



Rodrigo Valle Alzuguir

**Laurindo voltou – a biografia fictícia de um personagem
sui generis do cancionero do samba**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo
Programa de Pós-graduação em Literatura,
Cultura e Contemporaneidade do
Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Rio de Janeiro
Abril de 2022



Rodrigo Valle Alzuguir

**Laurindo voltou – a biografia fictícia de um personagem
sui generis do cancioneiro do samba**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo
Programa de Pós-graduação em Literatura,
Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.
Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz
Presidente
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Miguel Jost Ramos
Pesquisador autônomo

Prof^a Cíntia Sanmartin Fernandes
UERJ

Rio de Janeiro, 26 de abril de 2022.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Rodrigo Valle Alzuguir

Escritor, músico, pesquisador e produtor cultural, especialista em música brasileira. Graduou-se em Engenharia Elétrica de Sistemas pela PUC-Rio, em 1996. Recebeu o prêmio Jabuti pela biografia *Wilson Baptista – O samba foi sua glória*, seu primeiro livro, cuja pesquisa gerou CD duplo com Elza Soares e outros, vencedor do Prêmio da Música Brasileira. Dirigiu documentário *Clara estrela*, sobre Clara Nunes, filme de abertura do MIMO, e criou ciclo de palestras cantadas (*Papos de Breque*) em que apresenta personagens e temas da nossa música. Foi um dos organizadores do recente *História da música brasileira em 100 fotografias*, da Bazar do Tempo. Atualmente, finaliza biografia de Heitor Villa-Lobos para a Cia. das Letras.

Ficha Catalográfica

Alzuguir, Rodrigo Valle

Laurindo voltou : a biografia fictícia de um personagem sui generis do cancionero do samba / Rodrigo Valle Alzuguir ; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2022.

128 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2022.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Laurindo. 3. Samba. 4. Personagens do samba. 5. O negro e suas representações. 6. Rio de Janeiro. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que, através da concessão de uma bolsa de pesquisa na modalidade GM, possibilitou a realização deste trabalho.

A Júlio Diniz, meu orientador, por ter guiado este barco (em meio à tempestade de uma pandemia mundial) com leveza, empatia, sabedoria e entusiasmo.

A Cíntia Sanmartin e Miguel Jost, por abraçarem a ideia.

A Ana Kiffer, Eneida Leal Cunha, Helena Martins e Frederico Coelho, dos quais tive a chance de ser aluno no PPGLCC da PUC-Rio e que tanto me estimularam.

A Rodrigo Faour, que contribuiu com dicas e opiniões preciosas.

A Carol Miranda, por tudo e mais um pouco.

A Fernando Krieger, Euler Gouvêa e Bia Paes Leme (Instituto Moreira Salles – RJ), Daiane Lopes Elias (Museu da Imagem e do Som – RJ) e Alexandre Dias (Instituto Piano Brasileiro), sempre parceiros; ao Arquivo Nacional e à Fundação Biblioteca Nacional, fontes inesgotáveis de conhecimento.

A Paulo Dulci de Assis (Paulinho Bicolor) e Paulo Mathias, referências em cuíca e em Paulo da Portela, respectivamente.

A Cristina Buarque e Herminio Bello de Carvalho – mestres.

Aos colegas de PPGLCC Gab Mariquito, Laura Liuzzi, Mariane Oliveira e Tiago Herz, pelas trocas sempre enriquecedoras.

A Fernando José e Luis Fernando Alzuguir Azevedo, primos queridos, incentivadores de minha caminhada acadêmica.

Aos “gurus” da pesquisa musical Leon Barg (em memória), Miguel Nirez, Jairo Severiano e Gilberto Inácio Gonçalves.

A Teotônia e Joaquina (cujos sobrenomes não chegaram até mim), por terem deixado lembranças tão boas no coração de meu pai Ronald.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

*Peço licença a Herivelto Martins
e dedico este trabalho ao meu Trio de Ouro:
Carol, Maró e Tiê.*

Resumo

Alzuir, Rodrigo Valle; Diniz, Júlio Cesar Valladão (orientador). **“Laurindo voltou – A biografia fictícia de um personagem sui generis do cancionero do samba”**. Rio de Janeiro, 2022. 127p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho pretende investigar um caso sui generis na música popular brasileira: um personagem que se faz presente, como protagonista, em cerca de vinte sambas de autores variados, compostos de forma espontânea, sem razão aparente, por grandes compositores populares atuantes nas décadas de 1930, 40 e 50, em especial Noel Rosa (1910-1937), Wilson Baptista (1913-1968) e Herivelto Martins (1912-1992). Laurindo é espécie de síntese de muitos homens reais de seu tempo – negros, músicos, líderes carismáticos, transgressores, malandros, comunistas –, indivíduos muitas vezes silenciados, apagados, rasurados, da História. Sua trajetória fictícia, que atravessa momentos importantes da história social do Rio de Janeiro, será percorrida e estudada, aqui, à luz de contrapontos como malandragem e Estado Novo, tradição e modernidade, memória e esquecimento, realidade e ficção.

Palavras-chave

Laurindo; samba; personagens do samba; o negro e suas representações; Rio de Janeiro;

Abstract

Alzuguir, Rodrigo Valle; Diniz, Júlio Cesar Valladão (Advisor). **“Laurindo is back – The fictional biography of a unique personage of the samba songbook”**. Rio de Janeiro, 2022. 127p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation intends to investigate a *sui generis* case in Brazilian popular music: a fictitious personage who is present, as a protagonist, in about twenty sambas, spontaneously composed by different authors, for no apparent reason. These were major popular composers active in the 1930s, 40s and 50s – such as Noel Rosa (1910-1937), Wilson Baptista (1913-1968) and Herivelto Martins (1912-1992). This personage, Laurindo, is roughly a synthesis of many real men of his time – black men, musicians, charismatic leaders, transgressors, *malandros*, communists –, individuals who were often silenced or erased from official History. His fictitious trajectory crosses important moments in the social history of Rio de Janeiro and will be addressed here in the light of topics such as *malandragem* and Estado Novo, tradition and modernity, memory and oblivion, reality and fiction.

Keywords

Laurindo; samba; samba personages; the negro and his representations; Rio de Janeiro;

Sumário

1. Apresentação	9
2. O Rio de Laurindo	18
3. Laurindo de Noel – fricção	21
3.1. A morte do malandro	24
3.2. O mistério da cuíca	29
3.3. O sorriso de Zizica	41
3.4. Diferente o samba fica	42
3.5. Wilson Baptista reabre o caso	44
4. Laurindo de Herivelto – lamentação	48
4.1. No coração da Pequena África	50
4.2. Pirâmides no Rio	64
4.3. Praças e avenidas	66
4.4. Laurindo é Geraldo	69
5. Laurindo de Wilson – transformação	79
5.1. A cobra fumou	81
5.2. Cuícas no <i>front</i>	86
5.3. Camarada Laurindo	89
5.4. Camarada Wilson	96
6. Outros Laurindos	103
7. Que malandro você é?	111
7.1. A biografia fictícia	112
7.2. O recado	115
7.3. A imagem	119
8. Epílogo	121
9. Referências bibliográficas	123

1

Apresentação

Era no tempo dos meus vinte anos. Eu começava a me interessar pela música brasileira da primeira metade do século XX. Em parte, isso se dera por conta dos relançamentos em CD, profusos nos anos 1990, de fonogramas gravados originalmente no formato de 78 rotações por minuto, até então pouco acessíveis aos ouvidos da minha geração. Foi nessa fase que conheci, de fato, nomes que para mim estavam praticamente silenciados pelo tempo, como Carmen Miranda, Orlando Silva, Francisco Alves, Mário Reis, Lupicínio Rodrigues, as irmãs Linda e Dircinha Baptista e tantos outros. Cantores e compositores que ninguém no meu círculo familiar ou social se interessava em ouvir. Lembro de minha avó Nymia comentar, ao me ver às voltas com uma caixa de discos da Carmen: “Deus me livre! Isso é música de velho!”. Detalhe: nascida, minha avó, em 1920.

Numa loja no bairro carioca do Leblon, me deparei com *Sambistas de fato*. Era um CD-compilação de gravações feitas nas décadas de 1930 e 1940 por dois grandes cantores populares: Aracy de Almeida e Cyro Monteiro. O nome do selo hoje me parece emblemático no contexto deste trabalho – Revivendo –, e era especializado nesse tipo de lançamento “retrô”, com capas deliciosamente cafonas que traziam montagens de fotos dos artistas sobre fundos modernos. Comprei. De cara, me encantei por Cyro Monteiro, de quem já conhecia alguma produção mais moderna, e estranhei, num primeiro momento, a voz agridoce de Aracy, famosa na minha juventude como humorista-jurada de concursos televisivos de calouros.

Um dos sambas cantados por ela, achei estranhíssimo. Tinha como tema uma “triste cuíca” cujo som parecia o de um “boi mugindo”. Era tocada por um personagem de nome Laurindo, conhecido como “o gostoso da Zizica”. Nas entrelinhas do samba, insinuava-se um triângulo amoroso entre Laurindo, Zizica e uma terceira personagem – em um dos versos, é dito que Laurindo guardou a cuíca “na casa da Conceição”. Melodia esquisita, harmonia dissonante. No trecho final da obra, o mistério se adensa: alguém “esconde” Laurindo e, sabe-se lá por que diabos, Zizica ri do sumiço do namorado. Achei hermético, desajeitado, pouco musical. Não gostei.



Imagem 1: Revivendo Laurindo
(Capa do CD *Sambistas de fato* – selo Revivendo)

Ao abrir a caixinha de acrílico que acondicionava *Sambistas de fato*, e ouvir o tal samba – “Triste cuíca”, de autoria de ninguém menos que Noel Rosa, em parceria com Hervê Cordovil –, foi como se Laurindo de fato revivesse, conforme o selo do disco. Ao menos, para mim. Deu-se meu primeiro contato com o personagem.

Anos depois, conheci, através da cantora e pesquisadora Cristina Buarque, minha amiga, mais três sambas sobre Laurindo: “Lá vem Mangueira”, “Cabo Laurindo” e “Comício de Mangueira”. Eram de autoria não de Noel Rosa – mas, ironicamente, de Wilson Baptista, suposto desafeto de Noel na troca de farpas musicais que incendiou as rodas boêmias cariocas na década de 1930, famosa para a posteridade como a “Polêmica”¹. Cristina regrava os três sambas citados num pot-pourri com seu irmão Chico Buarque – é uma das faixas de seu disco em tributo a Wilson Baptista, *Ganha-se pouco, mas é divertido*, lançado em 2000, do qual assinei o projeto gráfico.

Mais adiante, durante a extensa pesquisa para a biografia que escrevi de Wilson Baptista, me deparei reiteradamente com Laurindo – mais uma vez, como personagem de sambas do meu biografado. Wilson, conforme apurei, costumava vangloriar-se entre os amigos por ter sido o compositor que mais criara sambas sobre Laurindo – ou seja, aquele que mais levava adiante o personagem da “Triste cuíca” de Noel. De fato, a declaração de Wilson, que de início me pareceu

¹ Trato em detalhes da Polêmica na biografia que escrevi de Wilson Baptista (2013).

exagerada, enfim, verificaria-se em minha pesquisa. Mas quem teriam sido os outros compositores a compor sobre Laurindo? Por que o fizeram? Que sambas eram esses?

Movido pela curiosidade, mergulhei no cancionário brasileiro da época (via discos, partituras, depoimentos, hemerotecas) em busca de outros sambas sobre Laurindo – que aproveito para definir aqui como “obras musicais que citam nominalmente o personagem Laurindo e narram episódios de sua biografia fictícia”².

Minhas fontes mais férteis nesse sentido foram os acervos de música popular do Instituto Moreira Salles - RJ, do Museu da Imagem e do Som - RJ e da Divisão de Música da Biblioteca Nacional, complementados, aqui e ali, com itens de colecionadores particulares espalhados pelo Brasil, como Leon Barg (Curitiba - PR), Gilberto Inácio Gonçalves (São Paulo - SP) e Miguel Nirez (Fortaleza - CE). Resultado: até a conclusão deste trabalho, cheguei à marca de dezessete sambas e uma marcha de carnaval sobre Laurindo, que listo em seguida, ordenados cronologicamente pela data em que foram gravados em disco pela primeira vez, conforme *Discografia Brasileira em 78 rpm*, alentado catálogo publicado em 1982 por Jairo Severiano, Miguel Nirez e outros³.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2012152/CA

	TÍTULO DA OBRA	AUTORES	DATAS	GRAVADORA E FONOGRAMA	INTÉRPRETE E ACOMPANHAMENTO
	“Triste cuíca”	Noel Rosa – Hervê Cordovil	Gravação: 10/04/1935 Lançamento: 05/1935	Victor 33.927-a	Aracy de Almeida e Conjunto Regional Benedito Lacerda
	“Sem cuíca não há samba”	Germano Augusto – João Antônio Peixoto (não creditado: Wilson Baptista)	Gravação: 27/04/1942 Lançamento: 05/1942	Columbia 55.344-a	Isaura Garcia e Conjunto de Benedito Lacerda
3	“Laurindo”	Herivelto Martins	Gravação: 28/12/1942 Lançamento: 02/1943	Odeon 12.257-a	Trio de Ouro e Conjunto Odeon
4	“Nega pelada, me deixa”	Arlindo Marques Jr – Roberto Roberti	Gravação: 30/03/1943 Lançamento: 05/1943	Odeon 12.305-a	Aracy de Almeida e Conjunto Regional
5	“Carnaval em revista” (choro)	Sebastião Rodrigues	Gravação: 02/04/1943	Victor 80.0084-b	Linda Baptista e Regional

² Apesar de a coleção incluir uma marcha (“Marcha do contra”) e um samba-choro (“Carnaval em revista”), optei, por praticidade, pela designação generalizante de “sambas sobre Laurindo”.

³ Quando não há registro da data de gravação, considerei a data de lançamento comercial do respectivo disco.

			Lançamento: 06/1943		
6	“Lá vem Mangueira”	Haroldo Lobo – Jorge de Castro – Wilson Baptista	Gravação: (s/d) Lançamento: 12/1943	Continental 15.104-a	Déo e Chiquinho e Seu Ritmo
7	“Quem vem descendo”	Herivelto Martins – Príncipe Pretinho	Gravação: 23/11/1943 Lançamento: 01/1944	Odeon 12.404-b	Trio de Ouro e Benedito Lacerda e Seu Conjunto
8	“Laurindo Filho”	Miguel Baúso – Carlos de Souza (não creditado: Wilson Baptista)	Gravação: (s/d) Lançamento: 1944	Continental PR-65-b	Miguel Baúso e Escola de Samba A Voz do Morro
9	“Laurinda”	Ari Monteiro – Arnaldo Passos – Newton Teixeira	Gravação: 31/10/1944 Lançamento: 01/1945	Victor 80.0245-a	Carlos Galhardo e Orquestra
10	“Cabo Laurindo”	Haroldo Lobo – Wilson Baptista	Gravação: 18/06/1945 Lançamento: 07/1945	Continental 15.381-b	Jorge Veiga e Benedito Lacerda e Seu Conjunto
11	“Conversa, Laurindo”	José Gonçalves – Ari Monteiro	Gravação: (s/d) Lançamento: 10/1945	Continental 15.441-b	Zé & Zilda e Conjunto
12	“Oba! Oba!”	Paulo Pinheiro – Erasmo Silva (Wilson Baptista)	Gravação: 01/10/1945 Lançamento: 12/1945	Victor 80.0356-b	Anjos do Inferno
13	“Desperta, Dodô”	Herivelto Martins – Heitor dos Prazeres	Gravação: 02/10/1945 Lançamento: 11/1945	Odeon 12.644-b	Trio de Ouro e Laerte, Raul e Regional
14	“Comício em Mangueira”	Wilson Baptista – Germano Augusto	Gravação: 18/10/1945 Lançamento: 12/1945	Victor 80.0360-b	Carlos Galhardo e Benedito Lacerda e Seu Regional
15	“Às três da manhã”	Herivelto Martins	Gravação: 26/04/1946 Lançamento: 06/1946	Odeon 12.700-a	Aracy de Almeida e Abel com Bandeirante e Seu Conjunto
16	“Marcha do contra” (marcha)	Avelino Rodrigues – J. Gomes – Raul Carrazzato	Gravação: 04/11/1953 Lançamento: 01/1954	Odeon 13.589-a	Trigêmeos Vocalistas e Orquestra
17	“Carnaval com quem?”	Herivelto Martins – Grande Otelo	Gravação: (s/d) Lançamento: 01/1959	Columbia (CBS) 11.105-a	Grande Otelo
18	“Laurindo” (2)	Celso Mendes	Edição: 1966	Coquetel	Escola do Chuvisco

Percebe-se que, à exceção do primeiro samba sobre Laurindo, gravado em 1935, e dos três últimos, menos relevantes, lançados em disco entre 1954 e 1966, toda a coleção se concentra em quatro anos da intensa década de 1940: de 1942 a

46. Não à-toa, como se verá, servem como pano de fundo para as aventuras do personagem acontecimentos importantes do período, de grande carga simbólica, como a participação brasileira na luta contra os nazistas, na Segunda Guerra Mundial (1939-46), e a destruição da Praça Onze para a passagem da avenida Presidente Vargas (a partir de 1942). É como se Laurindo corporificasse parte do Rio de Janeiro de então, de modo original e bastante revelador – como também se verá neste trabalho.

Sobre os compositores envolvidos na criação dos sambas sobre Laurindo, constatam-se nada menos do que vinte e seis nomes, de origens e alcances diversos, embora sejam em maioria sambistas urbanos da segunda geração, legatários de Donga, Caninha, Sinhô e outros pioneiros do gênero. Inusitadamente, nenhum tipo de projeto colaborativo os uniu na realização da empreitada. De uma hora para outra, sem motivo aparente, apenas começaram a compor sobre o personagem – e uma “laurindomania” se deu, de forma espontânea.

Para que tenhamos uma visão mais nuançada da galeria de compositores envolvidos, ainda que reconheça a subjetividade da proposta, categorizei-os em quatro grupos:

GRUPO 1: Noel Rosa, Herivelto Martins, Wilson Baptista, Heitor dos Prazeres, Grande Otelo e Haroldo Lobo. Sobre eles, como na gíria da cantora Aracy de Almeida, “não resta a menor dúvida”. São autores de clássicos da música popular brasileira, desfrutam até hoje de grande reconhecimento e deixaram como legado extensos cancioneiros, na casa das centenas de obras – nesse último quesito, a exceção é Otelo, mais ator que compositor, incluído aqui por sua grande popularidade;

GRUPO 2: José Gonçalves (o Zé da Zilda), Erasmo Silva, Hervê Cordovil, Newton Teixeira, Arlindo Marques Jr, Roberto Roberti, Príncipe Pretinho, Carlos de Souza e Celso Mendes – apesar de talentosos e bastante atuantes em seu tempo, considero-os menos representativos que o grupo anterior;

GRUPO 3: Ari Monteiro, Jorge de Castro, Germano Augusto, Miguel Baúso e Arnaldo Passos. Donos de repertórios vastos, são comumente citados por contemporâneos como figuras ligadas ao comércio do samba – “parceiros conveniados”, cuja contribuição numa obra musical muitas vezes passava ao largo da função criativa, digamos. Tratarei do tema mais à frente;

GRUPO 4: Paulo Pinheiro, João Antônio Peixoto, Avelino Rodrigues, J. Gomes, Raul Carrazzato e Sebastião Rodrigues – figuras absolutamente misteriosas, com pouquíssima ou nenhuma informação encontrada sobre suas biografias, possivelmente pertencentes ao grupo anterior.

Dois compositores se destacam em especial, por terem se dedicado mais prodigamente ao personagem Laurindo: Wilson Baptista e Herivelto Martins. O primeiro compôs meia dúzia de sambas sobre Laurindo; o segundo, cinco. Wilson e Herivelto, além de Noel Rosa (este, por ser o criador do personagem), são os protagonistas deste trabalho. E é importante ressaltar que os sambas sobre Laurindo nas obras de Noel, Wilson e Herivelto se inserem no que poderíamos chamar de “ambiências” específicas no contexto de cada uma dessas obras. A complexidade e a riqueza do personagem se devem, em parte, à soma das visões que dele têm seus três criadores principais – visões às vezes conflituosas entre si, mas quase sempre complementares. Aprofundarei cada uma dessas “ambiências” em capítulos específicos.

A seguir, para melhor visualização, está uma tabela com os vinte e seis compositores de sambas sobre Laurindo ordenados por quantidade de obras que compuseram sobre o tema.

