *In: BEATTIE* (ed.), 2003, p. 129) à qual ele não apenas soube dar vida performatizando o personagem conforme procuramos expor na subseção 3.6, como também usar o discurso malandro como modelo para os sujeitos cancionais de seus sambas e os personagens neles descritos. Citamos Vasconcellos, distinguindo o malandro empírico do malandro narrador:

Compositor popular neste país é malandro. Aviso importante: ele não precisa, entretanto, viver necessariamente de trambique, perambular bebunado pelas sinucas da cidade, nem mesmo nascer no morro. [...] Sua origem de classe também conta pouco. [...] (r)efiro-me à malandragem enquanto metáfora”. (apud CALDEIRA, 2007, p . 83-84)

Afirmamos que o discurso malandro é, na obra geraldopereirensis, reflexo intrínseco de um proceder narrativo estratégico investido na ambiguidade da figura do malandro, dentro da própria feitura da obra de um compositor individualista que atua como um cronista que observa seu meio social, apto a trocar de perspectiva para obter o ponto de vista do favelado, do trabalhador assalariado, do suburbano, todos dotados com uma certa malandragem para lidar com sua posição socialmente marginalizada. Seus personagens sempre percorrem a corda bamba entre o trabalho e a ociosidade, a legalidade e a ilegalidade, e são variantes do malandro prototípico conforme o samba matriz desse tipo na composição, “Lenço no Pescoço” (1933), de Wilson Batista, gravada por Silvio Caldas (1908-1998),¹³³ disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/36190/undefined> .

Meu chapéu do lado
 Tamanco arrastando
 Lenço no pescoço
 Navalha no bolso
 Eu passando gingando
 Provoco e desafio
 Eu tenho orgulho
 Em ser tão vadio

Sei que eles falam
 Deste meu proceder
 Eu vejo quem trabalha
 Andar no miserê
 Eu sou vadio
 Porque tive inclinação
 Eu me lembro, era criança
 Tirava samba-canção
 Comigo não
 Eu quero ver quem tem razão

Já antes da primeira gravação realizada em 1939, Geraldo Pereira, “potencialmente imaginoso, inovador, inventivo de jeito e de gosto pessoal” (CAMPOS *et. al.*, 1983, p.

¹³³ O samba iniciou a polêmica já referida entre Wilson Batista e Noel Rosa, em que os dois compositores debatiam a questão da malandragem e que produziu alguns dos mais notáveis sambas de Noel Rosa, como “Feitiço da Vila”, e “Palpite Infeliz”.

55) procurou dar vazão à sua inclinação artística criando ... uma peça de teatro. Ainda na Mangueira, na localidade de Santo Antônio, o espetáculo foi encenado em 1938 no palco da quadra da Unidos da Mangueira e de acordo com os relatos incluídos na primeira biografia (Obr. cit., 55-56) foi muito apreciado pelos moradores. Sem cenário, sem roteiro, sem cobrança de ingresso, tudo improvisado, o elenco era escolhido pelo produtor, diretor e protagonista principal Geraldo Pereira, que tomou para si o papel principal de malandro em enredo que já evoca alguns temas posteriormente explorados na sua obra de sambista. Toda a ação em três atos sobre a vida no morro e seus conflitos, a malandragem e seu código de honra são recontados no fim da encenação, quando o elenco se junta para cantar o samba “Na subida do morro”:

Na subida do morro me contaram
 Que você bateu na minha nega
 Isso não é direito
 Bater numa mulher
 Que não é sua
 Deixou a nega quase nua
 No meio da rua
 A nega quase que virou presunto
 Eu não gostei daquele assunto
 Hoje venho resolvido
 Vou lhe mandar para a cidade
 De pé junto
 Vou lhe tornar em um defunto

Você mesmo sabe
 Que eu já fui um malandro malvado
 Somente estou regenerado
 Cheio de malícia
 Dei trabalho à polícia
 Pra cachorro
 Dei até no dono do morro
 Mas nunca abusei
 De uma mulher
 Que fosse de um amigo
 Agora me zanguei consigo
 Hoje venho animado
 A lhe deixar todo cortado
 Vou dar-lhe um castigo
 Meto-lhe o aço no abdômen
 E tiro fora o seu umbigo

Vocês não se afobem
 Que o homem dessa vez
 Não vai morrer
 Se ele voltar dou pra valer
 Vocês botem terra nesse sangue
 Não é guerra, é brincadeira
 Vou desguiando na carreira
 A justa já vem
 E vocês digam
 Que estou me aprontando

Enquanto eu vou me desguiando
 Vocês vão ao distrito
 Ao delerusca se desculpando
 Foi um malandro apaixonado
 Que acabou se suicidando

Apesar de toda a violência investida na letra, a censura estadonovista, encarregada de liberar a peça por mais modesta que fosse, implicou mais com o verso “deixou a nega quase nua”, e somente depois de bastante conversa o delegado responsável deixou se convencer que era só uma questão de rima, e que a “nega” continuaria vestida no palco.¹³⁴ Na gravação da composição pelo selo Continental, feita apenas em 1952 por Antônio Moreira da Silva, disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/89798/na-subida-do-morro> , o cantor apelidado “O último malandro” acrescentou um longo breque, recurso que declarou ter inventado.

135

Não deixa de ser curioso que o segundo samba desse viés, agora sim com o nome de Geraldo aparecendo na autoria, conforme todos os relatos é somente de autoria criativa de seu parceiro na ocasião, Wilson Batista. Trata-se de “Acertei no Milhar”, de 1940, gravação de novo por Moreira da Silva, no selo Odeon, disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/37364/acertei-no-milhar> , samba de breque ainda hoje bastante lembrado:

Etelvina (o que é, Morengueira?)
 Acertei no milhar!
 Ganhei quinhentos contos não vou mais trabalhar
 Você dê toda roupa velha aos pobres
 E a mobília podemos quebrar
 Isso é pra já, vamos quebrar
 Pam, pam, bum, etc

Quebra que o pai tá com tudo nota mil é mato
 Etelvina vai ter outra lua-de-mel
 Você vai ser madame
 Vai morar num Palace hotel
 Eu vou comprar um nome não sei onde
 De Marquês Morengueira de Visconde

¹³⁴ Na gravação realizada por Moreira da Silva, o cantor substituiu a palavra “nua” por “crua”. Ele comprou a autoria e deu parceria a Ribeiro Cunha, seu chapeleiro de longa data. Posteriormente, em entrevista ao Pasquim (nº 202, de 15 a 21 de maio de 1973, p. 10), afirma que comprou o samba de Geraldo por “um conto e trezentos”.

¹³⁵ Veja-se a obra citada de Matos (1982, p. 199-204) para conferir o surgimento e percurso do samba de breque na música popular.

Um professor de francês mon amour
 Eu vou mudar seu nome pra Madame Pompadour
 Até que enfim agora sou feliz
 Vou passear a Europa toda até Paris
 E nossos filhos, oh, que inferno
 Eu vou pô-los num colégio interno
 Me telefone pro Mané do armazém
 Porque não quero ficar devendo nada a ninguém
 E vou comprar um avião azul
 Para percorrer a América do Sul
 Mas de repente, derrepengente
 Etelvina me chamou está na hora do batente
 Mas de repente, derrepengente Etelvina
 Me chamou e disse acorda barbolino mete
 O pé pelos fundos que atrás vem gente
 Foi um sonho, minha gente!

Segundo os relatos de Moreira da Silva, Wilson Batista, a pedido do cantor, concedeu a parceria a Geraldo Pereira, porque Geraldo - ao contrário de Wilson -, já no início de sua trajetória de artista, era considerado um bom “trabalhador” de samba, disposto a percorrer as estações de rádio, os clubes, e as gafieiras para divulgar a nova composição. Na letra recheada de gírias inventadas pelo intérprete, a ilusão da tão sonhada ascensão socioeconômica do proletário é interrompida pela mulher, que o desperta para a realidade: “está na hora do batente”.

As duas faces opostas da malandragem, ou seja, do malandro regenerado e do malandro prototípico, são reproduzidas no samba “Sinhá Rosinha” (1942), gravado por Dircinha Batista no selo Odeon, disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/63295/sinha-rosinha>, no qual a personagem-título do samba deixa seu companheiro valente após ele passar por um processo de regeneração que o transforma em homem resignado em seu destino:

Sinhá Rosinha já deixou o seu mulato,
 Só porque sofreu um desacato,
 Ficou pacato de fato, não fazia mais asneira,
 Seu ideal, hoje é muito diferente,
 Mas antigamente,
 Dizia todo o mundo que ele era o tal valente,
 Lá no Morro de Mangueira,
 E era um caso encrencado,
 Dos diabos para se endireitar só pensava em briga
 Mas depois veio a regeneração,
 (que transformação)
 Perdeu o cartaz,

Porque andou procurando evitar, uma questão antiga,
E só por isso ela partiu sem briga, de seu barracão,

O malandro regenerado, ao abandonar a valentia, se vê abandonado pela mulher, deixando de ser considerado atraente pela ex-companheira, por não mais apresentar características decorrentes do mundo da malandragem: ele “perdeu o cartaz”, perdeu a combatividade, entregou-se à resignação, não mais merecendo que a mulher lute pela continuação do convívio. Ela, por sua vez, mulher livre já desinteressada, escolhe deixar seu “barracão” para morar com o malandro prototípico:

(a mim não interessa)
Essa foi sua conversa,
E o deixou andar,
E foi morar com outro,
Mulato bamba do lugar,
Que sabe honrar seu nome,
Que gosta de samba,
E chuta muamba na encruzilhada,
E que pratica boxe,
E joga futebol,
E anda em batucada!

Nesse samba, a escolha da mulher, cujo foco narrativo manifesta que ela é sujeita de sua própria voz, reflete seu quadro de valores, em que a própria masculinidade do novo companheiro é medida em termos referentes ao mundo da malandragem, descrevendo como a qualificação feminina dos homens varia de acordo com as normas e os valores atribuídos a esse submundo por ela positivamente avaliado.

A vitória do “mulato bamba do lugar” e sua ascensão no “barômetro” feminino se explica pela associação aos signos de malandragem referidos na letra, inclusive de esporte enquanto comprovante de sua condição física, que servem de garantia que ele não está sujeito à “decadência” da regeneração, transformação que no samba em questão equivale a uma derrota resultando em um fatal rebaixamento do homem “vencido” aos olhos da personagem-título. De acordo com Matos,

(O) malandro se constitui como um ser de linguagem, uma metáfora. Mais do que a um tipo de conduta, está ligado a um tipo de discurso. Antes de ser uma figura social ou histórica, é uma figura de linguagem, a encarnação de

um comportamento estético, de um estilo. Ele é a expressão, em figura humana, da ginga, maleabilidade e dinâmica do próprio samba. (1982, p. 67)

A referida volatilidade estilística se traduz na obra de Geraldo na diversidade de sambas que apresentam visões do mundo distintas, e nos personagens concisamente esboçados, os quais não são abstrações, porém, variações diversas, não só de malandro, mas também da mulher, conforme se verificou na seção acerca dos diversos retratos femininos (podendo ser a mulher “malandra”, “fingida”, “fiel”, “ideal”: “Geraldo, ao contrário, não tem concepção prévia de mulher. As mulheres, em sua música, simplesmente se exprimem como são, não exprimem apenas um lado da mulher”; RODRIGUES, 1990, p. 34). No samba “Sinhâ Rosinha”, a personagem-título sabe o que quer, analisa a situação, e faz sua escolha de acordo com suas referências que não parecem estar sujeitas à relativização quando se trata de seu ideal de masculinidade, em que o samba constitui elemento valioso.