	COMPOSITOR	QUANTOS SAMBAS	QUE SAMBAS
1	Wilson Baptista	6	“Sem cuíca não há samba”**, “Lá vem Mangueira”, “Cabo Laurindo”, “Comício em Mangueira”, “Oba! Oba!”**, “Laurindo Filho”**
2	Herivelto Martins	5	“Laurindo”, “Quem vem descendo”, “Desperta, Dodô”, “Às três da manhã”, “Carnaval com quem?”
3	Germano Augusto	2	“Sem cuíca não há samba”, “Comício em Mangueira”
4	Haroldo Lobo	2	“Lá vem Mangueira”, “Cabo Laurindo”
5	Ari Monteiro	2	“Conversa, Laurindo”, “Laurinda”
6	Noel Rosa	1	“Triste cuíca”
7	Arlindo Marques Jr	1	“Nega pelada, me deixa”
8	Arnaldo Passos	1	“Laurinda”
9	Avelino Rodrigues	1	“Marcha do contra”
10	Carlos de Souza	1	“Laurindo Filho”
11	Celso Mendes	1	“Laurindo” (2)
12	Erasmio Silva	1	“Oba! Oba!”
13	Grande Otelo	1	“Carnaval com quem?”
14	Heitor dos Prazeres	1	“Desperta, Dodô”
15	Hervê Cordovil	1	“Triste cuíca”
16	J. Gomes	1	“Marcha do contra”

17	João Antônio Peixoto	1	“Sem cuíca não há samba”
18	Jorge de Castro	1	“Lá vem Mangueira”
19	José Gonçalves	1	“Conversa, Laurindo”
20	Miguel Baúso	1	“Laurindo Filho”
21	Newton Teixeira	1	“Laurinda”
22	Paulo Pinheiro	1	“Oba! Oba!”
23	Príncipe Pretinho	1	“Quem vem descendo”
24	Raul Carrazzato	1	“Marcha do contra”
25	Roberto Roberti	1	“Nega pelada, me deixa”
26	Sebastião Rodrigues	1	“Carnaval em revista”

Estão marcados com dois asteriscos os sambas sobre Laurindo que descobri, em minha pesquisa, serem de Wilson Baptista, apesar de seu nome não constar como autor no selo do disco e/ou na partitura impressa. Wilson era célebre adepto do comércio do samba (costumava justificar a venda de parcerias dizendo que “o estômago é o pior inimigo do compositor”) e há inúmeros casos em que negociou a sua parte em obras musicais, dando lugar a outros compositores. Os casos marcados são exemplos desta dinâmica e serão detalhados oportunamente.

Que força tinha esse personagem, Laurindo, para atrair e mobilizar tantas mentes brilhantes da música popular de seu tempo? Que teia de significados sua trajetória carregava?

É importante ressaltar que, ao longo da pesquisa para a realização deste trabalho, cheguei a duas constatações que validaram, a meu ver, a relevância da empreitada:

1. A existência dos sambas sobre Laurindo é um caso *sui generis*, totalmente atípico, na história da música popular brasileira. Ainda que nosso cancionário, e em especial o do samba, seja pródigo em personagens, inexistente um conjunto de canções tão numeroso abordando um mesmo personagem. Para tornar tudo ainda mais excêntrico, temos, no caso de Laurindo, uma biografia ficcional que foi escrita a várias mãos, na forma de um instigante folhetim em que cada samba sobre ele funciona como mais um capítulo de sua história de vida. Trata-se de uma narrativa coral, concebida de forma espontânea, atravessando o intervalo de mais de uma década. Torna mais charmosa e preciosa a coleção de sambas a sua conexão com o tempo vivido e a geografia habitada por seus criadores. Laurindo não existiria em outro cenário, que o Rio de Janeiro dos anos 1930 a 1950.

2. Laurindo é um personagem que não se encaixa nas representações do negro na lírica popular do seu tempo, que oscilava entre o malandro autoconfiante, o cômico caricato e o trabalhador estado-novista. Desenvolvi esse item em capítulo específico, tomando por base, em especial, *Dialética da malandragem*, de Antônio Cândido, e *Acertei no milhar*, de Cláudia Mattos.

Ao mesmo tempo, os sambas sobre Laurindo, por não terem se tornado grandes clássicos da nossa música – apesar de algum sucesso pontual à época de seus lançamentos –, se tornaram uma espécie de segredo perdido no tempo, ansioso para ser revelado. Ao perceber as suas conexões e a sua força simbólica, mergulhei na pesquisa sobre o tema.

Minha paixão pelo universo do personagem me levou a escrever um espetáculo musical a partir dos sambas a seu respeito que havia reunido, até então. *A cuíca do Laurindo* ficou três anos em cartaz, a partir de 2014, e foi indicado ao prêmio Cesgranrio em três categorias – Alexandre Rosa Moreno, que interpretou Laurindo, levou o troféu na categoria de melhor ator em musical de 2016.

Ao escrever o “libreto”, realinhei a trajetória do personagem, preenchi lacunas, cobri elipses. “Degluti” Noel, Wilson, Herivelto e trupe, para “regurgitar” algo novo: o meu Laurindo. Recriação de uma criatura pré-concebida a partir de fragmentos, avatar de uma coletividade de indivíduos – negros, sambistas – que não chegaram a deixar seu nome na História. Mas que o fizeram, por meio de Laurindo.



Imagem 2: Os atores Alexandre Rosa Moreno e Vilma Melo, como Laurindo e Zizica, no espetáculo musical *A cuíca do Laurindo*, de Rodrigo Alzuguir, em 2014.
(Renato Mangolin)

Antes de seguir, gostaria de trazer duas falas que considero significativas no contexto de um trabalho como este, que tem como ponto de partida o estudo e a análise de um conjunto específico de obras da música popular brasileira – no caso, os sambas sobre Laurindo – na intenção de trazer à luz a sua “teia de recados”. Para José Miguel Wisnik,

a tradição da música popular [no Brasil], pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, e nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido.⁴

Claudia Matos é mais específica sobre a importância da poética do samba como registro histórico e sócio-cultural de populações excluídas, silenciadas:

As letras de samba por muito tempo constituíram o principal, senão o único, documento verbal que as classes populares do Rio de Janeiro produziram autônoma e espontaneamente. Através delas, vários segmentos da população habitualmente relegados ao silêncio histórico impuseram sua linguagem e sua mensagem a ouvidos frequentemente cerrados à voz do povo.⁵

Agora, chamo Laurindo novamente ao centro da arena, não como herói de guerra, como no samba “Cabo Laurindo”, de Wilson Baptista, nem como personagem teatral, como no meu espetáculo – mas como objeto de estudo acadêmico.

⁴ “O minuto e o milênio ou Por Favor, professor, uma década de cada vez” (2004).

⁵ *Acertei no milhar* (1982).

Laurindo voltou – que ele levante a sua própria voz.

2

O Rio de Laurindo

A biografia fictícia de Laurindo começa em meio à destruição da Praça Onze de Junho, no centro do Rio de Janeiro, iniciada em 1942. As escolas de samba – que tinham como pioneira a Deixa Falar, fundada no bairro do Estácio de Sá em fins da década de 1920 – choram o fim da praça querida, que, desde o início do século, era palco do carnaval da chamada “raia miúda” da cidade (em oposição à folia dos abastados, que acontecia na parisiense avenida Rio Branco). No plano simbólico, a Praça era o coração pulsante da chamada Pequena África carioca – e isso não era pouco. O local seria destruído para dar passagem à avenida Presidente Vargas, marco de certa noção estado-novista de progresso e modernidade.

“Vão acabar/ Com a Praça Onze/ Não vai haver mais escola de samba, não vai!”, diz o samba de Herivelto Martins e Grande Otelo, lançado em 1941. É o fim de uma era. Uma espécie de limiar, de limbo simbólico.

São também tempos de guerra na Europa. Depois de muito adiar a decisão, o governo rompe com o Eixo nazifascista no alvorecer de 1942, e navios brasileiros começam a ser torpedeados por submarinos alemães na costa do país, que dorme em blecaute. Orson Welles filma o carnaval do Rio – o último da Praça Onze. É a Política da Boa Vizinhança. Ainda naquele ano, Getúlio Vargas declara guerra, enfim, à Alemanha e à Itália. Dois anos depois, pracinhas embarcam para lutar contra os nazistas na Itália – muitos, influenciados pelos aliados russos, voltarão simpáticos ao comunismo.

O rádio e o disco, ancorados no Rio, ecoam pelo país o seu ritmo mais quente, já então embranquecido para consumo em larga escala: o samba. Entre as estações de rádio, a Mayrink Veiga e a Tupi são os destaques, desde a década de 1930. Incorporada pelo Estado Novo em 1940, a Nacional logo tomaria a dianteira, como grande difusora do projeto nacionalista de Getúlio, estrategicamente um forte apoiador da música popular brasileira.

O crescimento do mercado fonográfico, por sua vez, possibilita a criação, em 1943, da primeira gravadora nacional, a Continental, que passa a competir com as veteranas multinacionais Victor e Odeon, donas do mercado.

O teatro revisteiro (da praça Tiradentes) e a edição de partituras permanecem como mercados importantes para a música popular, mesmo que sem o vigor das décadas anteriores.

Nos morros e nos becos – a crônica policial registra –, também se dá uma transição, sinistra. “*O revólver teve ingresso para acabar com a valentia*”, vaticinara Noel Rosa, poucos anos antes. No submundo carioca, à margem dos estereótipos estado-novistas do operário incansável e da dona de casa resignada, a malandragem algo ingênua, herdeira da capoeiragem, dá lugar ao bandido armado com revólver. Assassinatos à bala enchem de sangue os jornais. Para Noel, esse era o novo século, iniciado tardiamente sob o signo da violência desleal, sem glamour. Era o infeliz “Século do Progresso” – aliás, título do samba que contém o verso citado.

O código penal continua o mesmo há décadas: segundo o temido artigo 399, quem quer que deixe de “exercitar profissão, ofício ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistência e domicílio certo em que habite”, ou que provesse a subsistência “por meio de ocupação proibida por lei, ou manifestadamente ofensiva da moral e dos bons costumes” pode ser preso por quinze a trinta dias, comprometendo-se a “tomar ocupação” em até quinze dias depois da soltura.

É a Lei da Vadiagem – forte aliada do ideário estado-novista de exaltação ao trabalho, mas aplicada, como sói acontecer no Rio, sobretudo à população negra. Note-se que Wilson Baptista, já consagrado como compositor, seria preso de forma recorrente naqueles anos – bastando que, ao zanzar pelo Rio, fosse abordado por um policial e não portasse documento de identificação.

Apartado do maxixe e reinventado pela turma do Estácio (de Bide, Ismael Silva e outros) tendo como objetivo favorecer a evolução das escolas durante os desfiles, o samba se torna o nosso gênero mais gravado, ocupando aproximadamente 30% do repertório registrado em disco.

É o auge de nomes como Ary Barroso, Lamartine Babo, Wilson Baptista, Herivelto Martins, Assis Valente, Mário Reis, Sylvio Caldas, Moreira da Silva, Aurora Miranda, Benedito Lacerda, Aracy de Almeida, Cyro Monteiro, Patrício Teixeira, entre muitos outros. Noel Rosa havia recém-falecido, em 1937. Carmen Miranda, estrela absoluta do rádio, do disco e do cinema, embarcado para uma consagrada carreira nos Estados Unidos, em 1939.

Entre as escolas de samba – legalizadas pelo prefeito Pedro Ernesto em 1935 e submetidas, dois anos depois, a decreto de Getúlio determinando os enredos de temática patriótica –, as mais populares já eram a Estação Primeira de Mangueira, vitoriosa dos três primeiros desfiles (pré-oficialização), e a Portela, que cumpre a façanha de sete vitórias consecutivas entre 1941 e 1947 (já tendo ganhado em 1939 e 1935).

O sucesso do filme *A Voz do Carnaval* (Cinédia, 1933) tinha aberto alas para o reinado das comédias musicais nacionais, a durar por mais duas décadas como negócio lucrativo. Para o Brasil, era a chance de ver os seus cantores populares em movimento. Destacariam-se, naqueles tempos de Guerra, os filmes *Samba em Berlim* (1943) e *Berlim na batucada* (1944), ambos da Cinédia, sucessos de público e fiascos de crítica.

Em 1945, a Guerra tem fim. O Eixo cai na Europa e o Estado Novo no Brasil. É também o ano que marca o declínio, por esgotamento de fórmulas, daquela que é considerada a primeira Época de Ouro da música popular brasileira.

No horizonte, aproximavam-se o baião e a bossa nova.

3 Laurindo de Noel: fricção

O dr. Graça Mello, chapas nas mãos, foi taxativo. Lesão no pulmão direito. E no esquerdo já havia também “qualquer coisa”.

Naquele fim de 1934, aos 24 anos, Noel Rosa descobriu-se tuberculoso – razão do desmaio, dias antes do diagnóstico, durante uma apresentação no Cine Grajaú. Viveria mais dois anos.

Superalimentação, remédios, sono regular, vida regrada, foram as recomendações, todas inúteis. Alguém sugeriu uma temporada curativa em Belo Horizonte, onde morava Carmen, tia materna de Noel. Além de expô-lo ao ar puro da capital mineira, seria uma forma de afastá-lo da frenética cena boêmia carioca, seu habitat preferido.

Antes de embarcar, Noel foi empurrado ao cartório mais próximo, numa tarde chuvosa, para se casar com Lindaura, mocinha sergipana que ele “desgraçara” em escapadelas noturnas recentes, embora guardasse sua cuíca, ou melhor, seu coração, na “casa” de Cecy, dançarina de cabaré – de quem se despediu, ao deixar o Rio, dizendo que a polícia o obrigara a se casar.

Em Belo Horizonte, ou não seria Noel Rosa, ele se enturmou rapidamente com músicos e boêmios locais. Para escapar ao zelo de tia Carmen, e com a cumplicidade resignada de Lindaura, chegou a pular a janela do quarto de dormir usando como estratégia oferecer cenoura a um burro passante que, ao se aproximar, serviu de degrau.

Numa noite de boemia mineira, reencontrou um conhecido do Rio: o pianista e compositor Hervê Cordovil, quatro anos mais novo, nascido em Viçosa. Noel aproveitou para mostrar-lhe um soneto que escrevera recentemente, de temática sombria, sobre o assassinato de um tocador de cuíca chamado Laurindo. Disse a Hervê ter se “inspirado em fatos reais”.

O soneto:

*Parecia um boi mugindo
Aquele triste cuíca
Tocada pelo Laurindo
O gostoso da Zizica
Ele não deu à Zizica*

*A menor satisfação
E foi guardar a cuíca
Na casa da Conceição*

*Diferente o samba fica
Sem ter a triste cuíca
Que gemia feito boi
A Zizica está sorrindo
Já mataram o Laurindo
Mas não se sabe quem foi⁶*



Ao piano, Hervê colocou melodia nos versos do amigo, e nasceu “Triste cuíca”. Nasceram também, em música, Laurindo, Zizica e Conceição. A ironia é – tipos tão cariocas – terem rebentado em terras mineiras, sob melodia concebida ao piano por Hervê, também mineiro, e futuramente compositor não só de sambas, mas de baiões e iê-iê-iês de sucesso.

Era nascimento, mas também era morte. Laurindo, o tocador de cuíca, o “gostoso da Zizica”, foi um natimorto. O samba que lhe trouxe à luz também o matou. Mas não se sabe quem foi.



Imagem 3: Capa da partitura de “Triste cuíca”, publicada pela prestigiosa editora musical Mangione. Nasce Laurindo. (coleção José Ramos Tinhorão / acervo Instituto Moreira Salles)

⁶ Como complemento à leitura deste trabalho, disponibilizei para audição as gravações originais de todos os sambas sobre Laurindo (exceto a do último, de 1966, não localizada). Elas podem ser ouvidas por meio de um leitor de QR Code. Caso o seu celular não possua um (é provável que sim), você pode baixar facilmente um aplicativo gratuito do gênero.

Ao gravar a composição na prestigiosa gravadora multinacional Victor, em abril do ano seguinte, a jovem cantora Aracy de Almeida foi obrigada pela Censura a fazer um pequeno ajuste: ao invés de “já mataram”, cantou que “esconderam” o Laurindo. Em todo caso, Zizica, suspeitíssima, permaneceu a sorrir – não se sabe de quê.

Cerca de cinco anos separavam o carioca Noel de Medeiros Rosa (1910-1937) do amadorismo quando ele se uniu a Hervê Cordovil para dar vida a Laurindo. Apesar do módico tempo de carreira, boa parte de seus futuros clássicos (com e sem parceiros) já haviam ganhado o disco, gravados por grandes cantores da época – a exemplo de “Um gago apaixonado”, “São coisas nossas”, “Adeus”, “Para me livrar do mal”, “Até amanhã”, “Fita amarela”, “Quando o samba acabou”, “Feitio de oração”, “Filosofia”, “Não tem tradução”, “Meu barracão” e “O orvalho vem caindo”. Embora muitos ainda não soubessem, Noel estava revolucionando a música popular brasileira, com graça e perspicácia incomuns.

Desde que largara a faculdade de Medicina para viver de música, Noel se tornara uma preocupação para os pais, d. Martha e seu Medeiros, um casal de classe média baixa residente num chalé modesto no bairro de Vila Isabel, onde ela dava aulas para crianças. Noel passava noites na boemia, acumulando namoradas, se alimentando mal e bebendo mais do que devia – tudo isso, em companhia de tipos que os vizinhos achavam o fim. “Esse filho de d. Martha só se mete com gatinha!”, diziam. Entenda-se como “gatinha” sambistas, motoristas de praça, bicheiros, malandros e valentes de todos os matizes.

O temperamento de Noel, gregário, curioso e sem preconceitos, fez dele o primeiro compositor branco da nossa música a estabelecer um número representativo de parcerias interracialis. Ao mesmo tempo em que compunha com brancos advindos de círculos sociais mais próximos ao seu, como André Filho, Custódio Mesquita, João de Barro e Vadico, Noel se aproximava de compositores negros do asfalto e do morro, a exemplo de Cartola, Ismael Silva, Antenor Gargalhada, Heitor dos Prazeres e Canuto, se deixando impregnar dos fundamentos do samba. E não era apenas música: Noel frequentava os parceiros. Há histórias dele no morro de Mangueira. Numa delas, ele é banhado numa tina pela companheira de Cartola, Deolinda, que tentava lhe curar de uma bebedeira.



Imagem 4: O morro de Mangueira, cenário das “vidas” de Laurindo, Zizica e Conceição, nos anos 1940. (Acervo do autor)

3.1. A morte do malandro

“Triste cuíca” não era a primeira “canção de assassinato” feita por Noel Rosa. Tinha parentesco com outra, feita alguns anos antes e jamais gravada comercialmente, chamada “Mardade de caboca”⁷. Pseudo-sertaneja, pertence à fase inicial do compositor, ainda influenciado pelo sucesso do conjunto nordestino Turunas da Mauriceia no Rio de Janeiro dos anos 1920. Ela inaugura, segundo minha pesquisa, o conjunto de obras musicais de atmosfera *noir* no cancioneiro (em geral bem-humorado) de Noel, que teria ápice justamente em “Triste cuíca”, o samba-gênese de Laurindo.

“Mardade de caboca” também se baseia em um triângulo amoroso, mas de forma invertida em relação a “Triste cuíca”. Aqui, é uma mulher (Siá Chiquita, a cabocla mais bonita do arraial de Bom Jesus) o centro da disputa entre dois homens (os violeiros Zé Simão e Chico Ganzá). Perdedor da contenda, Zé Simão é encontrado, no dia seguinte a um festejo no arraial, com um punhal enterrado no coração. Tudo é narrado de forma direta, seca, sem sentimentalismo.

Em abril de 1933, exatos dois anos antes de “Triste cuíca” ser gravada, “Mardade de caboca” chegaria ao disco – mas reconfigurada em forma de samba,

⁷ “Mardade de caboca” foi interpretada ao vivo por um amigo de Noel Rosa, José Souza Pinto, o Alegria, na série radiofônica *No tempo de Noel Rosa*, irradiada pela Tupi em 1951. O registro não-comercial, feito em acetato, seria incluído em 2000 na caixa de CDs produzida pelo pesquisador Omar Jubran contendo a obra gravada completa de Noel.

com novo título e letra adaptada à geografia carioca. No lugar do arraial de Bom Jesus, temos o morro de Mangueira, sede de uma das três escolas de samba mais populares daqueles anos, a Estação Primeira – as outras: Deixa Falar, do Estácio, e Vai como Pode, de Madureira. A protagonista não é mais Siá Chiquita, mas Rosinha, uma “cabrocha de alta linha”. Na nova versão, os rivais no amor da moça deixam de ter nomes, mas o crime se mantém. O perdedor é encontrado estirado numa ribanceira do morro, com o mesmo punhal no coração que tirara a vida de Zé Simão. O título do samba? “Quando o samba acabou”, gravado por Mário Reis, cantor pioneiro na performance menos grandiloquente ao microfone, mais próxima à voz falada – característica que despe o samba de qualquer possível excesso melodramático.

A letra:

*Lá no morro da Mangueira
Bem em frente à ribanceira
Uma cruz a gente vê
Quem fincou foi a Rosinha
Que é cabrocha de alta linha
E nos olhos tem seu não sei quê*

*Numa linda madrugada
Ao voltar da batucada
Pra dois malandros olhou a sorrir
Ela foi se embora
E os dois ficaram
Dias depois se encontraram
Pra conversar e discutir
Lá no morro
Uma luz somente havia
Era lua que tudo assistia
E quando acabava o samba, se escondia*

*Na segunda batucada
Defendendo a namorada
Foram os dois improvisar
E como em toda façanha
Sempre um perde e outro ganha
Um dos dois parou de versejar
E perdendo a doce amada
Foi fumar na encruzilhada*

*Ficando horas em meditação
 Quando o sol raiou
 Foi encontrado
 Na ribanceira estirado
 Com um punhal no coração
 Lá no morro uma luz somente havia
 Era o sol, quando o samba acabou
 De noite não houve lua
 Ninguém cantou*

“Quando o samba acabou” e “Triste cuíca” – obras de Noel que culminam em assassinato e envolvem personagens fictícios ligados ao universo do samba – formariam uma espécie de trilogia com o macabro “O século do progresso”, gravado por Aracy de Almeida em julho de 1937, dois meses depois da morte do compositor. O samba saiu em disco como lado B do clássico “Último desejo”, em que Noel pede que seja lembrado pelos inimigos como alguém que “não presta”, e que seu lar “é o botequim”.

Em “O século do progresso”, Noel volta à temática do crime de morte tendo como pano de fundo, mais uma vez, uma festa/batucada no morro. Sua abordagem, agora, é ainda mais crua, não havendo protagonistas claros – há menção, apenas, a um “valente muito sério” que é assassinado, e a alguém que chega apressado logo após a consumação do crime, a tempo de reiterar que uma nova fase se instaurara no mundo da malandragem, com a popularização do revólver em detrimento de armas ditas “brancas” usadas em tempos anteriores – a exemplo da navalha, a exigir destreza e valentia. A imagem do “cemitério” como destino dos “pacatos” adensa a morbidez da tese.