O seguinte samba investido no campo discursivo da malandragem que se analisa, “Golpe errado”, gravado por Cyro Monteiro em 1945 no selo Victor, disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/75541/golpe-errado> , apresenta um malandro entrando no palco de forma cinematográfica, de tão visual e colorida é sua descrição:

Lá vem ele com seu terno branco engomado
trazendo outra morena a seu lado
E a nega dele na casa da branca se acabando
E ainda leva o jantar embrulhado

É ... um golpe errado
Todo mundo diz que é ...
um golpe errado

Na hora que ele sai
pra batucada
é a hora que ela chega do trabalho
e tem de fazer de madrugada
um bife malpassado pra ele
Não ficar contrariado

É ... um golpe errado
Todo mundo diz que é ...
um golpe errado

Consideramos o julgamento moral, incomum na obra de Geraldo,¹³⁶ presente na letra desse samba, uma demarcação sugestiva da tensão entre dois polos de malandragem, na medida em que o malandro evocado¹³⁷ na letra deixa de caracterizar-se “apenas” por ter esperteza e um jeito socialmente aceitos, para, no deslizamento gradual do conceito de malandro enquanto sujeito localizado numa posição peculiar (“herói dos espaços intersticiais e ambíguos”, DAMATTA, 1997, p. 298) entre a ordem da sociedade e a desordem da marginalidade conforme assinalada por Cândido, arriscar-se num proceder de golpista que compromete sua atuação dentro dos limites do sistema social. Assim sendo, sugerimos que o “golpe errado” é malandramente sugestivo no sentido de que a expressão apenas aparenta se limitar ao julgamento da conduta do malandro, que vive às custas de sua mulher.

Numa leitura mais atenta da expressão, propomos que se trata de um bom exemplo da “lábria” do sujeito cancional, que é narrador malandro bom da palavra aplicando uma estratégia reveladora de sua esperteza, denotando segundas intenções que visam de alerta para o protagonista evocado na letra, para ele não abusar demais seu proceder no limite da moralidade e preservar o status quo. Dessa forma, poderá evitar correr o risco de perder a mulher que o sustenta, já que ela está “se acabando”, assim prejudicando os recursos para a manutenção da estrutura social do sistema em que o malandro, nos limites de autossuficiência, pode flutuar entre as posições extremas de marido e solteiro, trabalhador e vadio, e, talvez o melhor contraste na visão do próprio malandro, entre malandro e vagabundo. Este, por não apresentar a habilidade malandra de negociar seu lugar no jogo de inclusão e

¹³⁶ Mais uma vez impõe-se o estilo descritivo e sem julgamentos de cunho moralista na obra de Geraldo, em que o proceder e a conduta dos personagens de Geraldo costumam ser descritos em tom de reportagem e não são imaginados como exemplos de determinações moralistas do que seria “certo” ou “errado”.

¹³⁷ Aqui podemos assinalar que o malandro é descrito na terceira pessoa do singular (“Lá vem ele”), o que sugere distanciamento, importante elemento na construção e continuação da mobilidade discursiva. O malandro, nos sambas dessa viés, nem sempre surge como sujeito cancional: não dispõe do foco narrativo, ele está sendo descrito (“Com seu terno branco engomado, trazendo outra morena a seu lado”). Em aproximadamente a metade dos sambas de Geraldo Pereira inseridos nesse campo discursivo, o malandro surge assim, “terceirizado”, enquanto em outros sambas é reservado o foco narrativo ao protagonista malandro, ferramenta apropriada para narrar, com ironia, suas próprias desavenças, como no samba “Bonde de Piedade”, ou fazer comentários não menos irônicos a eventos sociopolíticos, como na composição “Ministério da Economia”, que vem a ser analisada em seguida.

exclusão da sociedade, concretiza sua própria marginalização por nem fingir que ocupa outro espaço social sem ser o espaço reservado para os desocupados, habilidade de que aquele depende para se manter enquanto agente social. Este deslizamento de sua designação (de malandro para vagabundo) levaria a um rebaixamento que fatalmente resultaria no fim do estilo de vida do malandro: seu terno branco engomado, seus casos extramatrimoniais, suas saídas noturnas e até de sua comida. Assim, “a figuração da felicidade do malandro adquire um caráter de coisa ameaçada pelo espectro da miséria” (CALDEIRA, 2007, p. 89). O malandro não escapa dos limites sociais impostos a todos dentro do sistema: “(é) quando o *malandro* corre o risco de deixar de viver do *jeito* e do expediente para viver dos golpes [ou seja, de fato infrações e crimes], virando então um autêntico *marginal* ou *bandido*” (DAMATTA, 1997, p. 269).

Também Sérgio Burque de Holanda faz menção às mesmas oposições, sendo que o tipo malandro se pode considerar uma variante do tipo de aventureiro conforme proposta pelo autor, e cujo antônimo seria “(o) vagabundo anti-social, o *outlaw* [ou seja, o bandido de Damatta] ou o simples ocioso” (HOLANDA, 1971, p. 14).

O desdobramento da exploração social da mulher negra, sendo ela prejudicada não apenas pelo trabalho submisso na casa do empregador branco, mas também pelo papel secundário que lhe é reservado pelo próprio companheiro, é pintado em cores que ilustram a posição de cada um dos personagens no imaginário da sociedade acerca de sua própria constituição, remetendo à divisão freyriana do protagonismo feminino que estaria, na propagação do mito de um convívio harmônico do branco, de negro e do índio na democracia racial no Brasil, como elemento singularmente positivo na base da formação sociocultural brasileira. A análise positiva da miscigenação (em se tratando, historicamente, de homem branco - mulher negra ou indígena) serve da apologia à colonização portuguesa: a mulata (morena, no léxico de Geraldo), enquanto companheira ocasional inserida no campo do prazer, a negra, enquanto parceira doméstica atuando no campo de serviço (sobretudo na cozinha), e a branca, enquanto objeto de respeitabilidade matrimonial inserida no campo das convenções impostas pela sociedade (sendo evidente que o marido dela, por extensão também branco, é quem está no topo deste campo de exploração, estatuto privilegiado preservado desde os tempos dos senhores de engenho elogiados pelo Freyre). O malandro, por sua vez, apresentando-se de terno branco como signo de seu apreço

por sua individualidade, prefere se ver inserido no campo da liberdade (ainda que seja condicionada / ilusória).

Figura 17 – Ao microfone



Geraldo Pereira ao microfone, em 1954. Fonte: www.esquinamusical.com.br. Acesso em 25 de outubro de 2024. A foto original, do arquivo da família de Geraldo Pereira, está perdida.

O terno branco, enquanto peça indumentária fundamental do vestuário que compõe a imagem estética do malandro, é signo externo do investimento material e simbólico que permeia a construção de sua identidade social flutuante entre as classes sociais, (DEALTRY 2023; ROCHA, 2005), a partir da qual se realiza sua constante negociação com a sociedade. Nesse sentido, parte-se do princípio de que as pessoas, pelo menos à primeira instância, são superficialmente julgadas não por qualidades intrínsecas que requerem maior averiguação, mas pela primeira impressão, baseada na aparência. O malandro, individualista por natureza, sabidamente calcula que é através da sua capacidade de se destacar – nos modos, na vestimenta, nas maneiras, ou seja nas técnicas corporais; MAUSS, 2003) – das massas inexpressivas e anônimas que se constitui sua (relativa) liberdade, que o possibilita preencher as brechas entre a formalidade e a informalidade, entre limitação e oportunidade, entre uma moralidade hipócrita imposta pela sociedade e uma imoralidade libertadora mais socialmente arriscada. E é justamente pelo terno branco engomado “imaculado” que se procura consolidar a elevação social (ilusória, talvez, mas é pela própria existência da ilusão de ascensão socioeconômica do malandro que se vislumbra, lá no horizonte, a diferença entre ele e o peão para qualquer obra, isento de qualquer perspectiva a subir

socialmente) e daí sua distinção da plebe. Este trabalhador, como habitante dos espaços urbanos, em que, de acordo com a opinião burguesa, predomina uma falta de higienização social, está sempre inserido num ambiente “sujo”, e, portanto, se vê sujeito ao contágio da imundície e da precariedade que o cerca.

O deslocamento e a inserção por diversos espaços sociais constituem parte íntegra do percurso malandro pela cidade, conforme se verifica na letra do samba “Só quis meu nome”, do ano seguinte (1946), gravado pelo intérprete Déo no selo Continental, disponível em [https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/83027/so-quis-meu-
nome](https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/83027/so-quis-meu-nome) :

Estou procurando um quarto
 Perto ou longe da cidade
 Não faço questão de preço
 Nem de liberdade
 Pois preciso é me mudar
 De onde moro
 Pra vê se me esqueço
 Pois esquecendo não choro

Seja um apartamento
 Na Avenida Beira-Mar
 Ou num barracão no morro
 Gratifico a quem encontrar
 Eu preciso é me livrar
 Deste dor que me consome
 Por alguém fui destruído
 E este alguém só quis meu nome

No Rio de Janeiro, terra de encruzilhadas e lugar por excelência de encontro de opostos, na horizontalidade da relação entre centro e subúrbio / periferia / morro,¹³⁸ e entre a concretização do desejo de ascensão social representada pelo apartamento

¹³⁸ Estendemos a noção de falta de delimitações espaciais referindo-se ao Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade: “(e) nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiroço e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.” (ANDRADE. In: TELES (org.), 1976).

na avenida Beira-Mar e o sentimento de pertença às habitações populares representadas pelo barracão no morro, o malandro (“aventureiro desclassificado se traduz pela mudança de condição”; CÂNDIDO, 1993, p. 24) está sempre flutuando entre diversos espaços sociais. É a falta de uma fixação de um lugar de pertencimento, sem ser o da fronteira, que o malandro em processo constante de deslocamento cruza quando lhe é conveniente ou necessário. São “*estratégias de malandragens* em deslocamento, em transmutação, agindo de maneira dialógica com a sociedade, da mesma forma que o próprio malandro se desloca, se transmuta não para meramente sobreviver, mas para permanecer em diferença” (DEALTRY, 2022, p. 55).

O protagonista do samba dá voz à angústia do homem frente às mudanças urbanas que transformam a cidade, sujeitando-o à sensação de estranheza por não mais reconhecer seu antigo habitat. Despejado o morador da zona central pelo processo moderno de urbanização, ele se vê obrigado a procurar outra morada, “perto ou longe da cidade”, e, assim, temporariamente, deixa de pertencer a algum lugar, exceto talvez ao entrelugar transitório por excelência: o ambiente confinado do bonde, meio de transporte público que traz o trabalhador nas horas certas de prestação de seu serviço, e expulsa-o quando do término deste mesmo serviço. Dos diversos sambas que em meados dos anos 1940 referem ao transporte popular do bonde,¹³⁹ o mais conhecido certamente é “O bonde São Januário”, de Wilson Batista e Ataulfo Alves,¹⁴⁰ cuja letra, pelo menos na sua versão “definitiva”,¹⁴¹ aproxima-se ao ideal estadonovista de um trabalhador dedicado e obediente, passageiro na condução ao caminho do progresso, rumo a um futuro próspero do país:

Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar

¹³⁹ Citamos, entre os muitos exemplos de sambas fazendo referência ao bonde, “Lá vem o Ipanema”, gravado em 1947 por Déo, de Wilson Batista, Roberto Roberti e Arlindo Marques Júnior.

¹⁴⁰ A gravação é de 1940, pelo selo Victor, por Cyro Monteiro. Disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/48775/o-bonde-de-sao-januario>.