Diz o samba:

*A noite estava estrelada
 Quando a roda se formou
 A lua veio atrasada
 E o samba começou*

*Um tiro a pouca distância
 No espaço forte ecoou
 Mas ninguém deu importância
 E o samba continuou*

*Entretanto ali bem perto
Morria de um tiro certo
Um valente muito sério
Professor dos desacatos
Que ensinava aos pacatos
O rumo do cemitério*

*Chegou alguém apressado
Naquele samba animado
Que cantando dizia assim:
No século do progresso
O revólver teve ingresso
Pra acabar com a valentia*

Novamente, Noel afirmou ter se inspirado na realidade ao compor o samba – e a profusão de crimes similares, com malandros alvejados a tombar pelas esquinas do Rio, tingindo de sangue os jornais da época, dão crédito à afirmativa.

Sem querer fugir ao escopo deste trabalho, listo a seguir alguns malandros célebres, com diferentes graus de ligação ao universo do samba, que morreram assassinados no Rio de Janeiro entre as décadas de 1910 e 1940, em locais como a Lapa, o Mangue e as cercanias da Praça Onze – todos, cenários frequentados por Noel Rosa. Não à-toa, apenas um deles – Buldogue da Praia, valentão ligado à escola de samba Deixa Falar, do Estácio –, foi morto à faca. De resto, “o revólver teve ingresso para acabar com a valentia”, conforme Noel.

ALCUNHA	NOME COMPLETO	DATA DE MORTE	LOCAL DO CRIME	ARMA DO CRIME
Camisa Preta	Alfredo Francisco Soares	12/07/1912	Rua Visconde do Rio Branco – Centro	revólver (5 tiros)
Alfredo Bexiga	Alfredo Rodrigues dos Santos	02/03/1921	Avenida Mem de Sá, esquina com Largo da Lapa – Lapa	revólver (vários tiros)
Joãozinho da Lapa	João Gomes Ribeiro Júnior	07/06/1924	Avenida Mem de Sá, esquina com rua do Passeio – Lapa	revólver (5 tiros)
Buldogue da Praia	Antônio Faria	18/06/1933	Botequim na travessa D. Manuel – Centro	faca
Moleque Saturnino	Saturnino Ferreira Jovino	11/05/1935	Rua Comandante Maurity, esquina Visconde de Itaúna – Cidade Nova	revólver (1 tiro)
Meia-Noite	Octavio José Pinto	30/08/1937	Rua da Lapa – Lapa	revólver (vários tiros)

Um desses crimes, à guisa de exemplo, se deu em novembro de 1935, alguns meses depois do lançamento de “Triste cuíca”. Um malandro histórico e

“muito sério”, Saturnino Jovino Ferreira, o Moleque Saturnino, filho do lendário pioneiro dos ranchos carnavalescos Hilário Jovino, foi morto com um tiro na boca num botequim nas imediações da Praça Onze, deixando o submundo carioca em polvorosa. A foto do cadáver, rodeado de velas, ganhou os jornais, acompanhada dos clichês de alguns transeuntes feridos – como se não bastasse, uma bizarra explosão ocorreu na cena do crime quando os investigadores acionaram um equipamento fotográfico defeituoso.



O corpo de Saturnino Jovino Ferreira, no local em que caiu

Imagem 5: “Com um tiro na boca caiu fulminado conhecido desordeiro” – assim o *Diário da Noite* noticiou, em primeira página, o assassinato de Saturnino Ferreira Jovino, em novembro de 1935. (Hemeroteca Digital Brasileira)

Segundo testemunhas, o atirador, vestido de branco, sapato bicolor, chapéu de palha inclinado sobre o rosto (um típico malandro, no figurino), descera calmamente de um carro de praça em frente ao estabelecimento, antes de sacar o revólver e “acabar com a valentia” de Saturnino, que papeava com amigos numa das mesas. Investigações preliminares apontaram para um desafeto que o morto fizera dias antes, na Festa da Penha, ao assediá-la namorada do sujeito.

Festa, batucada, triângulo amoroso, crime de morte. A arma do crime, em pleno século do progresso, já não era uma navalha ou um punhal, mas um revólver.

As circunstâncias da morte de Laurindo em “Triste cuíca” ficam à critério da imaginação do ouvinte. Além de não dar maiores detalhes sobre o crime, Noel

deixa a narrativa em aberto – e a censura ainda tratou de tornar tudo mais vago, promovendo a troca de “já mataram” por “esconderam” o Laurindo.

No entanto, considerando “Quando o samba acabou” e “O século do progresso” – os sambas-*noir* “irmãos” de “Triste cuíca” –, temos algumas pistas e elementos para formar um quadro maior. Na trilogia citada, os personagens criados por Noel, Laurindo incluído, são espécie de síntese de figuras reais daqueles tempos, como Moleque Saturnino e tantos outros valentes “muito sérios” que tomaram tragicamente – histórias que circulavam pelo Rio boêmio frequentado pelo compositor, sabidamente simpatizante de malandros e contraventores.

Os anos de vida de Noel, entre 1910 e fins da década de 1930, foram também os do ocaso de uma era em que a valentia e a malandragem – que andavam juntas e eram consideradas meritosas em determinados ambientes – foram atropeladas por um novo tempo. À mercê de uma noção hegemônica equivocada de “progresso”, esse novo tempo terminou por romper tradições socioculturais e impor novas dinâmicas ao submundo carioca – entre elas, o crime covarde, desonroso, descabido, simbolizado pelo revólver.

3.2. O mistério da cuíca

Para compreender Laurindo é preciso explorar o universo do instrumento de percussão que, conforme a imaginação de Noel, era a especialidade do personagem: a cuíca, tão fortemente ligada ao samba, ao carnaval e à identidade cultural brasileira.

O que representava ser um tocador de cuíca negro em meados dos anos 1930, no Rio de Janeiro? E a cuíca, como se insere no universo dos instrumentos de percussão brasileiros? Reportarei-me aqui, em especial, aos estudos alentados de Paulo Dulci de Assis (2016) e Rafael Galante (2015) sobre o tema.

“Entre todos os instrumentos do Brasil, o de som mais incomum é a cuíca”; “A cuíca é o instrumento mais misterioso do samba”; “O instrumento era considerado muito bizarro, exótico, estranho, como numerosos relatos podem confirmar” – escreveram, a respeito da singularidade da cuíca, os estudiosos John K. Galm (1977), João Gabriel Lima (1988) e Carlos Sandroni (2005), respectivamente.

Mais célebre tambor de fricção brasileiro, a cuíca é uma pequena barrica coberta por uma membrana, ou pele, no centro da qual é fixada, pela parte interna, uma vareta de madeira, ou gambito de bambu, que o instrumentista fricciona entre os dedos indicador e polegar, úmidos ou envoltos em pano molhado. A fricção na vareta cria vibrações sonoras que, amplificadas pela caixa de ressonância da barrica, remetem ao som produzido por certos animais. Neste aspecto, costuma-se associar a sonoridade da cuíca a felinos (dos gatos de rua às feras selvagens), aos porcos e aos bois.



Imagem 6: Cuíca contemporânea, em visão externa e interna
(Dulci de Assis, 2016)

De provável origem árabe, remotíssima, os tambores de fricção teriam se espalhado ao longo de séculos por diversas culturas e geografias, ganhando configurações, sonoridades e denominações diversas. Alguns deles? Omelê, adufo, tambor-onça, roncador, fungador, socador, putipute, rommel-pot, puíta e zambomba. Como exemplo de ancestralidade, há registros da presença de *instrumentos roncadores* já na Idade Média, tocados em campos de batalha pelos exércitos dos reis “infiéis” de Córdoba e Sevilha com o objetivo de assustar os cavalos das hostes inimigas do imperador Carlos Magno.

Na África central, tambores de fricção eram usados em cerimônias tribais de iniciação, de “contato” com deuses e mortos e até para afugentar leões. Foram as versões africanas do instrumento, sobretudo, que se reproduziram no Brasil, como consequência do tráfico transatlântico de escravizados perpetrado pelos portugueses a partir de 1550.



Imagem 7: *Kwey ankaan*, exemplo de tambor de fricção de haste interna centro-africano do século XIX, utilizado pelo povo Kuba. Está no Museu Real da África Central (RMCA), na Bélgica. (Galante, 2015)

A cuíca brasileira é uma criação carioca do alvorecer do século XX, herdeira direta da puíta angolana (*ngoma-nkuita*) de origem banto, antigo tambor de fricção utilizado, já no Brasil, em rodas de jongo e rituais religiosos de matriz africana, e mais tarde também no contexto mais mundano do samba. Pesquisando na Hemeroteca Digital Brasileira, Galante verificou que o termo “puíta”, antes usado de forma majoritária pela imprensa, cai em desuso a partir de 1934, dando lugar, em definitivo, ao vocábulo “cuíca”. Para ele, esta transição, é mais do que a simples fixação de uma determinada nomenclatura variante,

(...) é resultado de um longo percurso histórico de negociação de significados simbólicos e sonoridades no interior das musicalidades das comunidades afro-cariocas, que acabou por resultar na transformação da organologia e das performances dos antigos tambores de fricção afro-brasileiros de haste interna, como a puíta, neste instrumento único em organologia e técnica de execução que é a cuíca contemporânea.⁸

Já segundo Dulci de Assis, pode-se dizer que a reconfiguração da puíta centro-africana em cuíca brasileira se dá como etapa importante no processo histórico de desenvolvimento do chamado “samba urbano” no Rio de Janeiro – processo em que o grupo de sambistas do bairro do Estácio de Sá teve papel decisivo, entre as décadas de 1920 e 1930.

⁸ Galante (2015).

A criação da cuíca é atribuída, não à-toa, a um lendário sambista ligado à escola de samba daquele bairro, a Deixa Falar. Trata-se de João Mina, “crioulo baixo e muito forte” (conforme descrição de sua companheira Athanázia em depoimento ao pesquisador Humberto Franceschi), morador do morro de São Carlos, lustrador de móveis, mestre nas rodas de batucada da Praça Onze e parceiro musical de Noel Rosa no samba “De babado”.

A fonte da informação parece ser uma reportagem publicada pelo jornal *A Nação* em janeiro de 1935. Nela, João Mina se declara o “inventor da cuíca”. “Em 1905, no bairro do Agrião⁹, nos fundos de uma cocheira, foi feita por Mina a primeira cuíca”, avaliza o jornal. “A experiência deu-se com uma lata de manteiga. O nome primitivo foi cuita, em homenagem a seus avós africanos. Depois, talvez para facilidade de pronúncia, passou a chamar-se cuíca. Venceu, penetrou nos salões e teve sua consagração”.

Em 1948, o jornal *Estado da Bahia*, a partir de nova entrevista com o “mítico bamba do Deixa Falar”, dá uma versão mais sombria para a suposta gênese do instrumento. Dono de vigorosa pernada, “o batuqueiro [João Mina] matou um homem com esse perigoso golpe de capoeira, num carnaval da Praça Onze”.

“João Mina foi para a detenção e ficou na sombra uns anos”, continua o *Estado*. “Quando voltou, trouxe a cuíca e nunca mais quis saber de batucar. Era só cuíca. E batucada virou samba”.

Conforme a narrativa, era como se a criação da cuíca se devesse, no frigid dos ovos, ao tempo passado por Mina na prisão por conta de um assassinato, ainda que involuntário – morte e nascimento imbricados, como em “Triste cuíca”. E mais: segundo o articulista, a cuíca teria sido responsável pela transformação da batucada de malandro (prática “desviante”, mundana, com elementos de jogo e luta, ao som rústico de cantos e palmas) em samba (no sentido de algo mais “elevado” e “artístico”, com uso de instrumentos musicais engenhosos).

Sem questionar a importância de Mina no processo de evolução do instrumento, tudo indica, no entanto, que seu papel tenha sido não o de criador, mas o de “primeiro fabricante de cuícas de barrica, ou descobridor de uma

⁹ Certa área do 9º distrito do Rio de Janeiro que ia do bairro do Catumbi à Zona do Mangue, muito associada à malandragem, também conhecida como Zona do Agrião.

determinada técnica de execução do instrumento”, segundo Dulci de Assis. Um transformador, em síntese.

Em Oliveira Filho (2002), um mestre-sala da Deixa Falar, Bicho Novo, dá consistência à conclusão de Dulci de Assis: segundo ele, João Mina teve, sim, primazia – mas apenas na “fabricação de cuícas com barris de sardinha”. Ainda conforme Bicho Novo, o modelo sistematizado por Mina teria sido adotado e levado adiante por outro importante cuiqueiro, da geração seguinte – figura que destaque especialmente neste trabalho. Declara o mestre-sala: era “o Oliveira, filho da Marcelina, dona de casa de prostituição ali na Zona [do Mangue]”. Ou, enquanto artista, “Oliveira da Cuíca”.

Se a paixão pela cuíca, a atuação na Deixa Falar e o trânsito livre pelo Estácio uniam João Mina e Oliveira da Cuíca, um abismo mais do que geracional os separava. Enquanto Mina era descrito no artigo do *Estado da Bahia* como um “preto velho” algo folclórico de mais de 70 anos (portanto nascido na década de 1870), que arrastava “seus atuais pesados dias ali pelo Estácio”, Oliveira, pelo menos duas décadas mais novo, merecia fotografia na conceituada revista *O Malho*, dando conta de apresentações artísticas no Uruguai ao lado de Paulo da Portela. A exemplo de Mina, Oliveira também era compositor. Sua única obra a chegar ao disco, “Samba raiado”, foi gravada em 1931, na Odeon, por outro bamba do Estácio, Ismael Silva. A temática do samba é “estaciana” do início ao fim, com direito a versos misóginos como: *Mulher, comigo, seja lá conforme for/ Nem que seja uma flor, tem que se acostumar/ Meu tratamento eu acho que é um colosso/ Uma surra no almoço, outra surra no jantar.*

Na imagem de *O Malho*, que podemos ver em seguida, Oliveira da Cuíca – de terno, gravata e chapéu, bigodinho galante, exibindo com orgulho o seu instrumento de trabalho – poderia ser confundido com um ator de cinema norte-americano dos anos 1930. E era provavelmente assim que ele zanzava pelos corredores competitivos da rádio Mayrink Veiga e da gravadora Victor, seus prestigiosos ambientes de trabalho. Lembremos: percussionista, negro, filho de cafetina do Mangue.



Imagem 8: A elegância de Oliveira da Cuíca na revista *O Malho* de 16/12/1937. (Hemeroteca Digital Brasileira)

Por ocasião de sua morte precoce em 1938 – ano seguinte ao da publicação da referida fotografia –, Oliveira da Cuíca é descrito por *Gazeta de Notícias* como “o maior tocador desse instrumento indispensável nos nossos sambas”, “conhecidíssimo nos meios de rádio”. Segundo o necrológio, ele “manejava com maestria a cuíca e os conjuntos regionais ganhavam mais ritmo quando estava dentro deles”. A título de curiosidade, seu enterro “saiu ali do baixo meretrício”, conforme depoimento futuro do percussionista e cantor Mestre Marçal ao jornalista Sérgio Cabral. “Passou por dentro, correu aquilo tudo. O Oliveira morava na zona”.

Aracy de Almeida – a cantora de “Triste cuíca” – ratificaria a importância do finado, tempos depois. Numa entrevista à revista *Carioca*, em 1953, ao lamentar a então “invasão da música estrangeira no país”, a cantora evocaria o cuiqueiro, dizendo ao repórter:

Escreva aí: estão querendo acabar com a música popular brasileira, tal qual ela deve ser, isto é, legítima. E, da música popular brasileira, o gênero mais atacado é o nosso samba. Começa porque já quase não há quem toque aqueles instrumentos indispensáveis para que se faça um bom samba. Quer ver um exemplo? Um dos meus primeiros discos foi o “Triste cuíca”, do Noel Rosa e do Hervê Cordovil, aqui presente. Pois, para essa gravação, foi escolhido o maior “cuíca” de todos os tempos, o Oliveira [Oliveira da Cuíca]. Não é, Hervê?¹⁰

Ao me deparar com esta preciosa fala de Aracy, em que Oliveira é tratado como símbolo de uma tradição perdida, me entusiasmei, sobretudo, com a descoberta de que foi ele o responsável por tocar a cuíca na gravação do sambagênese de Laurindo – informação indisponível nos catálogos sobreviventes da Victor. Este fato o eleva, a meu ver, a espécie de *alterego*, ou *corporificador*, do personagem, já que é pela fricção de seus dedos que Laurindo “soa”, ou, para usar um termo bastante associado à cuíca, “chora” pela primeira vez – que ele nasce para o mundo, enfim. Noel Rosa, certamente conhecedor de Oliveira da Cuíca – ambos figuras populares no rádio, no disco e no bas-fond carioca daqueles tempos, com muitos amigos em comum –, pode ter aproveitado aspectos do convívio com o personagem real para criar o fictício.

Volto à fotografia de Oliveira da Cuíca em *O Malho*, e passo a ver também Laurindo, “o gostoso da Zizica”.

Quem visse aquela mocinha desalinhada de vinte anos entrando no sobrado da Victor, à rua do Mercado, centro do Rio, no dia 10 de abril de 1935, para cumprir a sua primeira sessão de gravações como cantora da companhia, não poderia imaginar que tinha sido contratada para ocupar o lugar da ex-estrela da firma, Carmen Miranda, que se bandeara havia pouco para a rival Odeon numa transação milionária. Aracy de Almeida era o seu nome.

Filha de um modesto casal evangélico, negra de pele clara, suburbana, moleca, desbocada, pouco vaidosa, em autodefinição “uma verdadeira xavante”, Aracy era a insólita aposta do diretor artístico da gravadora, o norte-americano Leslie Evans. Mesmo sendo praticamente uma anti-Carmen, ele a considerava uma sambista promissora, com seu timbre choroso, metálico e cheio de bossa.

¹⁰ *Carioca* n° 945, 14/11/1953.

Aracy também contava com o apoio de um amigo recente, Noel Rosa, que conhecera num teste de rádio e a apresentara em seguida, numa esticada à Taberna da Glória, aos malandros mais “gloriosos” do Rio – incluindo os temidos Meia-Noite e Brancura. Naquela noite, Noel dera a Aracy o samba inédito “Riso de criança”, que ela logo gravou na Columbia – foi a terceira gravação da novata.

Ao sabê-la contratada pela Victor e prestes a entrar em estúdio, Noel colocou nas mãos da amiga mais um samba seu – “Triste cuíca” –, feito com Hervê Cordovil, alguns meses antes, em Belo Horizonte. Seria a sua segunda música gravada por Aracy, que o futuro consagraria como a sua cantora mais representativa. Saiu como lado A do disco Victor nº 33.927, em cima de “Tenho uma rival”, samba de Walfrido Silva, no lado B – ambos gravados com acompanhamento do conjunto regional do flautista Benedito Lacerda. Ligado à turma do Estácio, enturmadíssimo nas mais variadas rodas, foi provavelmente Benedito que trouxe Oliveira da Cuíca, seu camarada na Deixa Falar, para a gravação de estreia de Aracy na Victor.



Imagem 9: Rótulo do primeiro disco de “Aracy d’Almeida” na gravadora multinacional Victor, com “Triste cuíca” no lado A. (coleção José Ramos Tinhorão / acervo Instituto Moreira Salles)

“Triste cuíca” chegou às prateleiras das lojas de disco já no mês seguinte. Contrariando os prognósticos de Mr. Evans, que achava o samba fraco e quase breco a sua gravação, seria um relativo sucesso de Aracy, o primeiro em uma carreira que resultaria das mais longevas e interessantes da música popular

brasileira. A consagração nacional da cantora, mesmo, aconteceria no carnaval seguinte, o de 1936, com o estouro do samba “Palpite infeliz”, também de Noel Rosa¹¹.

Se não chegou a ser um arrasa-quarteirão como “Palpite”, “Triste cuíca” mereceu uma atenção especial – a do múltiplo escritor, pesquisador e musicólogo paulistano Mário de Andrade, que possuía o disco em sua coleção particular.

Duas referências de Mário a Aracy, a partir da audição de “Triste cuíca”, chegariam ao futuro. “É o primeiro disco para a Victor da cantora que até hoje melhor interpretou o samba carioca”, escreveu ele na lista comentada de discos de samba que considerava representativos, apêndice da segunda edição de seu *Compêndio de História da Música*.

Já numa conferência de 1938, *A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos*, Mário atribui à cantora – segundo ele, mais uma representante dos “numerosos cantores brasileiros bem constantemente nasais” – “ótima cor de vogais e menos feliz prolação de consoantes”. Ele continua, metucioso: “Neste disco, se apresenta um bom exemplo de variabilidade de pronúncia do ‘não’, bem claramente ‘nãum’ quando mais vagaroso”. E faz instigante afirmação: “Não há fonema sem timbre, nem palavra sem sonoridade racial”. Sou levado a pensar, a partir de Mário, que as palavras “brancas” de Noel em “Triste cuíca” ganharam sonoridade “negra” através do canto de Aracy – sonoridade ainda mais “enegrecida” pela contribuição de Oliveira da Cuíca em seu instrumento.

“Triste cuíca” veio à luz em um momento de crescente interesse da imprensa carioca pelos exóticos “instrumentos típicos” do samba – e é importante lembrar que naqueles meados da década de 1930 tudo ainda era muito recente. O primeiro samba, assim denominado, a fazer grande sucesso, “Pelo telefone”, tinha pouco mais de dez anos. As escolas de samba, apenas metade disso.

Já em 1930, a icônica revista *Phono-Arte*, pioneira em publicar resenhas de discos (em meio a novidades do “cinema falado”), dedicou uma seção especial à descrição de instrumentos de percussão afro-brasileiros – ganzás, cuícas, pandeiros, tamborins, reco-recos e caracaxás. Em 1935, entrevistado pelo jornal *O*

¹¹ “Palpite infeliz” foi uma resposta de Noel Rosa ao samba “Conversa fiada”, de Wilson Baptista.

Debate, de Belo Horizonte, Noel Rosa teve que responder ao repórter se “já existiam instrumentos próprios para o samba”.

“Apareceram agora, não se achando ainda popularizados”, disse Noel. “A cuíca que ronca. O tamborim repicando em torno do ‘centro’ que faz a barrica [ou cuíca]. O omelê que floreira dentro de mil variedades de ritmo. O afoxé. São todos instrumentos destinados a embelezar o ritmo. Não há samba sem ritmo”.

Desde que passara a ser adotada por cordões carnavalescos em meados da década de 1910, na órbita da vibrante Praça Onze, a cuíca se popularizara pouco a pouco na comunidade afro-carioca do Centro. Adotada pelas nascentes escolas de samba em fins dos anos 1920, ampliara seu alcance, até chegar ao cinema em 1934 – ano em que Noel e Hervê, sintomaticamente, compuseram “Triste cuíca” – , no filme *Favela dos meus amores*, de Humberto Mauro, ambientado no morro da Favela e com participação de Paulo da Portela e outros sambistas. Popularizava-se, para além da “Pequena África”, a galeria de instrumentos de percussão do samba – sendo a cuíca um dos mais procurados nas lojas de especializadas, segundo levantamento publicado pelo jornal *Diário Carioca* (apud CABRAL, 1996).

A conclusão de Galante é iluminadora:

O fato de um tambor de fricção como a cuíca, diretamente vinculado a matrizes musicais centro-africanas e a um passado no interior da sociedade escravista, ter conseguido ocupar, mesmo que esporadicamente, de carnaval em carnaval, o espaço público da cidade de sonhos das elites da *Belle Époque* tropical, e assim aos poucos ter abocanhado também parte da identidade (musical) nacional, significa (...) uma enorme façanha de resiliência cultural das comunidades afro-cariocas.¹²

E mais: na medida em que a cuíca e outros instrumentos de percussão de ancestralidade africana ganhavam popularidade e prestígio entre os cariocas, a seus especialistas, negros, abria-se a chance de uma ascensão social que lhes era vedada em outros circuitos. Egresso da Zona do Mangue, do ventre da prostituição barata, Oliveira da Cuíca não teria chegado a *O Malho* ou aos

¹² Galante (2015)

microfones da Mayrink e da Victor sem fissurar os muros do preconceito e do racismo estrutural com o som da fricção de seu guerreiro instrumento roncador.



Imagem 10: A popularidade da cuíca entre os cariocas inspira charge de J. Carlos na revista *Careta* de 11/03/1933. (Hemeroteca Digital Brasileira)

E que som era esse? Não são audíveis, em “Triste cuíca”, os agudos lancinantes do instrumento, tal como estamos acostumados a ouvir nas gravações e performances de samba das últimas décadas. Parece que não, mas a cuíca de Oliveira está lá, soando em outra região timbrística, quase inaudível de tão grave – ou não seria comparada ao som de um boi mugindo.

É interessante notar que, antes de o surdo se consolidar como o instrumento-base de marcação do tempo (binário) do samba a partir da década de 1940, era a cuíca que cumpria essa função. Seu papel era o de uma “verdadeira tuba de rua”, conforme Aragão (2001), servindo “para sustentar o ritmo” – ou, nas palavras já citadas de Noel, para marcar o “centro”.

Galante (2015) explica que a cuíca fazia marcação alternada entre agudo e grave, “onde o agudo corresponde ao tempo um e o grave ao tempo dois, gerando o deslocamento tradicional da pulsação do samba carioca que, ao contrário do que faz a tradição musical ocidental, retira o tempo forte do primeiro tempo do

compasso, de maneira a gerar a famosa sensação de ‘suspensão’ da pulsação, estudada por Mário de Andrade, Edison Carneiro, Guerra Peixe e outros”.

Uma vez que o surdo ocupou o lugar de marcador do tempo, ou de “chão” do samba, a cuíca foi liberada para o “exercício melódico do solo” – chegando a ser utilizada, décadas adiante, por instrumentistas como Boca de Ouro, em números histriônicos de rádio, para solar melodias complexas de óperas famosas.

Se a associação do som dos tambores de fricção com mugidos de boi não é criação de Noel Rosa – existe em outras culturas, como a cubana, conforme pesquisa de Galante –, em “Triste cuíca” a evocação do animal traz outras imagens, além da metáfora sonora. A tristeza do boi é seguir resignadamente rumo ao matadouro, para o sacrifício final – de certa maneira, Laurindo é também o boi, que “já mataram” e “ninguém sabe quem foi”. Laurindo, que exerceu em vida o sacro ofício, o trabalho sagrado, de tirar sons e encantamentos de seu instrumento musical sem paralelo a ponto de se tornar símbolo de uma tradição que irá se perder no futuro – que será “abatida”. Laurindo, que irá, como na tradição do boi-bumbá folclórico, morrer para reviver, boi imorredouro, conforme se verá a seguir. Ou agonizar, mas não morrer, evocando aqui os versos do clássico de Nelson Sargento que dizem tão bem da resiliência do samba.

Fica flagrante na fala já citada de Aracy de Almeida que o triste sacrifício do “boi” Laurindo/Oliveira da Cuíca é também o fim de tradições, início de outros ciclos. Fim da puíta angolana no Brasil, início da cuíca carioca/brasileira. Fim da malandragem valorosa, início do crime descabido, à base de revólver. Fim do samba duro, batucado, com um pé no folclórico, início do samba tido como sofisticado, ao alcance de brancos como Noel e Hervê e dos microfones das companhias multinacionais. “Triste cuíca”, portanto, é espécie de limbo, de zona cinzenta, de ponte entre mundos.

Não é só por mera associação de palavras que lembro aqui o samba “Cor de cinza”, tido como das obras mais modernas de Noel Rosa e mesmo um ponto fora da curva dentro de seu cancionário, em geral consagrado à crônica, ao chiste, ao factual. A letra expressionista do samba, da fase final de Noel, não se fecha num sentido claro, propondo imagens que são deixadas em aberto, como pontas soltas, convidando para a reflexão e para o jogo. “Cor de cinza” também trata de indefinições a respeito da morte (*A poeira cinzenta/ Da dúvida me atormenta/ Não sei se ela morreu/ A luva é um documento/ De pelica e bem cinzento/ Que*

lembra quem me esqueceu) e parece, na ambiência algo macabra e insondável, herdeiro de “Triste cuíca”. Este último, embora descreva uma ocorrência concreta – um crime de morte no morro –, é impregnado pela mesma atmosfera densa, enevoada, misteriosa, grotesca, onde tudo é inconclusivo. Aqui, as únicas pistas objetivas, os únicos “documentos” – embora não tão tangíveis quanto a luva de pelica e bem cinzenta de “Cor de cinza” –, são as menções à casa de Conceição e ao sorriso de Zizica.

A propósito: do que é que Zizica está rindo no samba?

3.3. O sorriso de Zizica

Num tempo em que a mulher era majoritariamente tratada de forma machista na lírica do samba, espanta em “Triste cuíca” o protagonismo, mesmo que “lunar”, da personagem Zizica. A rigor, é ela quem dá as cartas na curta narrativa criada por Noel – mesmo que o faça pelas entrelinhas.

Logo na primeira estrofe, Laurindo – o protagonista “solar” do samba – é apresentado com o epíteto de “o gostoso da Zizica”. Estar ligado a essa mulher, ser seu “gostoso”, seu objeto sexual, ou, ainda que assumamos uma leitura mais machista, seu cafetão, é o que torna Laurindo identificável, reconhecível, ao mundo. A construção da frase coloca Zizica sutilmente no comando. Ele é o gostoso *dela* – de certa forma, ela o possui. Já nessa primeira estrofe, Laurindo tem seu protagonismo eclipsado por Zizica, cujo nome/apelido, por força da rima, possui a mesma sonoridade do instrumento que também o define e que dá título ao samba. De fato, não fossem as conexões de Laurindo com Zizica e com a triste cuíca (que parecia um boi mugindo), o que restaria para apresentá-lo?

Apesar de *pertencer* a Zizica, Laurindo, a certa altura, guarda a cuíca na casa de determinada personagem, Conceição, conforme a segunda estrofe do samba. É a sugestão de um triângulo amoroso, de uma traição. Outra mulher passa a custodiar o bem mais precioso de Laurindo, um pedaço de sua identidade e, por conseguinte, um pedaço da própria Zizica. É como se ele rompesse, com essa ação, mais do que apenas um pacto amoroso, mas uma relação de poder e pertencimento em três níveis: cuíca → Laurindo → Zizica. É como se Zizica, subitamente, perdesse o acesso não só à cuíca, via Laurindo, mas a tudo o que ela representa: “centro”, “chão”, memória, marcação de tempo, pulsação de vida.

Nos versos seguintes do samba, há uma elipse narrativa. Algo estranho acontece. A ausência da triste cuíca é então lamentada, porque, sem ela, o samba fica *diferente*. O curioso é que não se lamenta o trágico assassinato do tocador da referida cuíca, Laurindo, mas o silêncio do instrumento musical e a tradição cultural interrompida – ela, a cuíca, é mais importante do que a materialidade do corpo assassinado. Mais uma vez, o protagonista é eclipsado. A cuíca, assim como Zizica, também é sua dona, o devora, é maior do que ele.

Nesse contexto, Zizica estar sorrindo porque “já mataram o Laurindo”, mais do que colocá-la como suspeita ou mandante de um crime de vingança, o que significa? Como sorrir da morte de seu amor?

Terá som esse sorriso, ou será silencioso e apenas insinuado, como o da Mona Lisa? Será intocável igual ao sorriso do gato de Alice, como na imagem criada por Caetano Veloso, décadas depois, na canção “Errática”?

Ou será Noel Rosa sorrindo de todos nós, através de Zizica?

É inútil tentar matar o samba, ou lamentar o fim de tradições. Diferente o samba fica, mas não morrerá jamais. Talvez seja essa a graça amarga, o motivo do riso fora de propósito. Porque o novo sempre vem. E, junto com ele, a renovação de pactos e esperanças. E quem morreu, afinal, foi *apenas* Laurindo. A triste cuíca resiste, salvaguardada na casa da outra, Conceição. A esperança, nesse caso, vem da infidelidade, da quebra de pactos e convenções – que, no fim das contas, promoveu o traslado da cuíca, salvando-a da maldição/vingança de Zizica. Por simetria, a estagnação, provocada por dogmas, tradições e relações viciadas, ganharia o status de morte. A própria trajetória do samba, como gênero musical, ilustra a tese à perfeição: nas décadas seguintes, imiscuindo-se, camuflando-se, fingindo-se de morto, misturando-se – numa permanente tensão entre tradição e reinvenção –, o samba permanecerá. Porque ele agoniza, mas não morre.

Zizica sorri, mas também está chorando.

3.4. Diferente o samba fica

“Seu retrato saiu ontem num jornal dizendo que ‘Noel Rosa não morreu’”, discursou o compositor Ary Barroso no sepultamento do colega, morto de tuberculose em maio de 1937. “Foi uma profecia. Você estava com os olhos abertos, mas hoje continua para todos nós com os olhos abertos e mais vivos

ainda, porque a morte destrói o corpo, mas tem a grande ventura de constituir a imortalidade.”

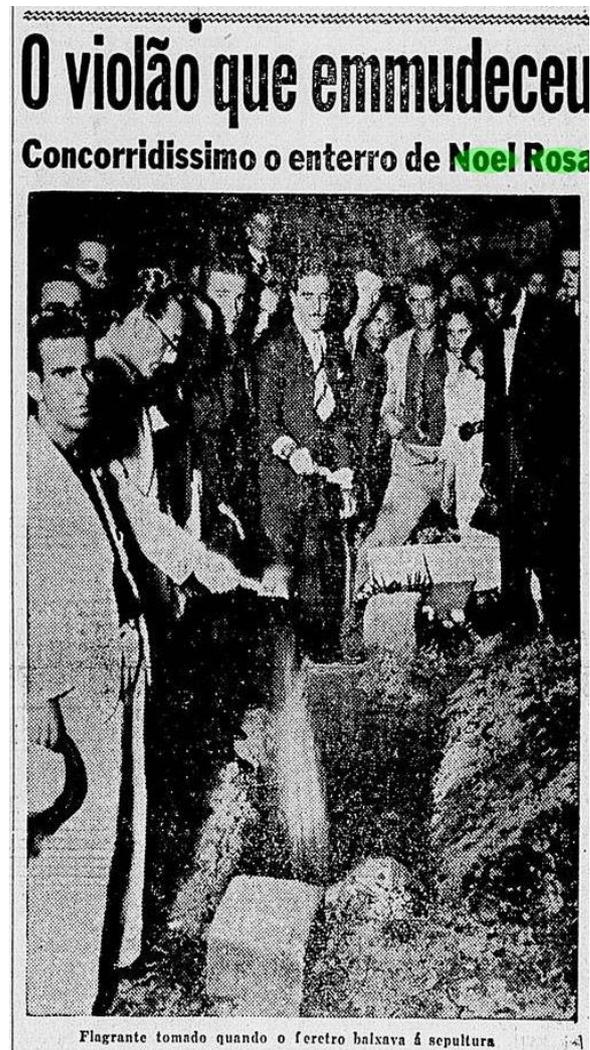


Imagem 11: Ary Barroso joga uma pá de cal na sepultura de Noel Rosa, depois de exaltar o colega de geração – jornal *A Noite*, 06/05/1937. (Hemeroteca Digital Brasileira)

Ary estava certo, mas a imortalidade de Noel demoraria a ser reconhecida. Somente em princípios da década de 1950, graças a arautos do calibre de Aracy de Almeida e Almirante, Noel seria resgatado, revivido, redimensionado – e se tornaria um clássico, dali em diante. Depois de mais de uma década de ostracismo póstumo, Noel Rosa, ao ser biografado por Almirante e cantado por Aracy na nascente cena boêmia de Copacabana, se tornaria lenda. E, de certa forma, personagem de si mesmo, ainda que sob a ótica e o filtro de seu biógrafo, Almirante.

Alguns anos antes de seu criador reviver, quem reabriu os olhos foi Laurindo. E seu renascimento foi promovido por ninguém menos que o suposto rival de Noel, Wilson Baptista – já então alçado ao posto de vilão, ou antagonista, na romanceada biografia do falecido (embora fosse seu ardoroso admirador).

3.5. Wilson Baptista reabre o caso

É nessa atmosfera de esquecimento do legado de Noel Rosa que o compositor Wilson Baptista (1913-1968), popularíssimo em 1942, resgata o personagem Laurindo, criado sete anos antes pelo colega – suposto desafeto em famosa polêmica musical que gerou, de um lado, “Lenço no pescoço”, samba simpático à malandragem, e de outro, “Palpite infeliz”, grande sucesso carnavalesco, entre outras obras.

Como vimos, o personagem de Noel era singelo: um tocador de cuíca chamado Laurindo, apreciado nas rodas de samba por ser capaz de tirar um som peculiar de seu instrumento.

Na primeira parte do samba em que revive o personagem, intitulado “Sem cuíca não há samba” e gravado pela cantora paulista (então iniciando carreira fonográfica no Rio) Isaura Garcia, Wilson conta que “*encontraram o corpo do Laurindo/ Atrás de uma ribanceira/ Lá no morro de Mangueira/ O pobre coitado/ Nem se conhecia/ Se não fosse o São Jorge de ouro que sempre no peito trazia*”.

Vê-se que Wilson não promove o *renascimento* do “Laurindo de Noel”, mas uma espécie de *exumação de seu corpo*. Ele renasce, mas ainda como cadáver. Há uma ambiência de literatura policial no samba – que Wilson alinhava com maestria recorrendo a um clichê do gênero: a possibilidade de o morto *não ser o morto*. O cadáver, irreconhecível, só é atribuído a Laurindo pelo cordão de ouro pendurado no pescoço. Wilson volta à cena do crime de “Triste cuíca”, trazendo novos elementos, novas pistas a serem seguidas – ao mesmo tempo em que, honrando a linha anterior adotada por Noel, deixa “pontas soltas” que permitem variadas possibilidades de interpretação. Teria Laurindo sobrevivido? Alguém morreu em seu lugar? Quem e por quê? E o cordão de ouro no pescoço do morto, quem o pendurou, de modo a confundir a todos?

Ao compor “Sem cuíca não há samba”, talvez como forma de homenagear o então esquecido Noel, Wilson deu inadvertidamente o pontapé inicial para um

caso *sui generis*, quiçá único, na história da música popular do Ocidente – o caso de um personagem fictício que protagoniza uma alentada série de obras de compositores variados, sem projeto colaborativo comum, com tal força que muitos acharão que existiu. E é simbólico que isso tenha se dado com uma obra de Wilson em que ele não consta como autor – em que seu nome, numa transação comum nos meandros do comércio do samba, tenha sido “apagado” para dar lugar a outro (o do conhecido comprador e atravessador Germano Augusto), tal como a identidade do cadáver, no samba, é possivelmente trocada, por conta do cordão de São Jorge. “O estômago é o pior inimigo do compositor”, ele costumava dizer, para justificar a prática da venda de autorias.



Imagem 12: O nome de Wilson Baptista desaparece dos créditos autorais de “Sem cuíca não há samba”, dando lugar a uma dupla muito suspeita.

(coleção José Ramos Tinhorão / acervo Instituto Moreira Salles)

Embora o estilo de Wilson como compositor seja facilmente reconhecível em “Sem cuíca não há samba”, só pude comprovar a autoria do samba ao encontrar sua letra, corretamente creditada a Wilson, num jornal de modinhas lançado alguns meses antes da gravação em disco¹³ – portanto, antes que a transação comercial tirasse o “cordão de São Jorge” do pescoço de Wilson, e o colocasse no falso autor Germano Augusto.

Continua o samba:

¹³ Trata-se do *Jornal de Modinhas* n° 3402, publicado em janeiro de 1942.

*Todo mundo sambava
 Todo mundo cantava sorrindo
 Quando ouvia a cuíca
 Na mão do Laurindo mugindo
 Pra provar que ele tem
 Amigos de fato
 Lá na sede da escola de samba
 Vão inaugurar seu retrato*



Ao mesmo tempo em que reitera aspectos da biografia de Laurindo criados por Noel – como o furor causado entre os sambistas pela maestria com que faz sua cuíca “mugir” –, Wilson amplia o leque de informações factuais:

- Laurindo usava um cordão de São Jorge, sendo possivelmente devoto do santo;
- A trama se dá no morro de Mangueira;
- O cadáver, irreconhecível, foi encontrado atrás de uma ribanceira – “chiste” de Wilson com a ribanceira de “Quando o samba acabou”, obra de Noel que já enfocamos aqui;
- Laurindo era figura de proa de uma escola de samba do morro, a ponto de planejarem inaugurar um retrato seu na sede da escola. (É irresistível pensarmos na Estação Primeira, de Cartola, Carlos Cachça e turma, mas havia outras escolas sediadas naquele morro, como a Unidos de Mangueira.)

Destaco, aqui, o paralelismo singelo da *meta*-homenagem: ao mesmo tempo em que a escola de samba prestará tributo a Laurindo, inaugurando seu retrato na sede da agremiação para que não seja esquecido, Wilson Baptista celebra e honra o amigo Noel resgatando um de seus personagens mais queridos, para que continuem – criador e criatura – na memória do samba. “Sem cuíca não há samba” é, portanto, Wilson Baptista a afixar na parede da história sócio-cultural do samba, e do Rio, o retrato de Noel Rosa. Mas por que Laurindo?

Reviver Noel através da retomada de Laurindo era também a recusa da injustificável morte do compositor, tão precoce e absurda como a do personagem – e o reconhecimento, por um parêntese seu, de que sem ele o samba também tinha ficado “diferente”, empobrecido.

Na música, na poesia, nas artes, isso era possível: recusar o sorriso da morte, da almoz, do gato de Alice, de Zizica/cuíca. Subverter a marcação do tempo, da vida, de Zizica/cuíca – e do próprio samba.

Não à-toa, Wilson Baptista seria enxergado, no futuro, como um dos pioneiros do samba sincopado, cuja melodia, malandra, brinca de se contrapor e se unir à marcação do tempo, ao sabor de versos livres e com poucas rimas.

Legatário de Noel – mas não muito.

4

Laurindo de Herivelto: lamentação

Outro compositor atuante no período, e até hoje um dos mais populares de sua talentosa geração, não esperou mais sete anos para abordar novamente o personagem Laurindo. Apenas oito meses depois de Isaura Garcia registrar “Sem cuíca não há samba”, de Wilson Baptista, no estúdio da multinacional Columbia, Herivelto Martins (1912-1992) teve seu samba “Laurindo” gravado na Odeon pelo conjunto vocal que mantinha com a icônica cantora brasileira Dalva de Oliveira, sua esposa, e o cantor Nilo Chagas – o lendário e longevo Trio de Ouro. Era dezembro de 1942, e a gravação mirava o carnaval seguinte.

Ao compor o samba – o terceiro da série gestada espontaneamente sobre o personagem criado por Noel –, Herivelto alça Laurindo a protagonista inequívoco, o que já deixa claro ao colocá-lo como título absoluto da obra: “Laurindo”, e nada mais. Sintomaticamente, inexistem no samba referências a Zizica e à cuíca, até então rivais no protagonismo do personagem.

Mais importante: Herivelto se recusa a voltar à cena do crime que vitimou Laurindo, como Wilson fizera no samba anterior da saga, e opta pelo personagem em vida. Abre o pano para um primeiro flashback, apresentando Laurindo não como cadáver desovado em ribanceira do morro nem como lembrança a ser cultuada, mas como líder de escola de samba – faceta insinuada por Noel em “Triste cuíca” e explicitada por Wilson em “Sem cuíca não há samba” – em plena ação.