¹⁴¹ De acordo com a biografia de Wilson Batista, de autoria de Rodrigo Alzuguir, o Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo não aprovou da troca (supostamente feita por Wilson Batista) inicial da letra: “O bonde São Januário / Leva mais um otário / Sou eu que vou trabalhar”. Chamado pelo DIP ao Palácio do Catete para prestar contas, Ataulfo Alves corrigiu o “erro” na hora. (ALZUGUIR, 2013, p.269).

O bonde São Januário
 Leva mais um operário
 Sou eu que vou trabalhar

Antigamente eu não tinha juízo
 Mas resolvi garantir meu futuro
 Veja você
 Sou feliz, vivo muito bem
 A boemia não dá camisa a ninguém
 (É! Vivo bem!)

A mobilidade discursiva que se verifica na obra de Geraldo permite que o samba entre malandramente de carona nessa locomoção, na composição “Bonde de Piedade”, gravação Continental, 1945, intérprete o próprio autor, disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/81164/bonde-piedade> :

De manhã eu deixo o barracão
 Vou pro ponto de secção
 Cheio de alegria
 Pego o bonde de Piedade
 Desembarco na cidade
 Em busca do pão de cada dia

A princípio meu ordenado
 Era pouco e muito trabalho
 Aguntei o galho e o tempo passou
 Agora fui aumentado
 Passei a encarregado
 A minha situação melhorou

Na abertura do samba, de aparente bom humor, o sujeito cancional deixa o “barracão” enquanto habitação reservada aos integrantes da classe popular, composta em maioria por descendentes dos negros escravizados, aparentemente ávido em deixar no passado supostas características negativas de mestiço como tendência à preguiça e inércia conforme teorias raciológicas (ORTIZ, 2012, p. 36-44),¹⁴² . Na sequência, para aderir à ideologia enaltecendo o trabalhador, embarca o bonde na periferia urbana, no bairro significativamente chamado de Piedade, designação toponímica de origem latina (*pietas*) que expressa a virtude de um homem

¹⁴² Assinalamos para o fato de que Sérgio Buarque de Holanda aponta justamente para as origens europeias de um certo apreço ao ócio e aversão ao trabalho braçal: “Uma digna ociosidade sempre pareceu mais excelente, e até mais nobilitante, a um bom português, ou a um espanhol, do que a luta insana pelo pão de cada dia. O que ambos admiram como ideal é uma vida de grande senhor, exclusiva de qualquer esforço, de qualquer preocupação.” (1971, p. 10).

devoto que respeita sua responsabilidade de trabalhador e ganha-pão, trajeto no qual, nas entrelinhas da curta narrativa do samba, poderá observar da janela a caótica arquitetura que constitui a paisagem suburbana como, poucas décadas antes, foi descrita pelo personagem Augusto Machado no romance *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto (1881-1922):

O arruamento do subúrbio é delirante. Uma rua começa larga, ampla, reta; vamos-lhe seguindo o alinhamento, satisfeitos, a imaginar os grandes palácios que a bordarão daqui a anos, de repente estrangula-se, bifurca-se, subdivide-se num feixe de travessas, que se vão perder em outras muitas que se multiplicam e oferecem os mais transtornados aspectos. (BARRETO, 1919, p. 124-125).

Pelo percurso transcorrido, a confusa constituição arquitetônica do subúrbio transita para a relativa organização do centro, nos anos 1940 ainda recém-reformado, da então capital do país em constante processo de urbanização, trajeto no qual a simbiose entre paisagem e protagonista se realiza pelo próprio deslocamento. Nele, o passageiro, sem ocupação definitiva e originário da margem urbana para a qual foi expulso pelo processo de modernização do centro urbano, se transforma, no desembarque já no Centro, em trabalhador ávido em ganhar seu pão no ponto de destino, ou seja, na “cidade”, o mesmo ponto de referência proferido pelo sujeito cancional do samba “Só quis meu nome” na sua busca por uma nova morada. A denominação “cidade”, carregada de noções positivas de civilização, modernidade e dinamismo, apresenta-se em flagrante oposição ao local de origem sugestivamente excluído do tecido citadino, como se o subúrbio não integrasse plenamente a cidade e bastasse ao desocupado itinerante completar sua locomoção para aí se ver empregado e depois até promovido a “encarregado”. Este assalariado semiqualeficado malandramente foge do “galho”, ou seja, as tarefas árduas e repetitivas de trabalho braçal que não compensam nem dignificam, por ser “aumentado” e fiscalizar o trabalho dos outros. Supervisionando o trabalho alheio, ocupa o posto idealizado pelo malandro: aquele trabalho em que não se precisa trabalhar. Trata-se de um personagem que malandramente sabe encontrar brechas num sistema profundamente injusto de exploração e indiferente ao ser humano e assim deixa de ser apenas um pião, mão-de-obra descartável, para discursivamente se impor como dono de seu próprio destino, capaz de se posicionar de forma menos desfavorável a sua índole de malandro que não deixa de ser trabalhador, e de trabalhador que não

deixa de ser malandro. A divisão nas atividades humanas encontra repercussão na distinção que Sérgio Buarque de Holanda faz entre os tipos do aventureiro e do trabalhador. O aventureiro apresenta uma semelhança fundamental com o malandro, na medida em que

(e)sse tipo humano ignora as fronteiras. No mundo tudo se apresenta a ele em generosa amplitude e onde quer que se erija um obstáculo a seus propósitos ambiciosos, sabe transformar esse obstáculo em trampolim. Vive dos espaços ilimitados, dos projetos vastos, dos horizontes distantes. (HOLANDA, 1971, p. 13).

Holanda reconhece que não existe uma divergência em termos absolutos entre os dois opostos, e que os dois conceitos empregados servem de abstração para melhor ordenação de nossa compreensão das singularidades na formação do Brasil, em que o homem dotado do espírito aventureiro, apesar da pouca praticidade de seu ideário (“seu ideal será colher o fruto sem plantar a árvore”, obr. cit., p. 13) teve mais êxito do que o trabalhador, inclinado a vislumbrar as limitações mas não as possibilidades que o aventureiro enxerga. Apesar das “qualidades” enumeradas por Holanda (“audácia, imprevidência, irresponsabilidade, instabilidade, vagabundagem”), este aventureiro

teve influência decisiva [...] em nossa vida nacional. Num conjunto de fatores tão diversos, como as raças que aqui se chocaram, os costumes e padrões de existência que nos trouxeram, as condições mesológicas e climatéricas que exigiam longo processo de adaptação, foi o elemento orquestrador por excelência. (HOLANDA, 1971, p. 16).

A hierarquização das categorias profissionais referida no samba revela, além dos papéis reservados aos estrategicamente excluídos de possibilidade de ascensão pela sociedade abrangente, também, a mentalidade dos suburbanos, através da menção explícita ao cargo “conquistado”. Assim se procura cultivar o “prestígio” que recai sobre quem exerce determinada profissão, por mais humilde que seja, postura duramente criticada pelo acima referido Lima Barreto, escritor que melhor soube descrever a fisionomia do subúrbio carioca do início do século XX, estendendo, na crônica O trem do subúrbio, sua crítica a seus vizinhos suburbanos para recair sobre o brasileiro em geral:

O brasileiro é vaidoso e guloso de títulos ociosos e honrarias chochas. O seu ideal é ter distinções de anéis, de veneras, de condecorações, andar cheio de dourados [...]. Quanto mais modesta for a categoria de empregado – no

subúrbio pelo menos – mais enfatizado ele se mostra (BARRETO, 2004, p. 150-151).

Também Sérgio Buarque de Holanda refere-se à inclinação de acumular honrarias, titulações, etc: “E essa ânsia de prosperidade sem custo, de títulos honoríficos, de posições e riquezas fáceis, tão notoriamente característica da gente de nossa terra [...]” (HOLANDA, 1971, p. 15).

Duas décadas antes do samba de Geraldo, Lima Barreto categoriza em termos não menos explícitos as várias profissões exercidas pelos operários suburbanos no seu romance *Triste fim do Policarpo Quaresma*:

Além dos serventes de repartições, contínuos de escritórios, podemos ver velhas fabricantes de rendas de bilros, compradores de garrafas vazias, castradores de gatos, cães e galos, mandingueiros, catadores de ervas medicinais, enfim, uma variedade de profissões miseráveis que as nossas pequenas e grandes burguesias não podem adivinhar. (1997, p. 79)

O personagem evocado no samba “Bonde de Piedade”, porém, parece se encaixar mais na categoria “nobre” dos trabalhadores, conforme o romancista explicita no romance supracitado:

É uma alta sociedade muito especial [...]. e que só é alta nos subúrbios. Compõe-se em geral de funcionários públicos, de pequenos negociantes, de médicos com alguma clínica, de tenentes de diferentes milícias, nata essa que impa pelas ruas esburacadas daquelas distantes regiões [...].

Ainda que a primeira parte do samba aparentemente adira, à primeira vista, à ideologia trabalhista de Vargas, a letra irônica da segunda parte sugere quais são as alternativas pragmáticas ao alcance do malandro em tempos de enaltecimento das virtudes do trabalho. É por sua tramitação por diversos espaços sociais que o malandro ganha sua habilidade no jogo de cintura que alivia, ainda que temporariamente, sua rotina predestinada de trabalhador no centro e habitante da margem do espaço urbano, margem para a qual ele retornará, novamente, de bonde, num movimento perambular de que ambos os espaços dependem para sua existência.

Nesse sentido, o espaço urbano carioca se manifesta como espaço de debate da modernidade em que o gesto de se locomover nas ruas da cidade, como forma de estar no mundo, é a tradução da experiência urbana de homem perdido e deslocado

entre os diversos polos que constituem a cidade – representando o fluxo contínuo do caos moderno e a falta de um sentimento de pertença –, e o morro, local originário onde este sentimento foi abandonado. A própria menção aos lugares de subúrbio e aos morros, no samba, convida o ouvinte de classe média a visitar, no imaginário, esses espaços periféricos que constituem o tecido urbano da cidade que ele habita, mas que ele, na vida real, dificilmente iria penetrar.

O modo como Geraldo interpreta o samba de sua autoria, nesta sua primeira tentativa de se estabelecer como cantor (“os compositores transformam-se naturalmente em cantores. Afinal, a voz que fala é a voz que canta” (TATIT, 1996, p. 13), enfatiza a ironia, que relativiza o aparente enaltecimento do trabalho conforme a letra propõe, reclamando malandramente dos rendimentos esparsos que não fazem jus ao esforço (“ ... e muito trabalho”). É justamente através dessa ambiguidade discursiva que o narrador malandro deixa vislumbrar sua esperteza, sua lábria que redimensionam os limites impostos pela realidade socioeconômica, pela sociedade opressora e seus valores visando domesticar as classes supostamente perigosas, assim se erguendo para além de sua categorização homogeneizante enquanto elemento representativo do povo, para se destacar como sujeito capaz de veicular sua voz num discurso individualista, de autoafirmação:

(O)s malandros [...] criam um caminho próprio - que ultrapassa a questão de sobrevivência econômica – em que o comportamento, o estilo, a linguagem, as artimanhas, a negação do trabalho aos moldes capitalistas são ferramentas asseguradoras de uma individualidade e fontes de uma constante negociação com os determinantes da sociedade reguladora (DEALTRY, 2022, p. 31)

Na encenação desse aspecto da malandragem que se expressa no registro aplicado de linguagem, assinalamos que é um elemento marcante que Geraldo Pereira procurou incorporar na face externa de sua obra, na sua *persona*. Os relatos dos contemporâneos contidos na biografia (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 25) evidenciam seu emprego frequente de expressões como “meu patrão”, “meu amigo”, “estamos aí para servi-lo”: formulações de aparência polida que facilitam e direcionam a condução do convívio social que, de acordo com Sérgio Buarque de Holanda, não devem ser confundidos com uma civilidade intrínseca:

Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, [...] o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência - e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de

manifestações que são espontâneas no “homem cordial”: é a forma natural e viva que se converteu em fórmula (1971, p. 107).

É através do uso desse tipo de expressão estandardizada de reverência social, que faz “fluir” a comunicação e possibilita a aproximação entre ocupantes de posições distintos, que se manifesta um meio de proteção de um indivíduo perante a coletividade, procurando se posicionar numa sociedade avessa às suas ambições e contrária à determinação de ascensão na hierarquia social, sem, no entanto, se expor em demasia e perder sua identidade individual:

Por meio de semelhante padronização das formas exteriores da cordialidade, que não precisam ser legítimas para se manifestarem, revela-se um decisivo triunfo do espírito sobre a vida. Armado dessa máscara, o indivíduo consegue manter sua supremacia ante o social. E, efetivamente, a polidez implica uma presença contínua e soberana do indivíduo. (obr. cit., p. 107-108).

Afirmamos que a formalidade investida nas expressões empregadas por Geraldo Pereira, ávido em circular em ambientes sociais mais elevados de seu *background* na margem da sociedade, pode ser considerada a verbalização de sua esperteza, de sua agilidade em aparentar se alinhar a certas convenções e práticas de sociabilidade que ditam os modos e costumes burgueses excludentes, que são estrategicamente incorporados e externados na hora certa pelo compositor, mostrando que não apenas domina as expressões carregadas do registro formal da linguagem, mas sabe convertê-los e aplicá-los visando a desconstrução de elementos constitutivos de alteridade racial e social, por exemplo a noção da incapacidade do negro falar “corretamente” o português, sustentada por um imaginário estereotipado e preconceituoso. Seu hábito de se apresentar bem-vestido no dia a dia também sustenta seu foco em aceitação e ascensão sociais. Assim, o sambista revela-se ciente do valor do proceder malandro, de

(s)aber (sobre)viver: a dissimulação, o fingir, estratégias para uma vida melhor na sociedade adversa – contra a qual não adianta medir forças em um confronto direto; é preciso a máscara, o fingimento, comportamento sofisticado; o malandro popular cava um viver paródico, um aparente aceitar das regras instituídas que se torna um ato de inversão, uma maneira do excluído conviver com o excludente (VASCONCELLOS, *In*: FAUSTO, 1984, p. 520).

O excesso de formalidade é contrabalançado pelo já referido emprego frequente de diminutivos e outras formas de linguagem de caráter intimista na obra e também presentes na convivência com Geraldo Pereira, homem de carne e osso:

chamando as companheiras ocasionais “irmãzinhas” ou “sobrinhaszinhas” ou simplesmente “crianças”, definindo o intérprete predileto Cyro Monteiro como “meu padrinho” (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 15),¹⁴³ são expressões que consideramos uma tentativa de reconstrução de laços familiares em outro plano de sociabilidade, que refletem a “aversão ao ritualismo social” e o “desejo de estabelecer intimidade” referidos por Holanda, tão naturais ao brasileiro, tão fascinantes como insólitos ao estrangeiro. O autor do presente trabalho subscreve a observação de Holanda de que “o desconhecimento de qualquer forma de convívio que não seja ditada por uma ética de fundo emotivo representa um aspecto da vida brasileira que raros estrangeiros chegam a penetrar com facilidade” (1971, p. 109).

O último samba ainda da década de 1940 dentre da categoria de sambas-malandro é “O pagamento ainda não saiu”, gravada em 1946 na gravadora Continental por Jorge Veiga (1910-1979)¹⁴⁴, disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/75448/o-pagamento-ainda-nao-saiu> :

Não comprei a baiana
Que você me pediu
Porque meu pagamento ainda não saiu
Mas, tenha calma meu bem
O pagamento sai na semana que vem

Se você não sair
Eles vão falar
Vão dizer, que estou dando azar
Mas se tal acontecer
Seu Manoel da leiteria
É quem vai me defender

Aqui estamos novamente diante de um narrador malandro que sabe o valor de ser “apadrinhado”, ou seja, apoiado por uma rede de amigos oferecendo acolhimento na hora de necessidade. Conforme afirma Alba Zaluar, “(v)ários deles (sambistas) tiveram também relações pessoais de muita proximidade com comerciantes portugueses que participavam das escolas de samba” (*In*: SCHWARZ, 1998, p. 279-

¹⁴³ A retribuição, por parte de Cyro, do tratamento familiar de Geraldo é citada na primeira biografia. Cyro afirma que, logo após ser apresentado ao compositor, em 1940, “adotei o crioulo como meu afilhado”. (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 70).

¹⁴⁴ Conforme assinalado na subseção 1.4, o repertório do intérprete Jorge Veiga, junto com o de Antônio Moreira da Silva, é analisado no ensaio “Dicções malandras do samba” de Cláudia Neiva de Matos. (2001, p.61-76).

280). De fato, de acordo com a biografia, ‘Seu Manoel da leiteria’ era “protetor econômico de GTP, que a ele recorria sempre que estava apertado de dinheiro, na leiteria da Rua Sayão Lobato, na Mangueira” (CAMPOS *et al.*, 1984, p. 162).

Para se observar mais de perto o “tipo” de malandro regenerado, veja-se o samba (já referido) “Pedro do Pedregulho”. Ao contrário do protagonista do samba “Escurinho”, (que será analisado em seguida), que se encontra mergulhado num processo de autodestruição (“pra acabar com o samba”), a narração da história do personagem malandro do samba-canção “Pedro de Pedregulho”, de 1950, gravação pelo selo Sinter, intérprete o próprio autor, disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/115665/pedro-do-pedregulho>, que inicialmente se encontra entregue às confusões violentas de valente do morro, para seguidamente passar por um processo de contemplação de sua própria existência para assim se transformar em malandro regenerado, remete, no estabelecimento de parentescos literários precursores às letras de samba, às reflexões de Cândido (1993) acerca de romance *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antônio de Almeida, sobretudo em relação à matriz literária do romance.

De acordo com Cândido, na sua avaliação do personagem Leonardo como “o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo [...] a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil”, (1993, p. 25) enquanto tal se distingue do pícaro do romance picaresco espanhol (classificação literária que constitui “um dos modelos da ficção realista moderna”; 1993, p. 25). Este personagem anti-heroico costuma, ao contrário de Leonardo (o qual “nada conclui, nada aprende”; 1993, p. 23), passar por uma “espécie de aprendizagem que amadurece e faz o protagonista recapitular a vida à luz de uma filosofia desencantada” (1993, p. 23), o que encontra repercussão na letra do samba antológico de Geraldo Pereira:

Pedro dos Santos vivia no Morro do Pedregulho
 Quebrando boteco, fazendo barulho
 Até com a própria polícia brigou
 Vivia do jogo, e quando perdia só mesmo muamba
 Rasgava pandeiro, acabava com o samba
 Parece mentira, Pedro endireitou

Estelinha, orgulho do morro, mulher disputada

Que quando ia ao samba saía pancada
Ao Pedro dos Santos deu seu grande amor
E ele trocou o revólver que usava, fingindo embrulho
Por uma marmitta
E sobe o Pedregulho
De noite, cansado do seu batedor

Neste composição, mais uma vez a presença da figura feminina é decisiva na transformação do protagonista masculino, o malandro “prototípico” que se torna trabalhador, metamorfose na qual a regeneração do malandro não é rejeitada pela companheira como no samba “Sinhâ Rosinha”, porém, é acolhida pela nova parceira que o “endireitou”. Mesmo sendo uma mulher desejada por muitos (“que quando ia ao samba saía pancada”), ela resolve, por amor, ser decisiva na mudança do destino do homem por ela escolhido, configurando, mais uma vez, na obra de Geraldo Pereira um retrato de feminilidade que se sustenta na ideia de independência e de autodeterminação, assim como em composições anteriores (“Onde está a Florisbela”, “Até hoje não voltou”, por exemplo).

Como compositor proveniente da classe social mais desfavorecida e investido em registrar cenas cotidianas deste meio em que sempre viveu e com que se identificou, Geraldo Pereira sempre procurou observar a vida dos marginalizados e processar a matéria-prima das histórias e experiências, traduzindo-as em narrativas retratando as desavenças (amorosas, socioeconômicas, profissionais) de seus personagens. No tratamento conciso e sintético de sua poesia popular, as letras transcendem as dimensões particulares das vivências dos favelados e moradores do subúrbio evocadas e ganham uma universalidade que demonstra que não se precisa eludir aos grandes eventos que costumam ser privilegiados nos livros de História. Em 1951, no entanto, Geraldo Pereira aproveita da volta de Getúlio Vargas à presidência para comentar a proposta da criação de um ministério de economia que seria a resposta à inflação, no seu samba “Ministério da Economia”, gravação pelo selo Sinter pelo autor, disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/115895/ministerio-da-economia> . A letra do samba apresenta-se no formato de uma carta aberta ao recém-eleito presidente, em que o sujeito cancional aparenta não ter mais dúvidas acerca da melhoria das condições que a iniciativa varguista significaria na vida dos mais necessitados:

Seu Presidente,
 Sua Excelência mostrou que é de fato
 Agora tudo vai ficar barato
 Agora o pobre já pode comer
 Seu presidente,
 Pois era isso que o povo queria
 O Ministério da Economia
 Parece que vai resolver
 Seu presidente
 Graças a Deus não vou comer mais gato
 Carne de vaca no açougue é mato
 Com meu amor eu já posso viver
 Eu vou buscar
 A minha nega pra morar comigo
 Porque já vi que não há mais perigo
 Ela de fome já não vai morrer

A vida estava tão difícil
 Que eu mandei a minha nega bacana
 Meter os peitos na cozinha da madame
 Em Copacabana
 Agora vou buscar a nega
 Porque gosta dela pra cachorro
 Os gatos é que vão dar gargalhada
 De alegria lá no morro

Aludindo a uma ideia de pobreza desesperadora pela sugestão de comer gatos ser um hábito comum no morro, o sujeito cancional, morador do local referido cuja aparente ingenuidade política é malandramente subvertida pelo tom irônico de seus agradecimentos exagerados, dá vazão a suas desilusões quanto a reais mudanças nas estruturas econômicas que o forçaram a instruir sua companheira (“a minha nega”) a se sujeitar a serviço doméstico em casa de “madame”,¹⁴⁵ ou seja, de mulher branca de classe média alta na Zona Sul. O sarcasmo é reforçado pela onomatopeia final, em que os gatos dão coro ao tom cético da letra.

A falta de consideração por parte das autoridades para com as necessidades dos moradores da favela é flagrada no seguinte samba dentre desse viés de sambamalandro, revelando a presença desconstrutiva da polícia “no morro”. Trata-se de “Polícia tá no morro”, de 1952, selo Sinter, novamente gravado pelo selo Sinter por Geraldo, disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/115505/policia-no-morro> :

¹⁴⁵ Citamos Beatriz Nascimento: “Quanto ao homem negro, geralmente despreparado profissionalmente por força de contingências históricas e raciais, ele tem na mulher negra economicamente ativa um meio de sobrevivência, já que à mulher se impõe [...] dupla jornada: o trabalho e o lar.” (In: HOLLANDA, 2019, p. 267).