A gravação de “Laurindo” é iniciada com o famoso apito de Herivelto, o típico instrumento de trabalho dos diretores de harmonia das escolas de samba, que ele supostamente introduziu no universo de shows e gravações. Em seguida, ao som de forte batucada e acordes de cavaquinho, Herivelto grita:

- Não acabou a Praça Onze, não!

Após um solo de clarinete, bem timbrado, todos cantam em coro:

Laurindo sobe o morro gritando:

“Não acabou

*A Praça Onze não acabou!
Vamos esquentar
Os nossos tamborins
Procura a porta-bandeira
E põe a turma em fileira
E marca ensaio pra quarta-feira”*

A segunda parte do samba é solada, na maior parte, por Dalva, secundada aqui e ali por Herivelto e Nilo, em belo arranjo vocal:

*E quando a escola de samba chegou
Na Praça Onze
Não encontrou mais ninguém
Não sambou
Laurindo pega o apito
Apita a evolução
Mas toda a escola de samba largou bateria no chão
E foi se embora cantando
E daí a pirâmide foi aumentando, aumentando
E daí a pirâmide foi aumentando, aumentando*



Os últimos versos, na repetição final da gravação, são respondidos, em contraponto, com os versos iniciais de “Praça Onze” (*Vão acabar/ Com a Praça Onze...*), samba de Herivelto e Grande Otelo que estourara no carnaval anterior, o de 1942, em meio à comoção causada pelo início das obras de destruição do logradouro tão significativo para a cultura afrocarioca.

Mesmo não repetindo o sucesso do arrasa-quarteirão “Praça Onze”, “Laurindo” foi um dos sambas mais cantados no carnaval de 1943, e se tornaria – emparelhado mais tarde apenas por “Cabo Laurindo”, samba de Wilson Baptista e Haroldo Lobo – o mais popular deles na série sobre o personagem.

Mas, afinal, o que é que está acontecendo na cena narrada por Herivelto em “Laurindo”? A Praça Onze acabou, ou não? Se não, por que não havia ninguém na Praça quando Laurindo ali chegou com a sua escola de samba? A que pirâmide o autor de refere no último verso?

Mais: o que isso tudo diz do Rio de Janeiro daquele início dos 1940?



Imagem 13: O sucesso de "Laurindo" pelo Trio de Ouro de Nilo Chagas, Dalva de Oliveira e Herivelto Martins ganha espaço na revista *A Scena Muda* de 16/03/1943. (Hemeroteca Digital Brasileira)

4.1. No coração da Pequena África

Em 1938, ao visitar a Exposição Nacional do Estado Novo, na Esplanada do Castelo, Rio de Janeiro, um item chamou a atenção do ditador Getúlio Vargas. Era a maquete de uma avenida larga que partia da igreja da Candelária e cortava o centro do Rio rumo à zona norte, em meio a modernos arranha-céus. Encantado com a ideia, Getúlio decidiu realizar a empreitada.

Já em 1941, a via teria suas obras iniciadas. Seria inaugurada e aberta ao trânsito no tempo recorde de três anos, custando aos cofres públicos a fortuna de 270 mil contos de réis. Com itinerário que avançava sobre o centro histórico da Capital, a construção da nova avenida, futuro marco simbólico do Estado Novo, nomeada em homenagem ao ditador, reduziu a pó construções, praças e ruas seculares, algumas delas do tempo dos vice-reis – somente a abertura da faixa central levou ao chão 515 edificações. Entre as mais pranteadas, estavam igrejas do século XVIII como a de São Pedro dos Clérigos, considerada uma joia barroca; a Escola Benjamin Constant, inaugurada em tributo a D. Pedro II pela vitória na Guerra do Paraguai; e a lendária Praça Onze de Junho, com seu chafariz projetado em 1846 pelo arquiteto Granjean de Montigny.

Encravada na chamada Pequena África carioca (termo criado pelo compositor e pintor Heitor dos Prazeres) – anexa ao Mangue, vizinha do Estácio, próxima do Morro da Providência e da Zona Portuária, não muito distante da Mangueira –, a Praça Onze era importante não só por seus predicados histórico-arquitetônicos.

Em seus últimos quarenta anos de existência, até desaparecer sob o traçado da avenida Presidente Vargas, o local foi espaço de confluência de blocos, cordões e ranchos carnavalescos protagonizados pela chamada “raia miúda” carioca (em contraponto ao carnaval dos abastados, que acontecia na parisiense avenida Rio Branco ou nos feéricos salões da casa de shows Highlife, na Glória); cenário de batucadas de malandros históricos que se desafiavam sapateando sobre a balança de pesar cargas que havia ali perto; vizinhança de gafieiras e clubes dançantes históricos onde reinava o maxixe, como Kananga do Japão e Banda Portugal; e, finalmente, palco dos primeiros desfiles das escolas de samba, promovidos pelo jornal *Mundo Sportivo* como forma de alimentar o minguido noticiário nos meses de recesso futebolístico.

Naquele chão estreamam, a partir de fins dos anos 1920, agremiações pioneiras como Deixa Falar, Estação Primeira de Mangueira, Vai Como Pode (rebatizada em seguida de Portela) e Vizinha Faladeira, que legaram ao país o seu maior gênero musical: o samba – aquele nos moldes do Estácio de Sá, feito para se desfilar. Ou, segundo um de seus principais cultores, Ismael Silva – colega de Oliveira da Cuíca, Benedito Lacerda e outros já citados aqui –, feito para se andar “para frente com espalhafato”. Ou ainda, o “samba para sambar”.



Imagem 14: A Praça Onze de Junho, circa 1922, por Augusto Malta.
(Museu da Imagem e do Som - RJ)

Mesmo o amaxiado samba “Pelo telefone”, anterior à formação do Estácio e tido como o primeiro samba a ser editado e gravado em disco, nasceu na vizinhança da Praça. Registrado pelo chorão Donga na Biblioteca Nacional em fins de 1916, tomaria de assalto o Carnaval seguinte, deixando lembrança até nos escritos do compositor francês de vanguarda Darius Milhaud, então espécie de adido cultural no Rio. Os coros que serviram de base a “Pelo telefone”, no entanto, eram cantados havia muito tempo por gente como João da Baiana, Pixinguinha, Caninha, Hilário Jovino e Sinhô nos festejos promovidos pela mãe de santo, diretora de ranchos e quituteira Ciata, a mais famosa das “tias baianas” residentes naquele entorno, em seu famoso quintal à rua Visconde de Itaúna, nº 117. O endereço não era apenas importante cenário para lendárias rodas musicais, mas talvez a “casa de santo” mais prestigiosa das muitas que havia nas proximidades da Praça.



Imagem 15: No alvorecer do século XX, o número 119 da rua Visconde Itaúna, na Praça Onze, abrigou a casa de tia Ciata, ponto de encontro de sambistas, chorões e devotos da famosa mãe de santo. (Augusto Malta/ Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro)

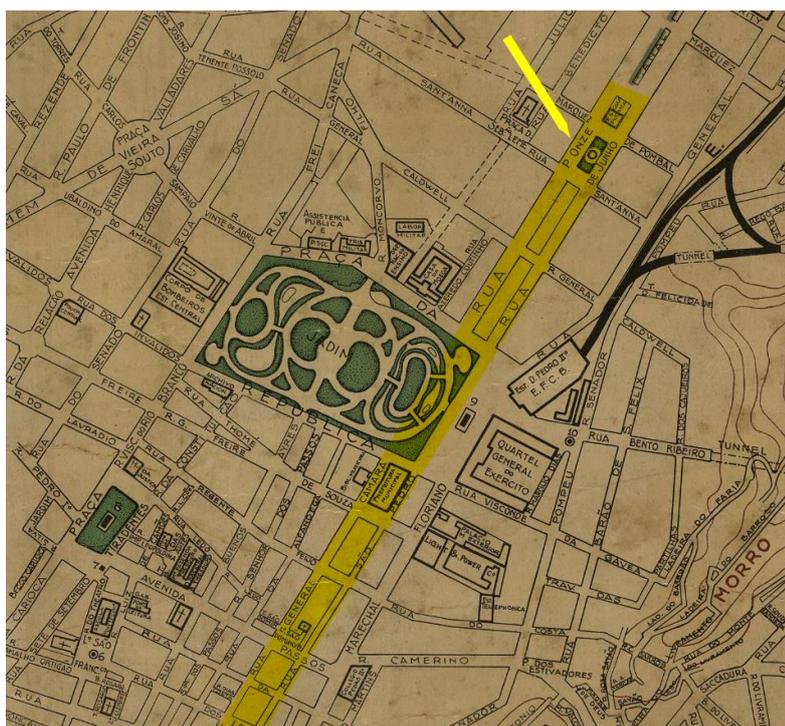


Imagem 16: Seta amarela aponta para a localização exata da Praça Onze de Junho. Também em amarelo, assinalizei os quarteirões adjacentes à Praça que tombaram para a passagem da avenida Presidente Vargas – *Planta informativa do centro da cidade do Rio de Janeiro, 1932.* (acervo Fundação Biblioteca Nacional)

Em especial para a comunidade negra do Rio, cultora do samba, do Carnaval e dos rituais religiosos de origem africana, a Praça Onze era um

verdadeiro território sagrado¹⁴. O anúncio da destruição do lugar foi recebido como o do fim de uma era – tanto para os veteranos amigos de Ciata e demais tias baianas, quanto para a juventude que rodeava os jovens agitadores culturais Paulo da Portela, Heitor dos Prazeres e Cartola desde o alvorecer das escolas de samba.

As primeiras notícias sobre a construção da Presidente Vargas saíram na imprensa em janeiro de 1941. Em abril, já caíram, sob marretas, os primeiros sobrados localizados na linha reta que ia da igreja da Candelária ao canal do Mangue. Em outubro, a imagem melancólica do último botequim ainda de pé na Pequena África foi publicada por *A Noite*.



Imagem 17: O último botequim de pé nas cercanias da Praça Onze aguarda, melancolicamente, a sua hora – *A Noite*, 26/10/1941. (Hemeroteca Digital Brasileira)

¹⁴ Sem medo do anacronismo, também gosto de pensar na Praça Onze como um *ecossistema cultural*, imagem presente em Herschmann e Fernandes (2021), a acolher “corporeidades desaceleradas (em relação ao ritmo das cidades)” que, nas “trocas sensíveis e emocionais”, “provocam transmutações no ritmo urbano ao se inscreverem nas brechas do tempo fundando lugares”. É como se a Praça Onze, até então um *espaço opaco* invisível ao radar voraz da metrópole, de repente se tornasse um estorvo para a “cidade caracterizada não só pelas intervenções urbanas (que excluem e/ou criminalizam os segmentos mais pobres da população), mas também pela velocidade, impessoalidade e saturação”; “cidade do medo, segregada e do privilégio, do planejamento tecnocrático”, “onde impera a lógica funcionalista e econômica”. Pouco mudou, nesse sentido, nos oitenta anos que separam 1941 e 2021.

Cinco meses antes, a primeiro de maio de 1941, Dia do Trabalho, uma cerimônia oficial promovida pelo Governo tinha selado o destino da Praça Onze.

Acompanhado pelo alto escalão do Estado Novo, Getúlio Vargas chegou à Praça às dez e meia da manhã, sob chuva de flores atiradas por alunas de escolas municipais. Depois de ser submetido a hinos cívicos e discursos de autoridades, o presidente foi convidado a acionar uma alavanca, responsável por bater a “estaca de fundação” de um monumento que seria erguido ali em homenagem aos trabalhadores nacionais. Segundo o projeto aprovado, do chão da Praça subiria aos céus, nos próximos meses, um obelisco digno do faraó Ramsés II, com 140 metros de altura e provido de elevador, para quem quisesse encarapitar-se no topo avarandado para apreciar a visão de “toda a extensão da nova artéria da cidade”.

A imagem da estaca de fundação estado-novista a penetrar, pelas mãos de Getúlio, o coração da Pequena África (que tinha por símbolo o matriarcado das tias baianas), é violenta como um estupro simbólico. E é sintomático que a escolha do local para a construção do fálico obelisco tenha recaído sobre a Praça Onze, por tudo o que ela significava para o Rio – espécie de “casa de cultura” negra a céu aberto, onde o que se exercia passava a léguas do que se poderia considerar “trabalho” na acepção estado-novista do termo. O que acontecia ali, havia décadas, era uma espécie de transgressão vital do povo negro – ou, a epítome da “festa pela fresta”, conceito cunhado pelo escritor Luiz Antonio Simas –, que sofria, agora, um duro golpe, no nível de um “cala a boca” alegórico.



Imagem 18: Getúlio Vargas chega à Praça Onze sob chuva de flores, pouco antes de cravar uma estaca no coração da Pequena África – *A Noite*, 02/05/1941. (Hemeroteca Digital Brasileira)

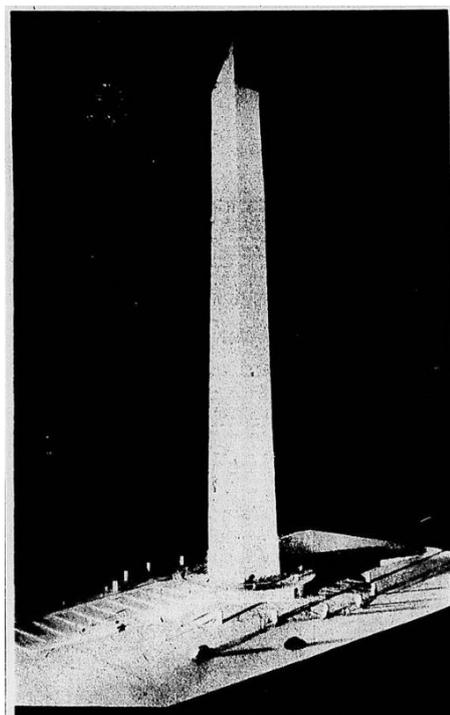


Imagem 19: Maquete do obelisco em homenagem aos trabalhadores nacionais que seria construído no vazio deixado pela Praça Onze – *Correio da Manhã*, 11/11/1941. (Hemeroteca Digital Brasileira)

Foi nesse contexto que Grande Otelo, jovem ator negro de forte apelo popular, mineiro de nascimento, aprimorado como artista mirim “prodígio” entre São Paulo e Rio, escreveu um longo poema de adeus à Praça Onze, que decidiu apresentar ao amigo Herivelto Martins, já um compositor de relativo sucesso naquele 1941, para que o musicasse. Sua inspiração tinha sido uma manchete de jornal – a exemplo desta, publicada no ano seguinte:



Imagem 20: A imprensa carioca lamenta o fim da Praça querida – *A Noite*, 23/01/1942. (Hemeroteca Digital Brasileira)

Branco de olhos claros, nascido em berço humilde na antiga cidade de Rodeio¹⁵, no estado do Rio, Herivelto começara como palhaço de circo, ajudante de barbeiro e pintor de cardápio em espelho de botequins – as duas últimas atividades já na capital do país, onde, virador e famélico (chegando a desmaiar de

¹⁵ Atual Engenheiro Paulo de Frontin.

fome na rua), abriu caminho na música como corista em gravações da Victor, até chamar a atenção do lendário Mr. Evans, diretor da empresa, por ser metódico e organizado. Com o aval do *manager* norte-americano, foi longe.

Em 1937, formara um conjunto vocal, o Trio de Ouro, com a namorada recente Dalva de Oliveira – que conheceu numa “gig” no Cine Pátria, no Largo da Cancela, ao pé do morro de Mangueira – e o amigo Nilo Chagas, contraparte negra de seu duo vocal anterior, a Dupla Preto e Branco. Herivelto gostava de chamar a atenção, em entrevistas, para o fato de o Trio de Ouro ter sido o primeiro trio vocal multigênero e multirracial “do mundo”.

Quanto à proposta de Otelo, Herivelto, atarefado, não a levou adiante. Só se rendeu quando, em dado momento, o amigo colocou literalmente um violão em seus braços, nos bastidores do Cassino da Urca, onde ambos trabalhavam como artistas contratados. Restou a Herivelto dar um acorde de dó maior e improvisar o primeiro verso: “*Vão acabar com a Praça Onze...*”.

“Nasceu assim, de raiva!”, brincaria Herivelto, no futuro. “Otelo me obrigou!”. Seguiu o samba:

*Não vai haver mais Escola de Samba, não vai
Chora o tamborim
Chora o morro inteiro
Favela, Salgueiro
Mangueira, Estação Primeira
Guardai os vossos pandeiros, guardai
Porque a escola de samba não sai*

A segunda parte do samba foi feita sobre as águas da baía de Guanbara, na lancha que transportava os artistas entre os cassinos da Urca e de Icaraí, em Niterói, nas noites de apresentação:

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



Imagem 21: Grande Otelo e Herivelto Martins, amigos e parceiros, abraçam uma cuíca. A ideia de louvar a Praça Onze partiu de Otelo. Seria um dos maiores sucessos de Herivelto.

(Acervo do autor)

A singela homenagem à Praça não animou Herivelto – que só mudou de ideia quando viu o interesse que o samba, ainda inédito, despertou nos amigos cantores Sylvio Caldas e Linda Baptista. Foi aí que decidiu pegá-lo para si: “Praça Onze” chegaria ao disco (Columbia) nas vozes do próprio Trio de Ouro, tendo o cantor branco Castro Barbosa como solista convidado e o instrumentista e compositor negro Bucy Moreira, neto de tia Ciata, a cargo de um ritmadíssimo tamborim, não creditado, que soa em primeiro plano. Era dezembro de 1941.

O resultado foi surpreendente. “Praça Onze” se tornou o maior sucesso da folia seguinte, vencendo petardos musicais como “Ai, que saudades da Amélia” (de Ataulfo Alves e Mário Lago) e “Emília” (Wilson Baptista e Haroldo Lobo) no importante concurso promovido pelo Fluminense “Football Club”¹⁶. Permanece como um grande clássico da música popular brasileira, com inúmeras regravações.

Muitos desacreditaram que a Praça Onze, espaço físico, chegasse até aquele carnaval, apta a sediar os desfiles ainda uma última vez. Mas, para surpresa geral, “a picareta do urbanismo resolveu respeitar o logradouro onde o samba costuma oferecer suas alucinantes recepções durante o período carnavalesco”, conforme escreveu o jornal *A Noite* às vésperas da folia, sob a manchete *Não vão*

¹⁶ Segundo uma das fontes, “Praça Onze” e “Ai, que saudades da Amélia” empataram na primeira colocação.

acabar com a Praça Onze, que brincava de contradizer o samba de Herivelto e Otelo. “Mais uma vez a cigana se enganou quando andou dando palpites de que a Praça Onze, inabalável, ia acabar”, o jornal voltou ao assunto, no dia anterior à festa. Enfim, decidira-se que os cariocas teriam o direito de se despedir da Praça no carnaval de 1942.

Com o advogado e médico Henrique Dodsworth no comando, a Prefeitura mandara caprichar na decoração do local¹⁷. Duas imensas alegorias foram instaladas. Uma delas representava uma baiana sentada num trono como uma rainha; a outra, um imenso pandeiro, recheado de violões, chapéus de palha, tamborins e cuícas. Prestes a reduzir a pó o coração da Pequena África, o Rio-oficial cumpria sua homenagem de adeus, reverenciando duas personificações do “espírito” do lugar: a tia baiana e o malandro sambista. Hipocrisia à carioca.



Imagem 22: A Praça Onze não vai se acabar, aposta *A Noite* em 11/02/1942.
(Hemeroteca Digital Brasileira)

Foi um carnaval e tanto. Vinte e sete escolas de samba desfilaram no entorno na Praça, em clima de despedida, exibindo-se para a comissão julgadora e uma multidão de espectadores. Venceu a Portela – sob os olhos marejados de seu fundador Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, que, brigado com a escola desde o ano anterior, assistiu à apresentação embriagado, aos prantos,

¹⁷ Henrique de Toledo Dodsworth esteve à frente da prefeitura do Rio de Janeiro, então Distrito Federal, durante o Estado Novo, entre os anos de 1937 e 1945.

misturado à assistência, terminando por cair, estirado, no chão da Praça (imagino Glauber Rocha filmando a cena épica)¹⁸. Em terceiro lugar, ficou a Estação Primeira de Mangueira, atrás da segunda colocada, Depois Eu Digo, sediada no morro do Salgueiro.

Para Herivelto e Otelo, foi um Carnaval emocionante e atribulado. Além de desfrutarem do sucesso de “Praça Onze”, que elevaria Herivelto ao primeiro time de compositores populares do país (Otelo, bissexto na seara musical, não tinha essa pretensão), a dupla serviu, naqueles dias, de cicerone para o excêntrico diretor de cinema norte-americano Orson Welles, que esteve no Rio filmando aspectos da folia carioca para o longa *It's all true (É tudo verdade)*.

O projeto era uma encomenda do Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos, na figura do milionário Nelson Rockefeller, e seria uma coprodução com a RKO, estúdio de cinema que tinha o mesmo Rockefeller como sócio majoritário. Com a entrada dos Estados Unidos na Guerra, após o ataque a Pearl Harbor em dezembro de 1941, Welles, dispensado do *front* por razões de saúde, aceitara participar dos esforços diplomáticos norte-americanos para manter a América Latina como aliada no combate ao nazifascismo – no caso, através da “magia” da produção audiovisual. Era a decantada Política da Boa Vizinhança em ação¹⁹.

¹⁸ O acontecimento foi testemunhado por Ernani Rosário, antigo diretor de harmonia da Portela. Décadas depois, ele o narrou à pesquisadora Marília Trindade Barboza, biógrafa de Paulo da Portela.

¹⁹ Penso na Política da Boa Vizinhança como espécie de amplificação, ao nível “Américas”, de aspectos trabalhados por Antonio Candido em *Dialética da malandragem* (1970), no sentido de que ela buscava, como estratégia, a conciliação das diferenças culturais de países diversos sob a “promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos”, conforme João Cezar de Castro Rocha em *Dialética da marginalidade* (2004).

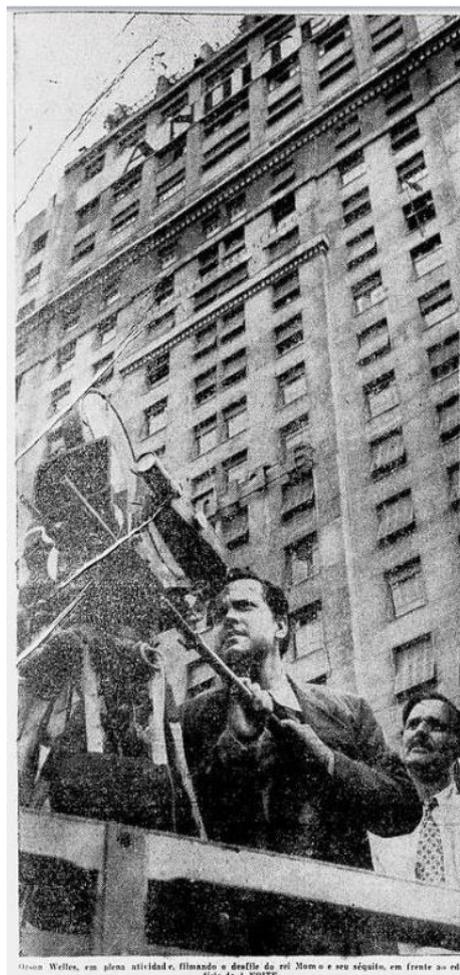


Imagem 23: Orson Welles filma o carnaval carioca de 1942, o último da Praça Onze, tendo ao fundo o edifício A Noite, um dos mais altos da América Latina, sede do jornal homônimo e da Rádio Nacional – *A Noite*, 15/02/1942. (Hemeroteca Digital Brasileira)

Em sua temporada carioca, Welles se encantou por Grande Otelo, a quem considerou um ator do nível de Charles Chaplin. Decidiu que ele teria papel de destaque no filme, interpretando um sambista do morro a liderar um grupo de foliões pelas ruas da cidade. O roteiro de *It's all true* ainda não estava finalizado, mas já estava certo que Otelo seria filmado, em sua última cena, acordando em plena Praça Onze na Quarta-Feira de Cinzas de 1942 – por coincidência, exatamente a mesma situação retratada na divertida imagem a seguir, publicada pelo jornal *A Noite* no ano anterior.



Imagem 24: Folião dorme em banco da Praça Onze em 1941. A mesma ação caberia no ano seguinte a Grande Otelo, no filme *It's all true*, sob direção de seu fã Orson Welles – *A Noite*, 26/02/1941. (Hemeroteca Digital Brasileira)

Nada seria tão simples. Dificuldades diversas (que renderiam uma dissertação à parte)²⁰ e os gastos, que logo extrapolaram o orçamento acertado em contrato, fizeram a RKO acender o alerta vermelho e mandar revelar os negativos de parte do material filmado, que Welles enviou do Rio muito a contragosto. Os executivos do estúdio estrilaram com o que assistiram, e de nada valeram os argumentos de Welles, de que a dificuldade de filmar o carnaval carioca era similar a de filmar uma tempestade.

“Há muitas cenas mostrando pessoas do tipo negroide dançando com ou muito próximas de pessoas com pele mais clara”, avaliou um dos executivos após a projeção da parcial, em relatório à cúpula da RKO descoberto, décadas depois, pelo jornalista Ricardo Balthazar. “Isso irá prejudicar seriamente a exibição do filme em certas partes deste país [os EUA], particularmente no Sul”.

A preocupação expressa no memorando da RKO é reveladora não só das singularidades do racismo praticado nos EUA, mas de como, no Brasil, tais questões se apresentavam de outra forma, mais velada, ambígua e complexa – e aqui não vai nenhum juízo de valor. A título de exemplo, para não fugir ao escopo deste trabalho, ainda que a parceria interracial de Herivelto Martins e Grande

²⁰ A mais grave delas foi a morte acidental de um dos participantes do longa, o pescador cearense Jacaré, durante as filmagens no Rio.

Otelo fosse plenamente aceita social e profissionalmente, e que ambos fossem contratados pelo mesmo Cassino da Urca, apenas ao branco Herivelto era permitido transitar pelo refinado salão de jogos do estabelecimento, nos horários de funcionamento da casa. Otelo e o veterano cantor negro Patrício Teixeira, de grande prestígio, chegaram a ser expulsos do local, certa vez, ao infringirem a regra.

Por outro lado, em ambientes mais populares do Rio, a exemplo da própria Praça Onze e das dezenas de gafieiras em sua vizinhança, era impossível tirar uma fotografia sem que brancos e negros aparecessem juntos e misturados, como descrito no documento da RKO – é o que mostra, de certo modo, a imagem a seguir, em que Orson Welles, cercado por foliões de variados tons de pele, se diverte num baile de carnaval carioca. Algo impensável em boa parte dos EUA.



Imagem 25: Entre foliões brancos e negros, Orson Welles pisca o olho para a câmera, num baile de carnaval carioca de 1942. (acervo *Life*)

Impressionado com a ingênua onda de esperança que tomou conta do Rio no pós-Carnaval de 1942, no sentido de que a Praça Onze pudesse ser poupada pelo avanço do estado-novista, Herivelto compôs, dessa vez sem parceiros, o já citado samba “Laurindo”, mirando a folia do ano seguinte.

O personagem de Noel Rosa, resgatado havia pouco tempo por Wilson Baptista em “Sem cuíca não há samba”, ressurge pelas mãos de Herivelto no centro do debate que opõe progresso e tradição, corporificando a suposta crença renitente do povo carioca em dias melhores. No samba, é como se Laurindo argumentasse com os integrantes de sua escola de samba que, se não tinha acabado até aquele fim de 1942, quem sabe a Praça Onze ainda chegaria íntegra a mais um carnaval?

Em nível mais profundo, ao acreditar na sobrevivência da Praça, Laurindo é mais uma “vítima do processo de infantilização” que “aposta na possibilidade de retorno ao modelo da dialética da malandragem, isto é, aposta em algum modo de cooptação”, conforme João Cezar de Castro Rocha em *Dialética da marginalidade* (2004). A destruição da Praça Onze seria, portanto, a quebra desse pacto “harmonizador”, e a impossibilidade de se continuar mascarando o “conflito aberto” sob a aparência do “convívio carnavalesco” – conteúdos que Laurindo ainda não estava preparado para elaborar. Ainda.

A dura verdade se estabelece, no entanto, quando ele e sua turma chegam à Praça e não veem “mais ninguém”. Pudera: no carnaval de 1943, o local já estava completamente descaracterizado e parcialmente coberto por escombros. O desfile das escolas de samba iria acontecer fora da Praça pela primeira vez, aos pés do obelisco da avenida Rio Branco, a cerca de três quilômetros dali.

Como diretor de harmonia, Laurindo “apita a evolução”, mas requer dos componentes da escola uma evolução de outra ordem, não “carnavalesca”. Algo tinha mudado radicalmente.

Todos largam “a bateria no chão” e vão embora cantando em lamento. “E daí a pirâmide foi aumentando, aumentando”.

Como assim?

4.2. Pirâmides no Rio

Em apoio ao esforço de guerra aliado, uma campanha para doação de borracha e metal, a serem reciclados na fabricação de material bélico, rodava à plena no Rio. Boa parte da população aderiu, descartando quinquilharias variadas em locais preestabelecidos da cidade. Eram pneus, panelas, bicicletas, cercas de arame, utensílios domésticos, que, empilhados, formavam o que os cariocas

apelidaram de “pirâmides” – e é a uma delas que Herivelto se refere em “Laurindo”.

Ao se deparar com a Praça vazia, destruída, Laurindo finalmente sente que se iludiu, que foi enganado. Significativamente, ele se politiza ao pé da pirâmide, “monumento” erguido pela soma da pequena contribuição de cada doador, objeto por objeto, em prol da luta contra o nazifascismo.

Laurindo então percebe que é mais premente atuar no nível do momento histórico que o mundo atravessava (a luta pela liberdade e pela democracia) do que lamentar a tristeza do pacto quebrado, em seu microcosmo. Juntar-se à causa aliada, no frigidar dos ovos, fazer a pirâmide aumentar, era também enfraquecer o Estado Novo em sua dimensão totalitária. Era fazer a Praça Onze prevalecer sobre a Presidente Vargas, no plano simbólico.

Tamanha tomada de consciência faz Laurindo apitar, convocando sua turma a sacrificar seus instrumentos musicais de metal, colocando-os na pirâmide.

Ao criar esta narrativa, portanto, Herivelto coloca os personagens como agentes na órbita de um embate que se impunha mais urgente – não mais o da tradição vs. progresso, mas o da democracia vs. fascismo.

Wilson Baptista logo pegaria esse mote, e o elevaria às alturas.



Imagem 26: Crianças brincam em meio quinquilharias de borracha e metal arrecadadas para a fabricação de material bélico aliado. Os cariocas apelidaram esses amontoados de “pirâmides”.
(acervo do autor)

A Praça Onze, afinal, deixara de existir, estocada no coração, como Nosferatu. Graças à desistência de Getúlio, em 1944, de erguer no local o

propalado obelisco, por conta do alto custo, seria instalado ali, décadas depois, num pequeno jardim, um modesto monumento em tributo ao líder negro Zumbi dos Palmares. Quanto ao chafariz de Grandjean de Montigny, marca registrada da Praça, foi transferido ainda em 1943 para o Alto da Boa Vista, onde permanece até hoje – não mais ao som de batucadas infernais, mas de sapos e passarinhos.

Muitos amantes da Praça Onze usariam de eufemismo para aplacar a saudade. Segundo eles, mesmo que tivesse acabado enquanto localidade física, o coração da Pequena África carioca viveria para sempre no espírito carnavalesco da cidade.

4.3. Praças e avenidas

No cancionário de Herivelto Martins (um dos mais profícuos de sua geração, na casa das seiscentas obras²¹), “Laurindo” é o segundo samba de uma série inaugurada com “Praça Onze” que trata da remodelação do centro do Rio empreendida pelo Estado Novo a partir do início dos anos 1940. O terceiro e o quarto sambas dentro dessa “ambiência” seriam lançados para os carnavais de 1944 e 1945. Ambos foram gravados também pelo Trio de Ouro, e suas letras parecem ter sido imaginadas como falas de Laurindo, tamanha a identificação do personagem com o tema.

No primeiro deles, “Bom dia, Avenida”, mais uma parceria de Herivelto com Grande Otelo, o progresso, representado pela abertura da avenida Presidente Vargas, é louvado com um misto de resignação e protesto velado.

Segundo a letra do samba, mesmo reconhecendo que o progresso é inevitável e natural, a União das Escolas de Samba envia “respeitosamente” um requerimento à Prefeitura para saber se os sambistas desalojados pela destruição da Praça teriam direito a um pedaço de chão para desfilar na nova avenida. O recado estava dado: ok para o “bota-abaixo” modernizador, desde que toda a população estivesse incluída no novo projeto de cidade.

*Lá vem a nova avenida
Remodelando a cidade
Movendo prédios e ruas*

²¹ Os outros dois são Haroldo Lobo e Wilson Baptista.

*Os nossos patrimônios de saudade
É o progresso
E o progresso é natural
Lá vem a nova avenida
Dizer à sua rival
Bom dia, Avenida Central!*

*A União das Escolas de Samba
Respeitosamente
Faz o seu apelo
Três e duzentos de selos
Requerer e quer saber
Se quem viu a Praça Onze acabar
Tem direito à Avenida em primeiro
Bem se vê que é depois de inaugurar
Bem se vê que é depois de inaugurar*



Imagem 27: As demolições para a abertura da avenida Presidente Vargas chegam ao fim. Ao fundo, vê-se o Canal do Mangue – a Praça Onze já não existe. (acervo do autor)

No último samba que abordaremos da série, “Eu dei bom dia”, de Herivelto sem parceiros, é como se o mesmo “eu-lírico” do samba anterior voltasse à carga para cobrar uma resposta ao tal requerimento – não por parte da Prefeitura, mas da própria Avenida:

*Eu dei bom dia e você não respondeu
Com certeza não ouviu
Ou então não entendeu*

*Você é tão jovem
 Que ainda não sabe o que quer
 Tem ainda seus caprichos
 Vaidade de mulher
 Aceite um abraço da escola de samba do Estácio
 Que já vive há tanto tempo
 E ainda há de viver
 A escola de samba, ih!
 Assistiu à cidade nascer*

*Aquele requerimento que o nosso chefe mandou
 A escola inteira de samba endossou
 Pedimos deferimento e ninguém ligou
 Por isso a escola de samba não sambou
 Mas este ano a escola parece que vai sair
 Se você, Avenida, consentir*

A nova avenida “consentiu”. Com o fim da Praça Onze – e até chegar à sua morada definitiva, o Sambódromo, já na década de 1980, depois de passar pela avenida Rio Branco, entre outros logradouros –, o desfile das escolas de samba aconteceria muitas vezes na avenida Presidente Vargas.

Era como se a Avenida, marco do Estado Novo – encerrado, afinal, com a renúncia de Getúlio, sob pressão dos militares, em 1945 –, terminasse por reconhecer e se render à ancestralidade majestosa do samba.²²

²² O local onde ficava a Praça Onze, mesmo depois de vazio e aberto ao trânsito, continuou a ser chamado de Praça Onze pelos cariocas. Em alguns carnavais, desfiles de escolas de samba do segundo e do terceiro grupo chegaram a acontecer nas cercanias do local, gerando comentário na imprensa de que a praça não havia acabado e certa confusão, no futuro, por parte de pesquisadores do tema – que é complexo, decerto, em suas tantas indefinições e “idas e vindas”.



Imagem 28: Baianas, como tia Ciata, evoluem em plena avenida Presidente Vargas, já nos anos 1960. Ao fundo, vê-se a igreja da Candelária. (acervo do autor)

4.4. Laurindo é Geraldo

Ainda em 1943, um interessante desdobramento do samba “Laurindo” aconteceu. Filmado a toque a caixa em incríveis trinta dias para estrear em fevereiro, antes do carnaval, a comédia *Samba em Berlim*, da Cinédia, com direção do lendário Luiz (Lulu) de Barros, era uma típica chanchada brasileira legatária da pioneira *Alô, alô, carnaval* (também da Cinédia, de 1936), que instituíra o fiapo de história como pretexto para uma sucessão canhestra de cenas humorísticas e números musicais. Desde então, o país ia às chanchadas, sobretudo, para assistir, em movimento, aos seus artistas preferidos do rádio e do disco, que conheciam apenas por voz ou fotografia.

Uma das subtramas de *Samba em Berlim* era a de um produtor de cinema norte-americano que vinha ao Rio conhecer o carnaval, se envolvendo em peripécias que punham seu projeto em risco – qualquer semelhança com a temporada carioca de Orson Welles, no carnaval anterior, não era mera coincidência. No elenco, estavam Laura Suarez, Mesquitinha, Brandão Filho, Grande Otelo, Silvino Neto, Dercy Gonçalves e Ziembinsky, entre outros. Os números musicais ficaram por conta de artistas como os Anjos do Inferno (cantando “Vatapá”, de Dorival Caymmi), Francisco Alves (“Ela”, de Herivelto Martins), Virgínia Lane (“Danúbio azulou”, de Nássara e Frazão) e Linda Baptista

(“A porta-estandarte”, de Herivelto e Príncipe Pretinho) – este, cantado por Linda num barracão de escola de samba, como ápice de uma cena em que uma porta-estandarte aos prantos passa o título para outra, de nome Conceição, conforme narra a letra da composição²³.

Além de trabalhar na produção como auxiliar de Lulu de Barros, Herivelto Martins emplacou, ao todo, seis “magníficas composições” no filme, segundo os jornais. Uma delas, a cargo do Trio de Ouro, prometia chamar a atenção.

“Há um número seu, ‘Não acabaram com a Praça Onze’ [sic], que deslumbrará os fãs, tal o gosto com que a Cinédia o incluiu entre as atrações do filme”, escreveu o *Diário de Notícias* em fevereiro. “Uma verdadeira escola de samba apresenta esse número”.

Era “Laurindo”, claro. O personagem de Noel, em trajetória inusitada, chegava, enfim, às telas de cinema.

Samba em Berlim estreou em cinco salas no Rio e, em seguida, de norte a sul do país. A Cinédia cuidara de preparar o terreno distribuindo um vibrante *release*, bastante replicado pela imprensa (“esfuziante superprodução nacional”; “melhor filme até hoje saído dos estúdios nacionais”; “sátira finíssima ao nazismo e seus asseclas”) – mas o resultado foi pífio. A rigor, o filme rendeu elogios apenas a Mesquitinha e a uma cena específica, considerada hilariante: a de Alvarenga e Ranchinho, com figurinos de imperadores romanos, atendendo a um telefonema de Adolf Hitler. De resto, foi um massacre.

“Chanchada de incrível mau gosto”, publicou *A Noite*. “Amontoado de cenas desconexas, simulacro de enredo”, escreveu *O Cruzeiro*. Perguntada sobre *Samba em Berlim*, “aquela película de tão pouco sucesso”, Dercy Gonçalves não se fez de rogada, em entrevista à revista *Scena Muda*.

“Aquela mesma”, respondeu, “que, por sinal, segundo a opinião de Ademar Gonzaga [diretor e criador da Cinédia], foi a fita que mais dinheiro lhe deu...”.

²³ Muito divulgado pela imprensa, o número de Virgínia Lane acabou censurado e excluído das cópias comerciais de *Samba em Berlim*, por conta de um painel que havia no cenário, por trás da vedete, pintado com caricaturas de Stálin que foram consideradas desrespeitosas. Lembrando que o líder soviético, aliado na luta contra o nazifascismo, gozava de simpatia no Brasil e no mundo, naquele momento.



Imagem 29: Carnavalizando Hitler: fantasiado para a folia de 1943, o Führer fala ao telefone com os imperadores romanos Alvarenga e Ranchinho, no filme *Samba em Berlim – O Dia* (Paraná), 23/03/1943. (Hemeroteca Digital Brasileira)

Rapidamente esquecido, *Samba em Berlim* deixou, no entanto, lembrança forte no mundo do samba. Convidado por Herivelto, um jovem e promissor sambista de Mangueira aceitara participar do filme interpretando o personagem Laurindo numa pequena sequência, que servia como mote para o Trio de Ouro cantar o samba homônimo. Em breve, a reboque de sucessos como “Falsa baiana”, “Sem compromisso” e “Bolinha de papel”, o intérprete de Laurindo no cinema se tornaria respeitado compositor²⁴. Nascido em Juiz de Fora, apumado no morro de Mangueira sob as asas do irmão mais velho que era espécie de manda-chuva local, seu nome era Geraldo (Theodoro) Pereira.

Em sua biografia de Geraldo, Francisco Duarte detalha o episódio:

Dono do argumento, Herivelto verificou que precisava de um crioulo com boa estampa, para personalizar o ‘Laurindo’ (...). Olhou em torno de si e, no conjunto musical que dirigia, viu o

²⁴ Não tanto em vida, mas sobretudo ao ter suas composições regravadas, anos depois de sua morte, por João Gilberto, já no contexto da Bossa Nova.

Geraldo²⁵. Um metro e noventa de altura, boa pinta, bem falante, cheio de ginga no andar e já com fama de sambista. Era o próprio.

O texto prossegue, saboroso:

Assim foi feito. Na imaginação criadora de Lulu de Barros, o Laurindo (Geraldo) foi colocado na Praça Onze então já demolida, na esquina da rua Marquês de Pombal (...), e ali foram feitas as primeiras tomadas. O negro andava agitado, de um lado para o outro, olhando a praça que ele imaginava não destruída e saía correndo. A tomada seguinte foi no pé do morro de São Carlos, naquela agitação que sempre foi a subida da rua Laurindo Rabello.

Entrevistado por Duarte, um figurante do filme conta o que testemunhou:

Então aconteceu o pior. Para dar vivacidade à cena, o Laurindo (Geraldo) deveria subir o morro gritando: “Não acabou a Praça Onze, não!”, e seguir subindo até o topo da elevação, e gritando para alertar todos os participantes da escola, que iam se juntando a ele. Colocaram uma filmadora em cima de um carro aberto e tocaram o Geraldo subindo a ladeira, e gritando, e gritando, e correndo morro acima. Ele chegou no meio do caminho, botando os bofes para fora, e parou. O diretor considerou a cena de um realismo flagrante. Pudera!

Duarte finaliza:

O corte da ação retomava a cena no terreiro da escola (feito num estúdio, muitos dias depois, para o “artista” poder descansar), onde Geraldo evoluía como diretor de harmonia e o Trio de Ouro cantava o samba famoso.

A participação (não creditada) de Geraldo Pereira o conectaria com tal força ao personagem que muitos, dali em diante, iriam referir-se a ele como “o Laurindo do nosso cinema”. Foi assim que o apresentaram a Isabel Mendes da Silva, o grande amor de sua vida, numa roda de samba no bairro da Muda, pouco tempo depois da atuação no filme. Foi assim que anunciaram a sua morte, aos 37

²⁵ Geraldo Pereira integrou por pouco tempo uma “escola de samba” que Herivelto criou no início dos anos 1940 para acompanhá-lo em shows e no rádio. Foi logo dispensado, segundo Herivelto, em razão de seu descompromisso com horários.

anos, em maio de 1955, dias após ter brigado com Madame Satã no lendário restaurante A Capela, no bairro da Lapa:



Imagem 30: O jornal *Diário da Noite* anuncia a morte do “Cabo Laurindo do cinema nacional” em 09/05/1955. (Hemeroteca Digital Brasileira)

Hoje, se o Laurindo de Noel me faz pensar no elegante malandro estaciano Oliveira da Cuíca, o de Herivelto me traz à mente o conturbado e talentosíssimo Geraldo Pereira.