Polícia tá no morro
 Atrás do cabrito do doutor
 Que o Bento matou e fez tambor
 O comissário mandou dizer
 Que a escola só sai
 Se o cabrito aparecer

Fez ver a diretoria
 Que toma a bateria
 Encana o pessoal
 Termina com a sujeira
 Prende o apito e a bandeira
 Acaba com o Carnaval

Se o tema da polícia como presença rarefata do estado no espaço da comunidade encontra-se apenas esboçado em linhas gerais no samba “Polícia no morro”, na composição “Cabritada Malsucedida”, de 1953, gravada por Geraldo na RCA Victor, disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/97599/cabritada-malsucedida> , o assunto ganha traços mais nítidos:

Bento fez anos,
 E para almoçar me convidou,
 Me disse que ia matar um cabrito,
 Onde tem cabrito eu tô,
 E quando o comes e bebes começou,
 No melhor da cabritada,
 A polícia e o dono do bicho chegou

Puseram a gente sem culpa,
 No carro da radiopatrulha e levaram,
 Levaram também o cabrito,
 E toda a bebida que tinha, quebraram,
 Seu comissário, zangado
 Não tava querendo ninguém dispensar,
 O patrão da Sebastiana,
 É que foi ao distrito,
 E mandou me soltar

Mais um samba-malandro: o malandro consegue se livrar das implicações legais pela intervenção do patrão de sua mulher.

As letras geraldopereirenses contam as desventuras dos personagens malandros que representam a visão da vida e do mundo dos que vivem na margem, que são musicadas por ele nas suas composições, nas quais se encontra, entre vários outros aspectos abordados conforme se analisa no presente trabalho, uma reflexão sobre a condição do homem negro no Brasil, extrapolando-se do plano individual para carregar a vivência de uma coletividade. Trata-se de uma das mais antológicas

composições do poeta popular Geraldo, (que, repete-se, por sinal é de autoria única de Geraldo, assim como vários entre seus melhores sambas, apontando para a independência criativa). O samba “Escurinho”, conforme já referimos, gravado por Cyro Monteiro em 1954 pelo selo Todamérica, disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/110099/escurinho> , narra a transformação pela qual passa o personagem-título, revelando o papel diminutivo que a sociedade reserva ao negro.

O escurinho era um escuro direitinho
 Agora tá com a mania de brigão
 Parece praga de madrinha
 Ou macumba de alguma escurinha
 Que ele fez ingratidão
 Saiu de ‘cana’ inda não faz uma semana
 Já a mulher de Zé Pretinho carregou
 Botou embaixo o tabuleiro da baiana
 Porque pediu fiado e ela não fiou

O historiador Joel Rufino dos Santos (1941-2015), em fascículo que acompanha LP em que o samba está incluído na relação das canções, reflete sobre a condição do homem negro no Brasil, a partir desse samba (autobiográfico?¹⁴⁶) dos mais antológicos da obra de Geraldo. De acordo como o historiador, a negritude de Geraldo, precursor de um movimento de apreciação de valores negros, se expressaria na composição pelo rompimento de um padrão preestabelecido de conduta, de cunha racista: na propagação do mito de democracia racial brasileira, é fundamental que o negro se comporte de acordo com os valores burgueses para não ser considerado uma ameaça ao suposto convívio harmonioso entre pretos e brancos, e, também, que ele, integrante das “classes perigosas”, saiba seu lugar na sociedade burguesa, para

¹⁴⁶ De acordo com os relatos e depoimentos incluídos na biografia, nem sempre algumas posturas e condutas de Geraldo podiam contar com a benevolência por parte de colegas do meio musical, e por vezes os desentendimentos gerados entre o compositor e seus congêneres terminavam em altercações físicas, nas quais, no entanto, ele, talvez avesso a algumas práticas mais “pesadas” da malandragem, não costumava fazer jus a sua fama de valente. Relata o compositor e ritmista Arnô Carnegal (1915-1986): “Eu nunca tive paciência para aturar muita coisa, aí o tempo fechou. Nós nos pegamos e ele querendo me agarrar, que ele tinha a mania de brigar abraçado. [...] Em vez de briga, ele veio com uma conversa de ‘para que que a gente vai brigar? [...], (a) gente gosta mesmo um do outro’.” (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 106).

não correr o risco de não mais ser “tolerado”. Abdias do Nascimento (1914-2011), na sua desconstrução do conceito da democracia racial gilbertofreyreano, recusa-se a levar adiante as designações elaboradas pelas ciências sociais na tentativa de definir o negro no Brasil. Assinalando que “estas definições designam os brasileiros ora por sua marca (aparência) ora por sua origem (raça e/ou etnia)”, considera que

“no Brasil a marca é determinada pelo fator étnico e/ou racial. Um brasileiro é designado preto, negro, moreno, mulato, crioulo, pardo, mestiço, cabra – ou qualquer outro eufemismo [...] (S)e trata de um homem-de-cor, isto é, aquele assim chamado descende de africanos escravizados. Trata-se, portanto, de um negro, não importa a gradação da cor da sua pele.” (NASCIMENTO, 2016).

O protagonista negro do samba também carrega na sua denominação de escurinho a distinção supérflua inventada pelas classificações brancas, porém, na apropriação irônica geraldopereireense do eufemismo racial, vislumbra-se que a categorização racista não se sustenta, revelando a sustentabilidade precária da convivência de uma “tolerância” superficial com um racismo profundo: o escurinho deixa de ser “direitinho” sem motivo que “justifica” sua mudança de comportamento, ficando implícita a noção de que ele poderá estar sujeito a rebaixamento na classificação designatória condescendente e passar a ser chamado de crioulo, neguinho etc., com todas as atribuições negativas que as concepções preconceituosas da sociedade visa a projetar no negro, de acordo com Rufino dos Santos.

Na convergência entre a inspiração musical e a realidade vivida, a crítica social manifesta-se por uma característica bem própria da poesia popular geraldopereireense: a leveza sem julgamentos na descrição (como elemento narrativo na construção) do personagem, no caso, da conduta do “escurinho” da composição, enquanto protagonista atuante no “jogo-dialético da ordem e da desordem”, conforme Antônio Cândido descreve no ensaio “Dialética da malandragem” (São Paulo, 1993, p. 44) acerca da sociedade brasileira na primeira metade do século XIX retratada no romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (1831-1861). O “escurinho” outrora tão bem-comportado, a gosto da sociedade repressora, não se curva mais, e, dotado de grande mobilidade, circulando livremente pelos espaços públicos, sai comprando briga por vários morros do Rio sem aparente motivo, como se lutasse contra uma injustiça implícita, porém real, batalha que, na segunda parte do samba, se revela ser autodestrutiva:

Já foi no Morro da Formiga procurar intriga
 Já foi no Morro do Macaco e lá bateu num bamba
 Já foi no Morro dos Cabritos provocar conflito
 Já foi no Morro do Pinto acabar com o samba

Acabando o samba, assinalamos que “Escrinho” é a última composição de maior valor dentro da obra geraldopereirensis, silenciamento dos tambores do samba que já soa como prelúdio de uma despedida.

Aqui, consideramos que a captação desse tipo malandro em letra de samba se insere numa longa linhagem de anti-heróis malandros que povoam a literatura nacional, desde Leonardo de *Memórias de um sargento de milícias* a *Macunaíma*, personagens cuja caracterização se estabelece justamente por uma falta de fixação dela que, conforme Walnice Nogueira Galvão analisa no seu ensaio sobre o romance de Manuel Antônio de Almeida,¹⁴⁷

resulta num herói sem nenhum caráter, ou melhor, que apresenta os traços fundamentais do estereótipo do brasileiro. Manuel Antônio de Almeida é o primeiro a fixar em literatura o caráter nacional brasileiro, tal como terá vida longa em nossas letras. Na ficção e na ensaística, [...], será constante a atribuição dessas características ao brasileiro: vagabundagem, preguiça, sensualidade, indisciplina, vivacidade de espírito - nossa modalidade de “inteligência” - e sobretudo simpatia. Creio que se pode saudar em Leonardo o ancestral de Macunaíma. (GALVÃO, 1976, p. 32)

São todas “qualidades” que também aparecem nas desventuras e desavenças dos personagens de Geraldo. A descrição realizada por Cândido no ensaio referido sobre o personagem Leonardo, poderia ser aplicada ao temperamento e proceder do personagem do samba “Escrinho” de Geraldo, desconsiderando a valentia deste:

ele é [...] espontâneo nos atos e estreitamente aderente aos fatos, que o vão rolando pela vida. Isto o submete [...] a uma espécie de causalidade externa,

¹⁴⁷ Observamos, de acordo com o prefácio do romance, que o escritor assinou seu livro, de 1855 - um dos primeiros romances nacionais de grande sucesso -, com “Um Brasileiro”, para manter o anonimato ou, mais proveitoso em termos de interpretação, se afirmando como integrante de uma nação recém-independente ainda sem um perfil muito fixo no cenário mundial, comprometendo-se a representar literariamente o ambiente e os costumes do início do século, assinatura que reflete o pouco desenvolvimento na caracterização ou psicologia dos personagens inseridos no espaço romanesco.

de motivação que vem das circunstâncias e torna o personagem [...] esvaziado de lastro psicológico e caracterizado apenas pelos solavancos do enredo (CÂNDIDO, 1993, p. 23)

Na última subseção do presente trabalho, destaca-se a função metalinguística em letras de samba de Geraldo Pereira, ou seja, os sambas dentro de sua obra que apresentam um metadiscorso.

4.2 Contemplando o universo do samba: os metassambas de Geraldo Pereira

O samba intitulado “Que samba bom”, lançado para o Carnaval de 1949, podendo ser chamado de samba de carnaval, alcançou sucesso notável na gravação (pelo selo Continental) do cantor Blackout a ponto de ser um dos discos de maior vendagem da produção de Geraldo Pereira. Os sambas feitos para o período momesco se distinguem de samba de enredo por não serem destinados, na época, a desfiles ou escolas de samba, porém, aos bailes, aos blocos de rua, que no final do ano eram feitos para estourarem nas transmissões de rádio e para aproveitar as comemorações carnavalescas em que se vendia mais discos, conforme também assinalado pelos pesquisadores Rodrigo Alzuir e Pedro Paula Malta no documentário intitulado *Eu também tô aí*, celebrando o centenário de Geraldo, que se encontra disponível, conforme já referido, no website do Instituto Moreira Sales. A composição, disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/80584/que-samba-bom>, apresenta, através de um ritmo muito alegre bem ao estilo do sambista, um registro aparentemente simples e sem abstrações de uma festa regada a samba e bebida, ambiente em que até um “trouxa” pode se dar bem:

Ô, que samba bom
 Ô, que coisa louca
 Eu também tô aí
 Tô aí, que é que há
 Também tô nessa boca

Muita bebida
 Mulher sobrando
 Tem até trouxa
 Nesse samba se arrumando
 Eu nesse samba

Vou me acabar
Num samba desses
Vale a pena a gente entrar

Partindo, indutivamente, da observação de que o samba em questão é um exemplo prototípico de um tipo de samba que André Conforte, na sua dissertação de mestrado (UERJ, 2007), alcunha, no seu recorte teórico, de samba metalinguístico, verifica-se que as funções de linguagem apresentadas pelo linguista Roman Jakobson servem de suporte teórico no seu trabalho, sendo que a função metalinguística, na qual a linguagem se volta para si mesma, se sobressai enquanto ponto de partida para a caracterização de três tipos de samba metalinguísticos: os metassambas, contemplando o universo do samba enquanto complexo semiótico, os sambas metapoéticos, evocando a própria composição da poesia, e os sambas metalinguísticos propriamente ditos, que se caracterizam por fazer referência à linguagem do samba, as gírias, o vocabulário do morro, apresentando, por vezes, um registro lexicográfico da linguagem empregada no universo do samba. A categorização ajuda a classificar, enquanto recorte teórico, uma parte considerável da obra de Geraldo na condição de compositor popular de uma obra pouco lembrada em estudos acadêmicos (Roberto M. Moura inclui cinco sambas de Geraldo no apêndice 1, “Os sambas que falam de samba”, no seu livro *No princípio, era a roda*, sem no entanto maiores elaborações; 2004, p. 263). Os metassambas constituem, nessa caracterização, os de maior ocorrência na obra de Geraldo, referindo-se, por exemplo, às práticas sociais, como a festa enquanto afirmação da vida, como na composição devidamente intitulado “Que samba bom”, cuja letra descreve o ambiente “típico” de uma festa de fartura para saciar todos os apetites.