Como espécie de entidade, o personagem ia encontrando seus possíveis “cavalos”.

Apesar de deixar de lado a “triste cuíca” de Noel e sua teia de recados, Herivelto também trata do fim de tradições ao colocar Laurindo numa ambiência de lamentação pelo fim da Praça Onze – que, já vimos, exercia o papel de coração pulsante de uma vibrante cultura afrocarioca desde fins do século anterior.

Para Herivelto, no entanto, havia um ponto principal, mais abrangente do que as questões de sobrevivência dos fundamentos do samba propostas por Noel

em “Triste cuíca”. Para ele, o ponto não era negar, ou meramente lamentar, a modernidade – mas tentar garantir, mesmo que requerendo “respeitosamente”, a inserção de todos nas novas realidades construídas. Em breve, o personagem entenderia que, para conquistar esse lugar, seria necessário recusar as antigas formas de mediação social, abrindo um caminho novo entre “a hierarquia rígida da lei e a igualdade morna do convívio” – que caracterizam o “dilema brasileiro”, conforme Roberto DaMatta, em *Carnavais, malandros e herois* (1990).

Para fechar esse capítulo, trago três sambas de outros compositores que citam Laurindo nominalmente como figura importante do carnaval carioca. Dois deles, “Nega pelada, me deixa” e “Carnaval em revista”, foram lançados logo depois do carnaval de 1943, e “Laurinda”, para a folia de 1945. A farra de Noel, Wilson e Herivelto começava a conquistar novos brincantes.

“Nega pelada, me deixa”, feito por Arlindo Marques Junior e Roberto Roberti, competente dupla de compositores brancos da patota do Café Nice²⁶, foi gravado na Odeon pela criadora de “Triste cuíca”, Aracy de Almeida.

O samba aproveitava um coro tradicional de batucada, cantado, em roda e ao som de palmas, nos desafios de malandros da Praça Onze (*Nega pelada me deixa/ Vai à Polícia e se queixa...*). Segue a letra:

*Meteram na cabeça do meu branco
Que esse ano não ia haver carnaval
Então ele rasgou a fantasia, conformou-se
E garantiu que não fazia mal
Porém quando o Laurindo aos quatro ventos espalhou:
“Não acabou, a Praça Onze não acabou!”
Ele saiu gritando sem parar:
“Nem que você não queira
Eu vou lá pra Avenida de qualquer maneira”*

*Topei com ele lá na Galeria
Vestido de sarongue, cheio de alegria
E eu fiquei fora de mim
E ele cantou assim:
“Nega pelada, me deixa”*



²⁶ Situado à avenida Rio Branco nº 174, o Café Nice foi importante cenário da música popular urbana do período, ponto de encontro de compositores, cantores, arranjadores e compradores de músicas. Funcionou de 1928 a 1954, quando começou o processo de demolição de todo o seu quarteirão, hoje ocupado pelo prédio da Caixa Econômica Federal.

*Vai à Polícia e se queixa”
 Mas ele estava tão cheio de vida na ocasião
 Que em vez de brigar
 Perdoei o meu branco e me meti no cordão*

O samba-choro “Carnaval em revista” (estreado por Linda Baptista no recorrente *Samba em Berlim* e depois gravado por ela na Victor) é uma colcha-de-retalhos musical de meio de ano muito comum na época, com sua letra toda construída a partir de referências a sucessos do carnaval anterior. Aqui, entram menções às marchinhas “A mulher do seu José” (de Roberto Martins e Roberto Roberti), “China pau” (João de Barro e Alberto Ribeiro), “Chupando um pirolito” (Benedito Lacerda e Cristóvão de Alencar) e, claro, ao nosso “Laurindo”:

*No carnaval
 Eu encontrei com a mulher do seu José
 Se divertindo ao lado do Laurindo
 Pela Avenida se desmilinguindo
 E eu então
 Os convidei pra no meu bloco entrar
 E cantando “China pau”
 Fizemos um sucesso sem par*

*Zé Carioca
 Cantando “Tico-tico no fubá”
 Meteu um lero pra cima de mim
 Fantasiado de pirata pra me conquistar
 Fui ver o Hirohito
 Na cratera do vulcão chupando um pirolito
 Depois na volta passei no Havaí
 Pra dançar a hula-hula
 Mas não consegui*

*Como não acabou
 A Praça Onze
 Então eu fui pra lá
 Cantando samba fui lá em Mangueira
 Oi, batuquei a noite inteira até o sol raiar
 Me diverti bastante
 Que até fiquei com olhar de mormaço
 E só voltei foi no dia seguinte
 Isto é, na quarta-feira*



Dia dez de março

Avançando dois anos, temos “Laurinda”, de Ari Monteiro, Arnaldo Passos e Newton Teixeira, gravação de Carlos Galhardo. Aqui, o “eu-lírico” tenta animar a amuada personagem, afirmando que o samba que o xará Laurindo descreveu, o samba da Praça Onze, há de existir enquanto houver “pandeiro e luar”.

*Há na luz do seu olhar
 Uma saudade infinda
 Laurinda, Laurinda
 Depois que a Praça Onze se acabou
 Você nunca mais sambou
 E até entristeceu
 Laurinda, Laurinda
 O samba ainda não morreu*

*Enquanto existir pandeiro e luar
 O samba não pode se acabar
 Morre o nosso orgulho, nossa vaidade
 Só não morre o samba
 Que Laurindo descreveu
 Laurinda, Laurinda
 O samba ainda não morreu*



A presença de Laurindo logo transcenderia o mundo do samba. A escritora Rachel de Queiroz faria do personagem tema de sua crônica em *O Jornal*, em novembro de 1945. Ela pede que Laurindo desça do morro para levar carnaval à cidade em pleno novembro (“Vamos para a Praça Onze, que não se chama mais avenida Presidente Vargas”, delira), de modo a alegrar um pouco os cariocas, apreensivos com a conturbada transição política pós-queda de Getúlio. Não era só Laurindo que lamentava o fim da Praça Onze...

Procuram o porta-bandeira
E perhem a turma em fileiro
E marquem o ensaio para quarta-feira!

Coração, coração, esta minha alegria é tão grande que acho que só me consigo mesmo com um carnaval. Não acabou a Praça Onze, não acabou! Procuram um porta-bandeira e vamos para a Praça Onze que não se chama mais Avenida presidente Vargas. Contemos, irmãos caríssimos. Quero uma fita, quero um rádio, quero mil alto-falantes! Laurindo, Laurindo, o samba ainda não morreu!

Chega Jorge Veiga, Lindo Bonito, Grande Otelo! Vamos homenagear o bravo **cabo Laurindo**. As duas divas que ele ganhou mereceu!

Amigo da verdade, defensor da igualdade,
Ensina o dançar feio, dançar samba e dançar maracatu
de italianas bonitas que vieram ao encontro das suas esposas
psicistas, quem sabe foram elas que nos trouxeram sorte?
Quem sabe foi algum parente delas que ajudou a dar cabo
de Mussolini?

Vai andando meu Laurindo,
Vai rondando de mansinho pela estrada além...
Vai levando pra seu ninho,
Vai levando para S. Borja...

Senhores peço a palavra: proponho um bom carnaval
antes de se começarem as eleições. Disso é que precisamos, de

Laurindo, Desce do Morro!

Rachel de QUEIROZ
DE O JORNAL

uma boa dansa, de uma boa cantoria antes de se pensar o serio nos destinos da nação. Que alegria assim como a nossa é por demais e se não desabafa estoura. Com três dias de ferro e folganço ficaremos todos de cabeça limpa para pensar direito entre escolher o brigadeiro que é bonito e é solteiro e o general que não é solteiro nem bonito mas terá suas virtudes. Um bom carnaval para apagar lembranças ruins, para desalojar amarguras engulidas. Dar à gente o direito de chegar junto a um dos ex-grandes do Estado Novo, fazer fala fina e perguntar: "Você me conhece?" E ele não conhece, não conhece absolutamente! Quero ver Getúlio num carro alegórico! Quero ver prestito e carro de crítica, quero ver prestito sem cordão de isolamento. Quero os tempos de dorcas! Quero cantar samba sem censura do DIP ou DNI, samba d' velho modo decente de Noel e Sinhô sem letra de propaganda do Ministério do Trabalho. Seu Oscar, Oscar, mortizemos o nosso corpo noite e dia! Mas agora só andamos é no bonde de Agrião.

Não que eu seja contra gaúcho. Mas já tirhamos quinze anos de churrasco. É muito churrasco. Faz bem ver um corbeça-chota no Catefe, faz bem comer passoca de carne de sol, à moda do Norte. Cada amarela tem seu dia e nós também somos filhos de Deus. E venho depois o brigadeiro que nasceu em Petropolis.

Perdido para estas expensas desordenadas. Mas que queriam que a gente fizesse? Chorasse por acaso? Não viram os retratos do embarque nos jarmas? Tanto sorriso, tanto sorriso! Se até eles estão se rindo, que dirá nós. Vais embora negro, vai? Já vais tarde!

Confesso que nesta hora inicial da recuperação dos direitos do homem, em vez de nobres emoções politicas sinto-me antes presa das alegrias mais elementares. A alegria de chegar num boteco ou na praça publica e falar mal do governo e do Tribunal de Seguranga sem ter que estar olhando ao redor para ver se não tem tira por perto. Ver um deputado! Quero ver um deputado, um senador, um vereador e um intendente, depressa! Quero vê-los de carne e osso, pedindo o passivo excelencia e de nobre colega. Ai, os prazeres da galeria, o prazer do aplauso, o prazer do assobio. O prazer do presidente dizer que vai evocar o sol. E ai um moleque invisível grita num canto: "Evocá nada!"

Posso chegar na porta da rua do lugar onde até ontem era o DIP e cuspir! Sim, cuspir. Posso entrar no cinema e não ver mais os complementos obrigatórios com o senhor interventor de Niterói tão gordinho estreado aulas de ginástica e o senhor presidente cortando a fitinha inaugural de uma grande realização. Não vamos ver mais grandes realizações, nem fitinhas inaugurais, nem interventores, nem Sua Excelência o Protetor Perpetuo do Brasil. Agora vamos ver é futebol, só futebol, bença-o Deus! Nem aquelas senhoras dos bandeirantes, apitando, ensinando das meninas como é que se faz uma boa danzela fascista, e como devemos amar o guia da nacionalidade. Bandeirante agora vai cantar outro cantiga.

Caitado do Edgê! Edgê chorou...
Vou sair de loja em loja contando, na firtura dos parentes o claro dos retratos ausentes. Avante videocas! Agora vai ter saída de novo quadro do Senhor S. Jorge e de S. Cosme e Damião, e do Marechal Deodoro no seu cavalo branco! Acabou-se aquela cara de fita no peito.
Ai, ai-ai, Isaura! eu já não posso ficar!
Ando irmão, te fantasia de havoiana que é barba. Eu já arranjei uma saia de baiana e umas balangandanas. Pega o cinto, o pandeiro, e transeio. Não tens pandeiro? Não irmão. Irmão, não importa!
Com pandeiro ou sem pandeiro, é é é — su brinco!

Imagem 31: Rachel de Queiroz apela para Laurindo em crônica para *O Jornal*, em 11/11/1945. (Hemeroteca Digital Brasileira)

O cronista Gilberto Guimarães, da revista *Vamos Ler!*, dedica meia página a Laurindo em agosto de 1946, pedindo aos compositores cariocas que jamais deixem de criar obras sobre o personagem:

PONTA DE BANCO

Escreve GILBERTO GUIMARÃES

FELIZMENTE, passou a primeira crônica sem grandes reações dos possíveis leitores ou contrários, é sempre um perigo. Se aqueles podem levar o cronista a certos excessos de auto-chufança, estas poderão trazer ao mesmo um certo desânimo, quando não uma reação má, e em qualquer dos casos, só tem a sofrer o leitor.

Alguns amigos disseram "postei de sua crônica", fato aliás que não me impressionou, até porque acostumado a frases deste jaez, como por exemplo o clássico "prazer em conhecê-lo", e outras deliciosas mentiras que proliferam as crônicas, dando às mesmas, o maior cunho de verdade que for possível.

Uma voz feminina, cuja dona distava admiradora das letras, e que, aliás me parece duvidoso, pela maneira tão certa que ela tem de falar errado, telefonou-me dizendo que preferia ao meu assento para uma "ponta de banco". Agradei a gentileza, e fiquei com o seu telefone para procurá-la, quando estivesse sem assunto, até porque não gosto de escrever sobre a falta de assunto, assunto aliás muito batido pelos cronistas quando estão em apuros.

Fransamente, não compreendo como numa cidade como esta Cidade Maravilhosa, onde tanto se beija, um simples beijo do Sr. Mangabeira na mão do general Eisenhower tenha provocado tanto barulho.

O beijo aqui, no Rio, é um hábito dos mais comuns, muito embora os higienistas digam o diabo desta prática, sob a alegação de que a falta de higiene seja flagrant. Ora, que se dançam os higienistas, e o cartão continda dando beijos. Um domingo destes, meemom, em plena Quinta da Boa Vista, numa dasquelas ribancetas, um casal beijava-se sem incomodar-se com os circunstantes, cujo número era de centenas.

Ninguém ligou, ninguém disse nada, não houve protestos, nem notícias nos jornais, muito menos fotógrafos indistretos fixando a cena. Nos jardins e nos praias o beijo é comum como flores murgueas e os grãos de areia nestas. Há jardins, até, nos quais verificamos pequenos flores do que beijos. Tanto o beijo de respeito, filial, como o beijo-afilhado de uma mulher para outra, como... Qualquer beijo, enfim, é coisa vulgaríssima. Não constitui novidade, não faz parar o trânsito, não provoca alvamento, não provoca escândalo. No caso do Sr. Mangabeira, o beijo tomou proporções assustadoras, surgiram os críticos, as opiniões contrárias e por fim, a Assembleia, de pé e numa salva de palmas, aprovou o gesto, respondendo que naquilo não havia visto nenhuma sombra de subversivência.

E assim, nos anais, da Assembleia de 1944, entre algumas palavras áperas e alguns desafios democráticos, entre respostas ferinas e alusões a gestos nem sempre apreciáveis, lá ficou o beijo do líder político na mão do marçal da Vitória...

Não quero dar palpites pessoal sobre o fato, mas o que é certo é que se ao invés de um astro do Exército Americano fosse uma estrela do cinema, também americano, toda a gente ficaria com inveja do Sr. Mangabeira, e iria dar palmadinhas nos ombros do líder, mais ou menos com esta frase:

— Sim senhor, "seu" Olívio!... Gestei de ver...

Fosse possível criarmos personalidade para as praças do Rio de Janeiro seria o caso de sugerirmos fosse organizado um sindicato de Praças Públicas, na defesa dos seus interesses.

Existisse o tal sindicato e não veríamos certas praças em alvamento ou outras condições impostas pelos tempos modernos.

A velha e tradicional Praça 11, ponto de convergência das escolas de samba, que dão tanta vida aos carnavales cariocas, um dia, sem esperar, viu assediada a sua santidade de morte.

A Avenida Getúlio Vargas a enagullria, como de fato aconteceu e o samba de Herivelto Martins espalhou-se pelo Brasil.

Vão acabar com a Praça 11...
Os trabalhos demonstram um pouco e não poderia ser de outra forma, devido o volume dos mesmos. E aparece es-

sa curiosa figura de homem do povo, que se chama Laurindo. Outra criação de Herivelto, observando que aquilo não acabava mais, teve uma lição. Pensou que a Avenida passasse antes da famosa Praça. Seria o progresso respeitando a tradição. E assim...

Laurindo sobe o morro gritando:
Não acabou a Praça 11, não acabou...

A declinação veio logo. Quando a escola de samba, acreditando na papa do Laurindo, depois de um rigoroso ensaio na quarta-feira, desceu do morro, encontrou tudo revirado. Era a agonia da velha Praça. E Laurindo, depois de apitar "evolução", saiu à frente da escola de samba, voltando para o morro, repleto do triste refrão: Vão acabar com a Praça 11...

Passaram-se os tempos. A Avenida venceu tudo. Cortou ruas, erguram arranha-céus. Remodelou a cidade. E Herivelto aproveitou o motivo, lançando um outro samba, que assim começa:

Lá vem a nova Avenida...
Desta época até os nossos dias, Laurindo fez uma porção de coisas. No ano seguinte não desceu, e os seus amigos e admiradores disseram que ele havia-aído convocado. Estava no front, lutando pela liberdade. Depois, a turma desobria que tudo aquilo era mentira. Laurindo não estivera no front. Fora, apenas, a Niterói. Conversa, Laurindo!...
Daí para cá, o herói desapareceu da circulação. Nunca mais ninguém ouviu falar dele. Já está ficando esquecido o "cabo Laurindo".

Surge, agora, um motivo semelhante. Vai procurar o Laurindo, Herivelto, porque vão acabar com a Praça Paris...

VAMOS LER! — Rio, 29 - 8 - 1946 — PÁG. 17

Imagem 32: Meia página dedicada a Laurindo na revista *Vamos Ler!* de 29/08/1946. (Hemeroteca Digital Brasileira)

Num processo sui generis, certamente fermentado pelo sucesso radiofônico de "Laurindo" e pelo alcance do filme *Samba em Berlim* (considerável, mesmo tendo a fita falhado artisticamente aos olhos da crítica), o

personagem tinha começado a ganhar vida própria, pairando sobre seus criadores e se adensando enquanto obra coletiva “em progresso”. O mais incrível: de forma espontânea, ao sabor do momento, sem projeto colaborativo combinado entre as partes.

Quais seriam os seus próximos passos?

5

Laurindo de Wilson: transformação

Ainda no carnaval de 1944, Laurindo voltou à cena de forma ainda mais insólita, atuando em dupla “jornada”. Dois de seus (re)criadores mais representativos, Herivelto Martins e Wilson Baptista, trouxeram à luz, simultaneamente, obras sobre o personagem, em gravações realizadas em fins do ano anterior.

Em parceria com o veterano compositor José Luiz da Costa, conhecido artisticamente como Príncipe Pretinho, Herivelto colocou no mercado, em disco Odeon do Trio de Ouro, o acabrunhado samba “Quem vem descendo”.

Aqui, ele volta, mais uma vez, à ambiência de lamentação pelo fim da Praça Onze. Já se iam dois anos que o coração da Pequena África deixara de pulsar, mas Laurindo, sempre acompanhado de sua “turma”, ainda estava longe de esquecer os tempos de glória que vivera por lá, simbolizados, nos versos do samba, pelo troféu de bronze conquistado ao vencer determinado concurso realizado no local. Ele parece num beco sem saída, sem saber que rumo tomar, para onde “guiar” a sua turma.

Quem é que vem descendo o morro?

Lamentando, lamentando

Arrebanhou sua gente

Que vem descendo cantando

Quem é que vem descendo o morro?

É o Laurindo

Que vem com a turma guiando

Que vem com a turma guiando

Que vem com a turma guiando

A caravana do Laurindo

O lamento a gente ouvindo

Não pode calar

Há no seu canto a tristeza

De lendária beleza

Que o tempo guardou

Tristeza que vive num bronze

Que ao sambar na Praça Onze

Laurindo ganhou



Wilson Baptista, responsável por resgatar Laurindo em 1942, sete anos depois da gravação-gênese de Aracy de Almeida, optou por abrir novos caminhos, naquele carnaval, para o personagem de Noel.

Em “Lá vem Mangueira”, feito por Wilson com um de seus melhores parceiros, Haroldo Lobo, e coassinado por Jorge de Castro, *bookmaker* e divulgador musical muito associado a ele não exatamente por seus predicados criativos, Laurindo deixa de olhar para o passado, em lamentação, e encara o futuro, de forma desapegada e viril. Ele confia à Conceição o recado de que a escola de samba deve continuar com suas atividades normais durante a sua ausência, e embarca para o *front* na Itália, como pracinha brasileiro, para lutar contra os nazistas. O recado era também para Getúlio e Dodsworth, inseguros quanto à realização do carnaval naqueles tempos tão bicudos. Para Laurindo, não havia dúvida: “O povo precisa sambar”.

Ao recuperar Laurindo das mãos de Herivelto, Wilson, ajudado por Haroldo, recoloca o personagem em cena com requintes de capricho, trazendo de volta também a personagem Conceição, que figura em “Triste cuíca” no papel de amante de Laurindo.

A própria construção de “Lá vem Mangueira” é uma mostra da genialidade de Wilson. Embora seja sintético, com apenas duas estrofes, ele é complexo em sua estrutura, fazendo lembrar uma mini-opereta, com narrativa, ação e diálogos (entre três personagens) – no caso, entre o “eu-lírico” (que pergunta à Conceição), a própria Conceição (que responde ao “eu-lírico”) e o ausente Laurindo (via Conceição). Simples e sofisticado.

Eis a letra do samba, gravado pelo cantor Déo na Continental:

Lá vem Mangueira
Outra vez descendo o morro
Com harmonia
Lá vem Mangueira
Sem Laurindo na frente
Da bateria
Perguntei: “Conceição, o que aconteceu?”
“Laurindo foi pro front
Este ano não desceu”



*Mandei perguntar
Sem ele aqui
Se a escola de samba podia sair
Ele respondeu:
“Pode ensaiar
Porque o povo precisa sambar!”*

5.1. A cobra fumou

Depois de esticar ao máximo a corda da neutralidade desde o início da Segunda Guerra Mundial, em 1939, embora com clara tendência ao nazifascismo, Getúlio Vargas enfim declarara guerra ao Eixo, liderado por Alemanha, Itália e Japão, em agosto de 1942. Os reincidentes afundamentos de navios brasileiros por submarinos alemães, iniciados no ano anterior, tinham tornado a decisão inescapável.