Considerando o samba um gênero textual em que, historicamente, o processo de aceitação social passa pelo processo de autoafirmação, realizado pelo emprego de metalinguagem e metadiscursividade que são estratégias discursivas de auto-referenciação, analisamos que o pronome demonstrativo (“neste samba”) é o elemento dêitico que, apontando para si mesmo, faz a composição se inserir numa longa tradição sambística de se autoreferir, já detectada desde o “primeiro” samba registrado como tal, “Pelo telefone” de Donga (“Este samba é de arrepiar”, conforme diz a letra do samba pioneiro de 1917). No mesmo sentido, constatamos que a valorização da polissemia da palavra samba, designando tanto o gênero musical quanto uma festa animada, também é empregada para retroalimentar a significância

dobrada do termo, assim reforçando a origem ancestral da música negra enquanto celebração realizada na coletividade da roda. Tomando, então, “Que samba bom” como um metassamba prototípico, estendemos a análise, atentando-se para a existência, na obra de Geraldo, de várias outras composições em que o sambista dialoga com o próprio samba enquanto complexo semiótico, sendo que o investimento metalinguístico varia de uma composição para outra.

No samba “Boca rica”, de 1949, na voz de Emilinha Borba (1923-2005), gravadora Continental, disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/83952/boca-rica>, se encontra o mesmo propósito de homenagear o aspecto festivo do samba cantando samba, que “só acaba/ Depois que rompe aurora”, sem rodeios, de forma descomplexificada:

Pessoal vamos beber
 Pra dona da casa
 Não se aborrecer
 Vamos agradar
 A dona Chica
 Pra gente não perder
 Esta boca rica

Comida a noite inteira
 Bebida a toda hora
 Mulheres de baiana
 Com barriguinhas de fora
 O samba só acaba
 Depois que rompe aurora
 A gente tem dinheiro
 E condução pra ir embora

A composição pode ser considerada continuação de seu precursor ou sua “resposta”.

No samba “Chegou a bonitona”, de 1948, gravadora Continental, intérprete Blecaute, disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/80347/chegou-a-bonitona>, o sujeito cancional descreve um cenário completo, o quadro perfeito de um samba que não deixa nada a desejar:

Mas olha só, ô pessoal, que bonitona
 Olha o pedaço que acabou de chegar
 Agora sim, ô pessoal
 Com a chegada dessa dona
 O nosso samba tem que melhorar
 Temos flauta, cavaquinho e violão
 Temos pandeiro pra fazer a marcação
 Temos espaço no terreiro pra sambar
 E uma noite linda de luar

Quando indagado pelo apresentador do Rádio do Jornal do Brasil, no programa Memória de Geraldo Pereira, transmitido em 1985, dois anos após o lançamento da biografia organizada pelo jornalista Francisco Duarte, para dizer se a “bonitona” foi localizada na sua pesquisa, este desconversa para encaminhar a entrevista para camadas de interpretação mais profundas, apontando também para o que Caetano Veloso levanta em termos de concisão enquanto traço característico das letras geraldopereirenses (RODRIGUES, 1990, p. 34):

O que me preocupa, essencialmente, independentemente de haver tentado localizar todas as companheiras fixas e ocasionais, as inúmeras conquistas de Geraldo Pereira em vida, foi procurar localizar a segurança com que um compositor inculto, com curso primário incompleto, era capaz de em prosa em verso, em música, ter a capacidade de síntese que apresenta este samba “Chegou a Bonitona”. [...] A segunda parte é um espetáculo de samba completo: ‘Nós temos flauta, cavaquinho, violão, temos pandeiro para fazer a marcação, temos espaço no terreiro para sambar e uma noite linda de luar.’ O quadro está completo, não tem mais nada para estar ali em quatro versos. E de uma perfeição exemplar estes quatro versos de Geraldo Pereira, são antológicos de sair dentro da obra de Geraldo Pereira. (Entrevista realizada e transmitida em 1985 na referida emissora).

O questionamento do valor, em termos do processo criativo, de uma educação formal, sendo que muitos dos melhores compositores de samba não completaram o ensino básico nem tiveram uma formação musical mais tradicional / convencional, encontra repercussão em depoimento de Cyro de Souza, autor de sambas e contemporâneo de Geraldo:

Como a maioria dos autores populares, o Geraldo tinha falta de cultura e isso reduzia forçosamente o seu vocabulário. Assim ele escrevia seus versos com a linguagem do povo, o modo de falar da massa e escrevendo como povo fazia música como o povo fala. Ele era povo e sentia como sente a plebe. Uma musicalidade muito intensa forçava-o a transmitir seus sentimentos na forma de notas musicais. Sua música e letra eram uma descrição de fatos e cenas do cotidiano da cidade. Ele refletia o meio em que vivia. Educado ou formado em alguma coisa ele desaparecia como autor porque perderia a sua espontaneidade musical e letrística (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 138-139).

Luiz Tatit, no seu livro *O cancionista: composição de canções no Brasil*, apresenta reflexões no mesmo sentido, embora mais parafraseando a (in)compreensão por parte do público acerca do procedimento de composição do que elaborando uma definição dele:

O dom inato, o talento antiacadêmico, a habilidade pragmática descompromissada com qualquer atividade regular são valores tipicamente atribuídos ao cancionista. Afinal, nunca se sabe exatamente com ele aprendeu a tocar, a compor, a cantar, parece que sempre soube fazer tudo isso. Se despendeu horas de exercícios e dedicação em função de um trabalho que não deu trabalho. Foi o tempo de exteriorizar o que já estava pronto (TATIT, 2002, p. 17).

A persuasão do ouvinte é necessariamente construída a partir de uma noção de naturalidade (TATIT, 2002, p. 18). Voltando à análise de “Chegou a Bonitona”, assinalamos que a valorização da síntese referida por Francisco Duarte evidencia-se por todos os elementos estarem presentes na composição, pela evocação dos aspectos que constituem o universo do samba para, metadiscursivamente, fazer o samba aflorar: os instrumentos, o espaço do terreiro / roda de samba enquanto território por excelência da fundamentação do samba enquanto modalidade musical (MOURA, 2004) e a inserção da mulher (indispensável na obra de Geraldo enquanto incentivadora da inspiração do sambista), cuja presença revitaliza o espaço-ambiente sambístico e faz valorizar a própria execução do samba (“Com a chegada dessa dona / Nosso samba tem que melhorar”), “convidando” o macho a seguir seus instintos:

Agora acaba de chegar a bonitona
Requebrando pra lá, se requebrando pra cá
Cadê o moço, cadê o dono dessa dona
Se não tá, vou me atracá

O samba “Pisei num despacho” apresenta um outro elemento importante do universo do samba enquanto linguagem própria: o destaque para a religião de origem negra. Essa composição, de 1947, gravadora RCA Victor, intérprete Cyro Monteiro, disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/74424/pisei-num-despacho>, apresenta elementos dos três tipos de sambas metalinguísticos.

Desde o dia em que eu passei
Numa esquina e pisei num despacho
Entro no samba e meu corpo tá duro, bem que eu procuro
A cadência e não acho
Meu samba, meu verso não fazem sucesso
Há sempre um porém
Vou à gafeira fico a noite inteira
E no fim não dou sorte com ninguém

Na primeira estrofe, não se encontra apenas os aspectos de metassamba, na medida em que a letra contempla a religião de raiz negra fortemente vinculada às origens fundadores do samba, mas também os de samba metapoético, conforme se faz alusão à própria elaboração da poesia, no caso, a inspiração que o sambista precisa no processo do fazer poético e que, na ausência (“Meu samba e meu verso não fazem sucesso”) resultam em uma encenação tragicômica, típico do humor geralopereirense (“Vou à gafeira fico a noite inteira / No fim não dou sorte com ninguém”), autoparódia em formato de samba:

Dessa forma, as ambições musicais de Geraldo Pereira correm em sentido inverso às do personagem Pestana do conto *O Homem Célebre*, (2015, p. 151-161) de Machado de Assis, o qual, enquanto é compositor celebrado de polcas, anseia por se livrar de seu destino de ser produtor prolífico de canções destinadas ao consumo popular, para se realizar como compositor clássico moldado ao modelo europeu, numa rejeição evidente de sua brasilidade. Conforme assinalado por Wisnik, o conto envolve “a nossa velha e conhecida disparidade entre o lugar precário ocupado pela música de concerto no Brasil e a onipresença da música popular que repuxa e invade tudo” (WISNIK, 2008, p.7). Geraldo Pereira, por sua vez, se apresenta positivamente mais bem resolvido na construção de seu próprio projeto de artista brasileiro, investido na negação de influências exteriores que se manifesta na ausência de modelos, procurando aperfeiçoar seus dotes musicais e viver plenamente de uma musicalidade transbordando de si, que, embora (ou justamente porque) isento de qualquer instrução musical formal, não sofre com dúvidas essenciais no afloramento de seu talento,¹⁴⁸ conforme as palavras citadas na biografia do sambista: “Um compositor tem que saber música, não ser que nem eu, que não sei nada, eu faço porque tá dentro de mim” (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 104).

Isso muito ao contrário do personagem do conto *Cantiga de esponsais*, também do Machado, do qual o narrador, na sua reflexão sobre as contradições de criação artística, afirma que “sabia música como gente” (2015, p. 124), porém, mesmo assim

¹⁴⁸ Afirmamos que o processo de aprendizagem musical, nos compositores populares, se constrói de forma alternativa, na prática de seu ofício, no convívio com outros talentos musicais, na execução e aperfeiçoamento contínuos de sua musicalidade nas ruas, na roda de samba.

não conseguia compor uma música sequer. Citamos o trecho relatando a incapacidade do personagem mestre Romão de ser o compositor que almeja ser.

Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que a não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens. (MACHADO, 2015, p. 122).

Nesse sentido, o sujeito cancional do samba “Pisei num despacho” encontra – no estabelecimento de uma relação dialética entre as linguagens musical e literária – no personagem machadiano mestre Romão, um ancestral ficcional sofrendo sob o mesmo dilema. A inaptidão do impulso interior, ou seja, a dureza do corpo e a procura (em vão) da cadência resulta, em primeira instância, numa falha na tentativa de estabelecimento de contato com os outros (isto é, as mulheres, como sempre ponto de partida e de chegada da poesia de Geraldo). Na segunda parte do samba, porém, a vocação do sujeito cancional encontra sua “língua”: justamente a linguagem das religiões de matriz africana, através da qual se destaca a presença de elementos característicos do terceiro tipo de samba metalinguístico, ou seja, de samba metalinguístico propriamente dito, apresentando vocábulos que remetem às origens religiosas coletivamente compartilhadas nas rodas de samba:

Mas eu vou num canto, vou num pai de santo
 Pedir qualquer dia
 Que me dê uns passes, uns banhos de ervas
 E uma guia
 Tenho aqui um endereço um senhor que conheço
 Me deu há três dias
 O mais velho é batata diz tudo na exata
 É uma casa em Caxias

A inspiração musical é reencontrada, então, na elaboração de uma listagem, quase que um glossário de vocábulos ligados ao candomblé / umbanda (“pai-de-santo”, “passes”, “banhos de ervas”, “guia”), descrevendo as várias etapas do ritual religioso, completado com o topônimo indicado (“É uma casa em Caxias”) enquanto endereço certo para a própria realização do ritual, as casas do candomblé na Baixada Fluminense, que levam à solução do problema de inspiração. Não encontrando repercussão essa saída positiva no encerramento do conto *O homem célebre*, em que o inspirado compositor de polcas definitivamente não consegue fazer despertar nele mesmo o grande compositor de música clássica que desejava ser.

Apesar do caminho indicado para sair do abismo amoroso positivamente apontar para vias religiosas, são raras as referências aos rituais afro-brasileiras na obra de Geraldo, sendo que, de acordo com os depoimentos dos familiares e amigos que conviveram com o compositor, ele – mesmo sendo devoto de São Jorge, tendo nascido exatamente no dia 23 de abril e se identificado com a figura guerreira do santo – tinha medo dos rituais de candomblé e de umbanda e procurava evitar as casas de culto.

Composições anteriores também podem ser consideradas sambas metalinguísticos, como “Lembranças da Bahia”, de 1942, gravadora Odeon, intérprete Moreira da Silva, disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/56834/lembrancas-da-bahia> , pelo registro de um glossário, no caso cheio de baianice, sobretudo de comida baiana:

Quando eu desembarquei na Bahia
Linda baianinha de sandália no pé
Já me esperava cheia de alegria
Com uma figa no pescoço feita de guiné
E me disse: “Temos uma igreja
Que hoje festeja a Festa do Bonfim”
E perguntei onde era e fomos lá
Ver loiô e laiá sambando para mim

Vi tudo que encontrei por lá
Tive convites para bons almoços
Comi efó e também comi vatapá
Acarajé, xinxim apimentado
Boas peixadas com arroz e caruru
E ainda sinto sabor nos lábios
Do jenipapo, da canjica e do angu

“Até Quarta-feira”, gravação de 1942 pelo selo Odeon, intérprete Cyro Monteiro, disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/67796/ate-quarta-feira> , apresenta glossário de cunho carnavalesco:

A batucada começou
Adeus, adeus
Oh minha querida eu vou
Não sei pra que você chorar
Se quarta-feira
Eu tenho que voltar

Tenha paciência
Sou eu que marco a cadência
Da bateria
Se eu faltar fico mal
Com o pessoal

Porque eu sou diretor
Mestre de harmonia

“Samba pro Concurso”, de 1942, gravado no selo Odeon por Moreira da Silva, disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/64343/samba-pro-concurso> , celebra todos os elementos da escola de samba e seu ensaio para o próximo Carnaval:

Mangueira este ano está infernal
O ensaio geral
Eu fui lá e vi, meu bem
Lindas pastoras
Lindos sambas de harmonia
E uma forte bateria
Que não respeita a ninguém

Foi ensaiado
O samba pro concurso
Depois o mestre de sala
Dançou com a porta-bandeira
Tive a recordação da Praça Onze
Na sede da Estação Primeira

Outros sambas apresentam, no mínimo, um intuito metalinguístico, apresentando tanto elementos da categoria de metassamba quanto a de samba metalinguístico propriamente dito, por exemplo na composição “Sem compromisso”, de 1944, gravadora Continental, interpretado pelo grupo Anjos do Inferno, disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/75226/sem-compromisso> :

Você só dança com ele
E diz que é sem compromisso
É bom acabar com isso
Não sou nenhum Pai-João
Quem trouxe você fui eu
Não faça papel de louca
Prá não haver bate-boca dentro do salão

Quando toca um samba
Eu lhe tiro pra dançar
Você me diz: não, eu agora tenho par
E sai dançando com ele, alegre e feliz
Quando pára o samba
Bate palma e pede bis

A composição é um retrato “fiel” de um desencontro amoroso no baile, em que, mais uma vez, o personagem masculino se vê abandonado pela mulher que se liberta para dançar e sambar com quem quiser, assim refletindo uma prática social do mundo de

samba apresentada às avessas. Representa, assim, características de um metassamba, enquanto também apresenta, no título, a expressão popular usada em gafieira dos anos 1940 conforme retratada na composição, que indicava que a parceria no salão de dança era limitada à ocasião e sem intenções de namoro firme, além de enumerar outras expressões de cunho popular que refletem a linguagem de registro informal usada nesses locais. (“Pai João”, “bate-boca”). Mais uma vez se vê diante do feliz encontro de graça e de leveza com que o sentimento triste e amargo de abandono é trabalhado nesta composição enquanto traço típico da poesia popular de Geraldo, marcas autorais que levam a pensar que os lamentos do sujeito cancional vêm acompanhados por um sorriso contagioso e irônico de um sofredor sem muito o que fazer, que aponta para resignação, indulgência, e talvez até continuação (“Bate palmas e pede bis”).

No samba “Falso patriota” se encontra uma enumeração de traços culturais, reflexo sobre a língua e crítica em relação ao uso de outros idiomas (inglês). O samba, em que de acordo com a discografia incluída nas biografias Geraldo é intérprete, mas não autor, apresenta um exemplo da rarefação identitária do brasileiro, conforme observada por Wisnik (2016, p. 40-41) ¹⁴⁹:

Você diz que é patriota,
 Mas seu charuto preferido é o cubano,
 Se esquece que na Bahia
 Que hipocrisia
 Há o charuto baiano,
 Você diz que é patriota
 Sua bebida é de marca escocesa,
 Não bebe nossa cachaça,
 E ergue a taça,
 Com a champagne francesa

Seu carro é americano,
 Seu queijo é holandês,
 Seu azeite vem da Espanha,
 O seu vinho é português,
 Dentro de seu palacete só se fala inglês,
 Dentro de seu palacete só se fala inglês

Não canta nosso samba,
 Não gosta de pandeiro,
 Veste um tecido nosso,

¹⁴⁹ A autoria da composição de 1953 é atribuída, na primeira biografia, a David Raw (1925-1999) e Victor Simon (1916-2005). Gravadora Victor. Disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/97596/falso-patriota> .

Diz que é do estrangeiro,
Fala mal do que é nosso, diz que é brasileiro,
Fala mal do que é nosso, diz que é brasileiro ...

Na conclusão da presente subseção sobre metassambas, destacamos os lugares públicos exercendo a função de *locus* das cenas coletivas, de uma sociabilidade popular. A festa em “Que samba bom”, o terreiro em “Chegou a bonitona”, a gafieira (“salão”, no vocabulário de Geraldo) em “Sem Compromisso”, a roda de samba nas composições já analisadas “Quando ela samba” e “Falsa Baiana” eram os lugares frequentados por Geraldo Pereira, seja na qualidade de freguês observador do ambiente, extraindo material para um futuro samba, seja como artista apresentando-se sozinho ou encabeçando seu conjunto de ritmistas e dançarinas no show no palco.

Figura 18 – Show *Clarins em fá*



Carnaval de 1954. No centro, Geraldo Pereira. Atrás dele, os ritmistas de seu conjunto. Espetáculo *Clarins em fá*, montado em hotel em São Paulo. Fonte: Acervo Museu da Imagem e do Som. Pouco mais que um ano depois, o compositor faleceria, duas semanas depois de seu 37º aniversário.

CONCLUSÃO

O samba “Eu vou partir”, gravado pelo autor em finais de 1954 pelo selo Columbia, disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/125377/eu-vou-partir> , destaca-se por ser o último samba de sua discografia de autor / intérprete. Na composição, o sujeito-cancional, em tom de despedida, parece pressentir o fim:

Eu vou partir
 Já fracassei
 Já te perdi
 E eu sem teu amor
 Não posso mais
 Viver aqui

Teu olhar confessou
 Que eu para ti
 Nada mais sou
 Só lamento é deixar
 Os lábios teus
 Para outro beijar

A despedida (“Eu vou partir/Já fracassei/ Já te perdi”) em formato de samba da mulher incógnita amada – seja a letra “premonição inconsciente” (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 175) ou simplesmente destinada ao Carnaval de 1955 – ganha, em retrospectiva, uma certa dramaticidade (“E eu sem teu amor/Não posso mais/Viver aqui”), sabendo que menos que seis meses depois, Geraldo Pereira faleceria, sozinho, no Hospital dos Servidores Municipais, no Rio de Janeiro. No dia do passamento, 08 de maio, o velório, na Capela Santa Terezinha, na Praça da República, foi cenário de bastante comoção por parte de todos que de alguma forma conviveram com o compositor (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 190-193). Seja sua morte consequência (in)direta do confronto com Madame Satã, seja (mais provável) resultado de um estado de saúde precário de longa data (conforme inclusive os próprios biógrafos concluem; obr. cit., p. 195-198), consideramos infeliz o desfecho na biografia, em que se lê:

Afinal, que morte mais adequada para um malandro e valente, que era sambista e apetite de todas as mulheres do meio, cantor de rádio e compositor de renome, que não a de morrer lutando na mão, com outro marginal também afamado e valente reconhecido pela voz do povo? Vida lendária, morte misteriosa, mito popular permanente. (CAMPOS *et al.*, 1983, p. 195)

Na desconstrução desse discurso investigado na mitificação do sambista e no rompimento da ideia de sua vinculação indissociável à valentia e a uma malandragem violenta, sintetizamos a reconstrução da trajetória de Geraldo Pereira – compositor e sambista em permanente transformação artística – considerando que as suas primeiras composições, entre 1939 e 1945, período de iniciação de seu fazer composicional, são mais investidas em discurso sentimental de um poeta popular que se imagina abandonado por sua musa, e, assim sendo, são mais formulaicas e genéricas, embora já se entreveja o entrosamento dos elementos melódicos e rítmicos com as letras cheias de gírias e expressões populares que, juntos, vêm a ser sua marca autoral. Os sambas dentro do viés lírico-amoroso que se destacam no período referido são “Quando ela samba” e seu sucessor/resposta “Falsa Baiana”, nos quais já se entrevê o manuseio habilidoso da sincopação, das palavras como células rítmicas e das linhas melódicas prolongadas e que conjuntamente conferem um apelo maior à composição, apontando para processo de amadurecimento do compositor. No que diz respeito aos sambas incitados pela parceira-musa Isabel, no período de 1945 a 1949, constatamos que o estado de paixão do cancionista é convertido com naturalidade e técnica em sambas enamorados como “Minha companheira” e “Liberta meu Coração”. No samba “Ecurinha”, já em 1952, vê-se diante um compositor maduro performatizando a figura do malandro, de grande apelo junto à imaginação popular. Quanto aos sambas revelando a ambiguidade da figura do malandro ainda do período inaugural, consideramos – sendo a participação de Geraldo no samba de breque “Acertei no Milhar” limitada a um papel secundário – o samba “Sinha Rosinha” como a primeira composição de sua autoria desse viés do samba, que se evoluiu com as composições analisadas ainda dos anos 1940 (sobretudo com “Bonde de Piedade”, “Golpe Errado”) e chegou ao auge com as composições dos primeiros anos de 1950 (“Pedro do Pedregulho”, “Ministério da Economia”, “Cabritada Malsucedida”), quando o compositor também se revelou como cantor. Quem o disse melhor foi um dos principais intérpretes de Geraldo Pereira, no seu linguajar muito próprio: o Kid Morengueira, Antônio Moreira da Silva:

O Geraldo pintou no ambiente, ainda novo, saindo da casca do ovo, pelejando, nem sabia andar direitinho. [...] (E)le era um malandro de classe, não era arruaceiro. Tinha ótimas ideias para fazer sambas e chegou a fazer carreira no pedaço, haja vista que chegou como parceiro, passou a

compositor e acabou intérprete de seus próprios sucessos.” (CAMPOS *et al*, 1983, p. 69).

Concluimos que, no surgimento do compositor Geraldo Pereira, se viu nascer uma nova fase na música popular, mais crítica em relação à realidade cultural, social e política e à fama de democracia racial brasileira, cantada em letras que aparentavam ser, em primeira instância, pouco sofisticadas, mas que, à segunda vista, revelam ambiguidades, contradições e hipocrisias na época desconsideradas ou ignoradas, e posteriormente não devidamente apreciadas, que partem de um registro de cenas aparentemente simples que abrem para uma vasta gama de interpretações e reflexões, em que destacamos o favorecimento de uma musa negra no retrato da mulher idealizada pelo poeta popular. Fonte primária de uma produção artística da margem, esperamos que este primeiro esboço da potencialidade analítica das letras do samba geraldopereireense leve a uma revitalização de sua memória na sociedade sempre inclinada a se esquecer dos valores culturais de passado, uma reavaliação da posição do compositor e sua obra cativante na historiografia da música popular e um redimensionamento de seu legado artístico.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Jorge. Geraldo Pereira: Malandro, sambista e valente. *Folha de São Paulo*, 29 mar. 1973. Folha Ilustrada, p. 41.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Cyro Monteiro*. Rio de Janeiro: MIS, 1970. CD integrando o acervo sonoro *Depoimentos para a Posterioridade*, do MIS.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Ática, 1993.

ALZUGUIR, Rodrigo. *Wilson Batista: o samba foi sua glória!* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

ALZUGUIR, Rodrigo; MALTA, Pedro Paulo. *Documentário em homenagem ao centenário de Geraldo Pereira*. IMS, 2018. Dez episódios. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/documentarios/eu-tambem-to-ai-os-100-anos-de-geraldo-pereira>. Acesso em: 13 set. 2024.

ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. In: ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARAÚJO, Manezinho. Rua da Pimenta. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 23 set. 1952, p. 20. Coluna.

ARAGÃO, Helena; MÁXIMO, João. Prazer, Geraldo Pereira. *O Globo*, 15 abr. 2018, p. 1-2. Segundo Caderno.

ASSIS, Machado de. *O alienista e outros contos*. São Paulo: Moderna, 2015.

AUGUSTO, Alexandre. *Moreira da Silva: O último dos malandros*. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Moderna, 1993.

BANDEIRA, Manuel. *Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico* [...]. São Paulo: Abril, 1981.

BARBOSA, Orestes. *Samba*. Sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantores. Rio de Janeiro: Educadora, 1978.

BARBOZA, Marília Trindade. *Coisa de Preto: a cor do samba e do choro*. São Paulo: B4 Ed., 2013.

BARRETO, Lima. *Toda crônica*. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Ed. Artenova, 1978.

BARROSO, Juarez. Geraldo Pereira professor de vida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 maio 1975.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2004.

BEATTIE, Peter M. *The Human Tradition in Modern Brazil*. Wilmington: Scholarly Researches Inc., 2004.

BECKER, Howard S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BICCA JUNIOR, Ramiro Lopes. *São coisas nossas: tradição e modernidade em Noel Rosa*. São Leopoldo: Unisinos, 2014.

CABALLERO, Mara. A escolha do samba-enredo nas pequenas escolas é um programa dos melhores. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 nov. 1982.

CABRAL, Luiz Carlos. O pai do samba sincopado. *O Estado de São Paulo*, 28mar. 1998.

CABRAL, Sérgio. *MPB na era do rádio*. São Paulo: Lazuli, 2011.

CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba*. São Paulo: Mameluco, 2007.

CAMPOS Alice Duarte Silva de; DUARTE SILVA, Francisco; GOMES, Dulcinéa Nunes; MATOS, Nelson MATTOS (Nelson Sargento). *Um certo Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da Bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34: 2004.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o Feminismo: A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *In: ASHSOKA, Takano (org). Racismos Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Ed. Cidadania, 2003.

CARVALHO, Hermínio Bello de. *Mudando de conversa*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, Lar en Botequim - o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. Campinas: Unicamp, 2001.

- CONFORTE, André Nemi. *As metalinguagens do samba*. 2006. 101 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- CUNHA, Manuela Carneiro da Cunha. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. “*Não tá sopa*”: Sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930. Campinas: Unicamp, 2015. E-book.
- DEALTRY, Giovanna. *No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Malé, 2022.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilemma brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DINIZ, Júlio. Literatura em translação. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio; NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação - Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música, ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008.
- GERALDO PEREIRA. Coleção História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982. Fascículo acompanhado por LP.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GOLDWASSER, M. J. *O palácio do samba: estudo antropológico da escola de samba Estação Primeira de Mangueira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975.
- GOMES, Bruno Ferreira. *Wilson Batista e sua época*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- GONZAGA, Alice. *50 Anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- GONZÁLES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, p. 223-244, 1984.
- HAVELOCK, Erick. *A musa aprende a escrever*. Lisboa: Gradiva, 1996.

HERTZMAN, Marc A. A Brazilian Counterweight: Music, Intellectual Property and the African Diaspora in Rio de Janeiro (1910s-1930s). *Journal of Latin American Studies*, v. 41, n. 4, p. 695-722, 2009.

HERTZMAN, Marc A. *Making samba: a new history of race and music in Brazil*. Durham: Duke University Press, 2013.

HISTÓRIA geral da civilização brasileira. São Paulo: Difel, 1975. T. 3, v. 1.

HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice – subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Conquista, 1969.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1971.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LEITÃO, Luiz Ricardo. *Noel Rosa: poeta da vila, cronista do Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

LEMOS, Maya; ARAGÃO, Pedro. A cor do som: construção de alteridade e racialidade na fonografia brasileira em 78 rotações na primeira metade do séc. XX. *Revista História São Paulo*, São Paulo, n. 182, p. 1-37, 2023.

LOPES, Nei. *O samba, na realidade... A utopia da ascensão social do sambista*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MARIA, Sônia. Geraldo Pereira, 18 anos sem direitos. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22/06/1977.

MARQUES, Maximiliano. Tem bububu no bobobó: o teatro de revista de Walter Pinto e as escolas de samba. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, Renata de Sá (org.). *Carnaval sem fronteiras: as escolas de samba e suas artes mundo afora*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.

MATOS, Claudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATOS, Claudia Neiva de. Dicções malandras do samba. In: MATOS, Cláudia Neiva de MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (org.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

MATOS, Claudia Neiva de, (org.) *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 61-76.

MATOS, Claudia Neiva de. Authorship and co-authorship (parceria) in samba: creative articulations and social boundaries. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*. Vol. 1, nº 2, 2010.

MATOS, Claudia Neiva de. Falsas baianas e sambas de fato. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MATOS, Claudia Neiva de. O cantor como parceiro: Cyro Monteiro e a renovação do samba nos anos 1940. In: MATOS, Claudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; OLIVEIRA, Leonardo Davino de (org.). *Palavra Cantada: estudos transdisciplinares*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2014.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 183-294.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Linha Gráfica Editora, 1990.

MCCAN, Bryan. *Hello, hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil*. Durham: Duke University Press, 2004.

MEDEIROS, Marcos. Tia Ciata, um certo Geraldo Pereira e a Linda Flor. *Jornal do País*, Rio de Janeiro, 02 a 08 ago. 1984.

MELLO, José Eduardo (Zuzu) Homem de. O legado de Geraldo Pereira. *O Estado de São Paulo*, 16 jan. 1977, n. 14, ano 1, p. 4-5. Suplemento Cultural.

MIRANDA, Oswaldo. Em defesa do compositor. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1958, p. 4. Coluna sobre rádio, televisão e discos em tablóide.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Do jornalismo ao livro. *Revista História*, São Paulo, v. 39, p. 1-30. 2020.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Lúcio Rangel comendo “ovos quentes com Noel Rosa”: a invenção de uma historiografia da música popular. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 38, n. 77, p. 125-145, 2018.

MORAES, Vinicius de. *Samba falado: crônicas musicais*. Org. Jost Miguel, Sérgio Cohn, Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: MEC, FUNARTE, 1983.

MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 56-73, set./nov. 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. *A canção brasileira: leituras do Brasil através da Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2015.

NETO, Lira. *Uma história do samba: volume 1 (As origens)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Lafonte, 2017.

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. *Do poema à canção: a vocoperformance*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2023.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012.

PAES, José Paulo. *A aventura literária*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

PARANHAS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *História* - Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 81-113, 2003.

PEREIRA, Cilene Margarete. De mulheres e malandros; o samba de Geraldo Pereira (e outros sambas). *Recorte* – UNINCOR, v. 10, n. 2, 2013.

PIMENTEL, Luís; VIEIRA, Luís Fernando. *Wilson Batista: na corda bamba do samba*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

RANGEL, Lúcio; MORAES, Pérsio de. *Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte e Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006. Edição fac-similada da coleção completa da Revista da Música Popular, de 1954 e 1956. (Coleção Revista da Música Popular, 14 eds.)

RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo, Hucitec, 1984.

RODRIGUES, Antonio Medina. De música popular e poesia. *Revista USP*, São Paulo, p. 24-34, dez./fev. 1990.

RODRIGUES, Geisa. Madame Satã no Pasquim: o “resgate” de um corpo malandro. *Revista Contracampo*, Niterói, v. 26, n. 1, p. 53–70, abr. 2013.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; UFRJ, 2008.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Um certo Geraldo Pereira revivido em livro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1984.

SEVERIANO, Jairo. *Getúlio Vargas e a música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1983.

SEVERIANO, Jairo. MELLO, Zuzana Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (vol. 1: 1901-1957). São Paulo: Ed. 34 Ltda., 2006.

SILVA, Alberto Ribeiro da. *Sinal Fechado: a música brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

SILVA, Marília T. Barbosa da; Cachaça, Carlos; Filho, Arthur L. de Oliveira. *Fala, Mangueira!* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

SILVA, Júlio Romão da (org.). *Luiz Gama e suas poesias satíricas*. Rio de Janeiro: Catedra, 1981.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Samba e Identidade Nacional: das origens à Era Vargas*. São Paulo: Unesp, 2012.

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

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

SOUZA, Tárík de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: USP, 2002.

TATIT, Luiz. O século XX em foco. In: LACERDA, Marcos (org.). *Coleção Ensaios Brasileiros Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

TINHORÃO, José Ramos. O fino da malandragem. *Jornal do Brasil*, 23 jan. 1980.

TINHORÃO, José Ramos. Com 25 anos de atraso, começamos a saber quem foi o grande Geraldo Pereira. *Jornal do Brasil*, 04 abr. 1981.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Art 1988.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. *As origens da canção urbana*. Lisboa: Caminho, 1997.

THOMPSON, E.P. *Customs in common: studies in traditional popular culture*. London: Merlin Press, 1991.

TRAVASSOS, Elizabeth. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. *OPUS*, [S.l.], v. 9, p. 73-86, dez. 2003.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 99-123.

VAGALUME. Pseud. de Francisco Guimarães. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

VIANNA, Luiz Fernando. *Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro: Mediafashion, 2010. Livro acompanhado por CD. (Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira, v. 23).

VIEIRA, Luís Fernando. *Amigos de Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro: MIS, 1985. CD integrando o acervo sonoro *Depoimentos para a Posterioridade*, do MIS.

VIEIRA, Luís Fernando; PIMENTEL, Luís; VALENÇA, Suetônio. *Um escurinho direitinho: a vida e a obra de Geraldo Pereira, autor de “Falsa Baiana”, “Bolinha de Papel” e dezenas de outros sambas imortais*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

WISNIK, José Miguel. *Machado Maxixe: o caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008.

WISNIK, José Miguel. *A Gaia Ciência: literatura e música popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016. (Coleção Ensaios Brasileiros Contemporâneos).

ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil volume 4 – Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1998.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.