Dali a pouco, aventou-se a possibilidade de enviar contingente brasileiro para atuar no conflito – hipótese desacreditada por grande parte da população, que se divertia com uma piada recorrente de que Hitler afirmara ser mais fácil ver uma cobra fumando do que o Brasil participar da batalha. Mas, enfim, a cobra fumou.

Em agosto de 1943, afinal, foi criada a Força Expedicionária Brasileira (FEB). Composta por 25 mil jovens brasileiros, transformados em soldados-cidadãos para combater as forças do Eixo na campanha da Itália, entre 1944 e 1945, a FEB foi a única força combatente da América Latina na Europa, atuando de forma integrada à cadeia de comando do exército dos Estados Unidos.

Indesejada pelas forças aliadas (sobretudo a Inglaterra, que temia o fortalecimento do Brasil como potência militar), produto de uma negociação calculada do Estado Novo em busca de maior projeção no mundo, a FEB enviou seu primeiro escalão à Guerra em julho de 1944 – como que cumprindo a profecia de Wilson Baptista e Haroldo Lobo, que já haviam mandado Laurindo para o *front* meses antes, no samba “Lá vem Mangueira”.

Pouco antes de o navio *General Mann* partir do Rio com 5.075 soldados a bordo, Getúlio discursou aos pracinhas:

Soldados da Força Expedicionária: o chefe do governo veio trazer-vos uma palavra de despedida, em nome de toda a nação. O destino vos escolheu para essa missão histórica de fazer tremular nos

campos de luta o pavilhão auriverde. É com emoção que aqui vos deixo os meus votos de pleno êxito. Não é um adeus, mas um “até breve”, quando ouvireis a palavra da pátria agradecida.²⁷

Até o fim da Guerra, cinco escalões seriam enviados pela FEB para lutar no norte da Itália, em pleno rigor do inverno europeu, com a missão ajudar a conter o avanço nazista na região. Embora a bibliografia sobre o tema seja polarizada, grosso modo, entre os que exaltam e os que ridicularizam a atuação brasileira no conflito, estudos recentes apontam para um caminho do meio: embora despreparados para o frio extremo e para a guerra, o que com certeza os colocou diversas vezes em apuros, os contingentes da FEB tiveram papel decisivo na tomada aos nazistas das comunas italianas de Castelnuovo e Montese e, em especial, do Monte Castello – etapas fundamentais para que o armistício na Europa chegasse a ser assinado em maio de 1945, sobre os cadáveres de Adolf Hitler e Benito Mussolini.



Imagem 33: A chegada dos pracinhas na Itália se dava em Nápoles. De lá, eram transportados para o norte, passando por Roma e Livorno. (Fundação Biblioteca Nacional)

²⁷ Revista *Pesquisa Fapesp*, ed. 210, agosto 2013.

No contexto deste trabalho, um aspecto se destaca no que se refere à percepção (nem sempre lisonjeira) que as divisões europeias e norte-americanas tiveram das brasileiras. Segundo Sandro Teixeira, historiador e professor da Escola de Comando e Estado-Maior do Exército (ECEME),

embora houvesse [na FEB] um racismo velado²⁸, como era comum na época, ela foi a única “tropa” aliada racialmente integrada [atuante na Segunda Guerra Mundial] (...). Você tinha negros e brancos lutando lado a lado. Muito diferente dos exércitos britânico, francês e americano, que tinham tropas segregadas. (...) Isso chamou a atenção do noticiário oficial do exército americano. Os soldados americanos tinham um jornal muito famoso, o *The Stars and Stripes*, que relatou com certo choque, mas de surpresa mesmo, não de repúdio, o fato de o Brasil, tido como um país atrasado política e tecnologicamente, ter sido capaz de enviar uma divisão integrada (...). Isso pode ter sido uma das chamas que acendeu o movimento dos direitos civis nos Estados Unidos.²⁹



Imagem 34: O jornal norte-americano *The Stars and Stripes* anuncia a morte de Hitler em supergarrafais, em maio de 1945. (Wikimedia Commons)

Exageros à parte, não são poucas as fotografias tiradas de pracinhas brasileiros – seja embarcando para a Europa, atuando no *front* ou voltando ao

²⁸ Há relatos, por exemplo, de soldados negros sendo alocados no centro dos pelotões nos desfiles oficiais, para que o grupo parecesse “mais branco” aos olhos da assistência.

²⁹ Depoimento à CNN Brasil, 2021.

Brasil ao fim do conflito – que mostram um contingente matizado o suficiente para incomodar os mesmos executivos da RKO que reprovaram as imagens do carnaval carioca filmadas por Orson Welles em 1942.



Imagem 35: Pracinha negro, entre dois brancos, se despede da família em abril de 1944.
(acervo Iconographia)



Imagem 36: Pracinhas brancos e negros misturados na Itália – um choque para as divisões europeias e norte-americanas, todas segregadas. Laurindo poderia ser um dos rapazes acima.
(Arquivo Nacional)



Imagem 37: Monte Castelo coberto de neve no inverno de 1945. A dura realidade dos pracinhas brasileiros. (Arquivo Nacional)

Armistício assinado, os combatentes da FEB embarcaram no navio *James Parker* de volta ao Brasil, atracando no Rio em julho de 1945. Embora no futuro muitos se queixassem do tratamento decepcionante que receberam não só do governo getulista, mas dos subsequentes, os pracinhas foram recebidos como heróis, com direito a desfiles triunfais nas avenidas Rio Branco e Presidente Vargas.



Imagem 38: Chegada de 2.760 combatentes da FEB, brancos e negros, pelo navio *James Parker*, em 1945. (Arquivo Nacional)



Imagem 39: De volta ao Brasil, os pracinhas desfilam na recém-inaugurada avenida Presidente Vargas. Fotografia tirada nas cercanias da antiga Praça Onze, tendo a igreja da Candelária ao fundo. (Arquivo Nacional)

5.2. Cuícas no *front*

Numa noite de frio terrível no norte da Itália, voltando de uma patrulha nos arredores nevados do acampamento, um pracinha apela para o colega que faz sentinela. Alega que é obviamente brasileiro, mas que esqueceu a senha que precisava dizer para entrar.

O sentinela engatilha a sua arma e desafia: “É brasileiro? Então canta um samba”.

O soldado obedece, puxando da memória uma pérola de Ataulfo Alves e Mário Lago, gravada por Orlando Silva: “*Covarde sei que me podem chamar/ Porque não guardo no peito esta dor/ Atire a primeira pedra, ai, ai, ai/ Aquele que não sofreu por amor...*”.

Convencido, o sentinela faz sinal para que ele entre.

A anedota acima, narrada como verdadeira por Arthur de Oliveira Filho no livro *500 anos de música brasileira*, abre alas para alguns relatos e imagens preciosos que reuni aqui por tratarem da relação dos pracinhas com a música – mesmo, ou talvez sobretudo, nos tempos tenebrosos que viveram no *front* italiano. Laurindo poderia ser um deles.

A fotografia seguinte é espécie de síntese deste trabalho. Nela, pracinhas caminham pelo cais do porto carioca carregando seus pertences, na direção do navio que os levará para a Guerra – apenas os itens essenciais, é de se supor. Dois dos rapazes, em primeiro plano, são negros. Um deles olha sério para a câmera. O

outro, no centro da imagem, carrega um objeto a mais que os colegas, talvez, dado o esforço, o olhar cansado, cabisbaixo.

É uma cuíca. Apenas os itens essenciais.



Imagem 40: Pracinha brasileiro embarca para o *front* na Itália levando apenas os itens essenciais – cuíca incluída. (Arquivo Nacional)

O instrumento reaparece em outra fotografia, tirada já em pleno *front*. Munidos de dois violões, trompete, pandeiro, maraca e cuíca, pracinhas se divertem improvisando uma roda de samba. Tal e qual Laurindo faria – não fosse ele apenas um personagem criado por talentosos sambistas cariocas.



Imagem 41: Roda de samba em plena guerra na Europa. Música como catarse. (BBC Brasil)

Correspondente de guerra da BBC de Londres, o anglo-gaúcho Francis Hallawell acompanhou a FEB por oito meses, a reboque de um moderno equipamento rádio-gravador capaz de registrar sons captados por microfone em discos especiais de alumínio cobertos por laque de acetato. Graças a Hallawell, que os brasileiros apelidaram de “Chico da BBC”, foram perpetuadas algumas das esbórnias musicais promovidas no *front*, em parte transmitidas ao Brasil por rádio durante a guerra – um material encantador que a BBC Brasil trouxe à tona em 2018, como parte das celebrações de seus oitenta anos de atividade.

Entre os sons perpetuados por Hallawell estão paródias musicais (*Tornei-me um ébrio, na bebida busco esquecer/ O Mussolini, que eu amava, e que me abandonou...*, sobre melodia de “O Ébrio”, Hitler cantando) e pelo menos treze músicas, em sua maioria sambas e marchinhas, compostas por pracinhas nos campos de batalha.

Natalino Cândido da Silva, negro, niteroiense, metalúrgico, foi um desses. Criou a marchinha “Pro brasileiro, alemão é sopa” depois da conquista de La Serra, em fevereiro de 1945. “Onde vi tanto tedesco”, uma embolada, era uma homenagem sua ao major Sarmiento, comandante do lendário Regimento Sampaio. Ambas foram gravadas ao vivo por Hallawell no acampamento do 1º Regimento de Infantaria, na cidade de Francolise, no sul da Itália. Outros nomes de pracinhas-compositores seriam revelados na extensa reportagem da BBC Brasil, a exemplo de José Pereira dos Santos, Malagueta e Pieri Júnior.

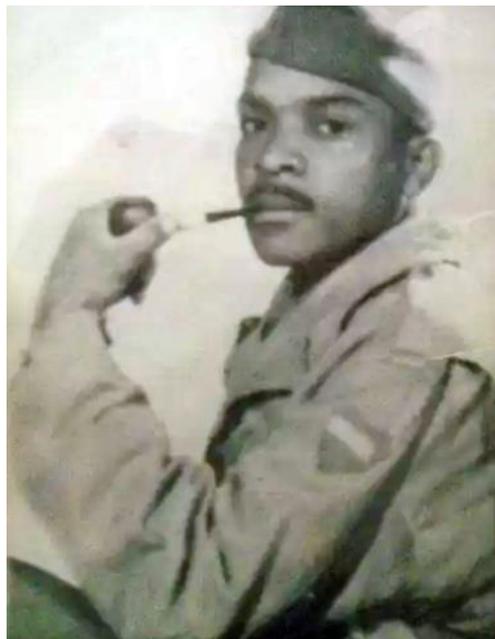


Imagem 42: Metalúrgico de Niterói e músico amador, o pracinha Natalino Cândido da Silva compôs uma marchinha e uma embolada *no front*, gravadas por correspondente da BBC. (acervo da família)

O catártico exercício da música não privava os pracinhas do pior. Entrevistada em 2018 pelo jornalista André Bernardo, da BBC Brasil, uma das filhas de Natalino, Claudete Sodré da Silva, evoca falas do pai:

“Tudo era desgastante, mas o pai dizia que nada se comparava à tristeza de perder um companheiro no campo de batalha”, ela diz, aos prantos. “Quando tinha de matar um alemão, o pai se lembrava dos companheiros mortos. ‘Era ele ou eu’, limitava-se a dizer”.

E abria fogo.

5.3. Camarada Laurindo

É fácil imaginar Laurindo como o metalúrgico Natalino, um dos muitos pracinhas negros, músicos amadores ou profissionais, que, tendo integrado a FEB para lutar contra os nazistas, voltaram ao Brasil, muitas vezes com sérios problemas psicológicos, para cair no esquecimento, sem nenhum suporte oficial que os ajudasse a enfrentar as suas duras realidades pregressas – apagados da história, desprezados, silenciados. Louve-se, aqui, o empenho do “Chico da BBC” em registrar o que pôde daqueles sons, perpetuando algum barulho nas brechas do silêncio imposto.

Natalino não se abateu com a extinção da FEB, em 1945, e o abandono do governo brasileiro. Voltou à metalurgia, pediu a namorada em casamento, teve filhos e prestou concurso para o Estado, terminando seus dias como funcionário público aposentado.

E o personagem Laurindo? Como foi o seu “amargo regresso” da Europa, segundo a imaginação de seus (re)criadores? Como a escola de samba o recebeu? No que a sinistra experiência da Guerra o modificou?

Graças a Wilson Baptista – que assume agora, de certa forma, o papel de um “Chico da BBC” negro e sambista –, sabemos o que se passou. Bem ao seu modo, espirituoso, direto e sagaz, ele narra (aqui, mais uma vez em parceria com Haroldo Lobo) o retorno do personagem ao morro no samba “Cabo Laurindo”, gravado por Jorge Veiga na Continental, com acompanhamento de Benedito Lacerda e Seu Conjunto. Era junho de 1945, e os pracinhas voltariam no mês seguinte.

Vê-se, pela letra do samba, que Laurindo não era mais o mesmo:

*Laurindo voltou
Coberto de glória
Trazendo garboso no peito
A Cruz da Vitória
Oi, Salgueiro, Mangueira, Estácio, Matriz
Estão agindo
Para homenagear
O bravo Cabo Laurindo*

*As duas divisas que ele ganhou mereceu
Conheço os princípios
Que Laurindo sempre defendeu
Amigo de verdade
Defensor da igualdade
Dizem que lá no morro
Vai haver transformação
“Camarada Laurindo
Estamos à sua disposição!”*



Na inspiração de Wilson e Haroldo, Laurindo volta ao morro, portanto, como espécie de herói de guerra, “trazendo garboso no peito a Cruz da Vitória” – provavelmente, era uma Medalha de Campanha, pequena Cruz de Malta em bronze, entregue a todos os militares, oficiais e praças, que, independente da

patente, participaram das operações de guerra sem cometer atos considerados “desabonadores”; ou uma Cruz de Combate, mais valorizada por ser destinada aos que protagonizaram atos de bravura ou demonstraram “espírito de sacrifício” nas missões de combate. Também poderia ser uma cruz estrangeira (norte-americana, italiana, portuguesa ou francesa), uma vez que vários elementos da FEB as receberam por terem se destacado como integrantes das forças aliadas.

De certa forma, mesmo sem intenção, Wilson extrapolava os limites delineados por Herivelto em “Quem vem descendo”. Isto é: Laurindo merecia mais do que “bronzes” conquistados em concursos na Praça Onze. Sua bravura como guerreiro, lutando não por sua escola de samba, mas por sua pátria, o levava a ser condecorado pela instância máxima de seu país (ou até por potências internacionais, como vimos). O céu era o limite.



Imagem 43: Medalha de Campanha e Cruzes de Combate de primeira e segunda classe – uma delas, possível “cruz da Vitória” recebida por Laurindo por sua atuação na FEB. (Mercado Livre)



Imagem 44: Pracinha brasileiro, negro, recebe a *Croix de Guerre* de uma autoridade militar francesa. (acervo do autor)

Outra informação criada pelos autores do samba são as duas divisas de “cabo” ostentadas por Laurindo, que as “ganhou, mereceu”, decerto por seu desempenho no *front* italiano. Ou seja, ele embarcou como soldado e voltou como cabo – patente militar que seria “anexada” para sempre ao seu nome, no mundo do samba. O próprio Wilson Baptista, dado o sucesso de “Cabo Laurindo” naquele meio de ano, passaria a ser chamado pelos amigos de “cabo Wilson” nas rodas boêmias e musicais cariocas – sobretudo as do Café Nice, na avenida Rio Branco, famoso como... o *Quartel General* do Samba.



Imagem 45: Divisa de cabo da FEB, igual às que Laurindo receberia na Guerra, ao ser promovido. (Mercado Livre)

Laurindo voltou diferente, “coberto de glória”, com medalha e divisas, mas não foi só isso. Uma leitura atenta dos versos do samba mostra que houve, sobretudo, uma mudança interna no personagem, um realinhamento de seus

propósitos, a partir de uma surpreendente conexão com a ideologia comunista, provocada pela temporada épica no *front* europeu e o possível contato com combatentes soviéticos. Lembro aqui que a União Soviética lutou ao lado dos Aliados na Segunda Guerra, num período em que as potências ocidentais contiveram o ímpeto anticomunista e o país desfrutou de certa simpatia por parte dos veículos oficiais de comunicação, no Brasil e no mundo.

Não é à toa, portanto, que em “Cabo Laurindo” sejam ressaltadas a verdade e a igualdade como princípios que o personagem “sempre defendeu” – sendo a igualdade, todos sabemos, princípio-base do comunismo. Laurindo volta à Mangueira, pelas mãos de Wilson, exercendo um novo tipo de liderança, não mais por conta de seu talento quase sobrenatural como instrumentista, a torná-lo espécie de guardião de tradições (“Triste cuíca”), nem pela atuação como diretor de harmonia de escola de samba, no âmbito da Praça Onze (“Laurindo” e “Quem vem descendo”), mas num viés social e político mais profundo – a ponto de dizerem, no morro, que vai haver “transformação”. Para arrematar, é emblemático que, ao receber Laurindo de braços abertos, se colocando à disposição do personagem, a comunidade se dirija a ele à moda soviética, tratando-o por “camarada”.

Para quem ainda tem dúvidas do flerte de “Cabo Laurindo” com a ideologia comunista, trago à baila um singelo testemunho de meu pai, Ronald. Segundo ele, o samba de Wilson e Haroldo “tocava muito no rádio”, na sua infância de garoto branco de classe média em Copacabana, nos anos 1940. O rádio ficava na cozinha, e ele se lembra de Joaquina e Teotônia, funcionárias da casa, negras, alvoroçadas quando “Cabo Laurindo” era anunciado pelo locutor. “Vai tocar aquele samba de comunista”, elas diziam, alegres.

Nas entrelinhas do samba, a mensagem se propagava.

Entusiasmado com o sucesso de “Cabo Laurindo”, Wilson voltou ao personagem poucos meses depois, mirando o carnaval de 1946.

No samba “Comício em Mangueira”, de melodia belíssima, ele retoma o fio narrativo do ponto exato em que “Cabo Laurindo” termina, e faz uso, novamente, de uma estrutura que faz lembrar uma mini-opereta.

Após ser recebido calorosamente no morro de Mangueira, Laurindo é homenageado com missa campal e hasteamento de bandeira a meio-pau.

Inflamado, ele discursa à comunidade, evocando os “heróis que tombaram por nós”.

Dessa vez, Wilson assina a composição sem Haroldo Lobo, mas com outro amigo querido, Germano Augusto, ex-chofer de praça português trazido para o meio artístico pelo cantor Francisco Alves e conhecido por “entrar” em parcerias em troca de fazer a composição chegar até o cantor desejado. No caso, nem seria necessário: o cantor escolhido para levar o samba ao disco (Victor) foi Carlos Galhardo, acompanhado do regional de Benedito Lacerda. Todos os envolvidos se conheciam havia mais de quinze anos, desde que Wilson chegara ao Rio, fugido de sua cidade natal, Campos dos Goytacazes, apenas com a roupa do corpo, num trem cargueiro de gado.

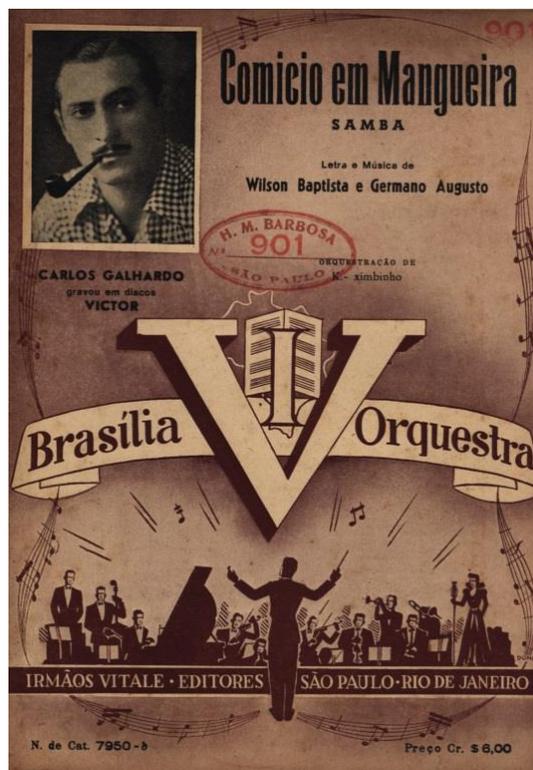


Imagem 46: Capa da partitura de “Comício em Mangueira”, editada pela Irmãos Vitale. (coleção José Ramos Tinhorão / acervo Instituto Moreira Salles)

Eis o samba:

*Houve um comício em Mangueira
O Cabo Laurindo falou
Toda a escola de samba aplaudiu, é
Toda a escola de samba chorou*

*“Eu não sou herói”
Era comovente a sua voz
“Heróis são aqueles
Que tombaram por nós”*

*Houve missa campal
Bandeira a meio-pau
Toda a escola de samba rezou
Laurindo então lembrou os nomes
Dos sambistas que tombaram
Mangueira tomou parte na vitória
Mangueira mais uma vez na História!*



Percebe-se, aqui, que Wilson eleva a condição daquela gente humilde a outro patamar. No trecho grandiloquente que arremata a gravação, com a melodia subindo à sua região mais aguda e Galhardo cantando bravamente que *“Mangueira tomou parte na vitória/ Mangueira mais uma vez na História!”*, é como se a escola de samba, através do heroísmo de Laurindo na Itália, tivesse inscrito seu nome não só na história do carnaval carioca – onde já tinha cartaz, nos contornos da Praça Onze –, mas na História do mundo, com H maiúsculo.

A vitória de Laurindo sobre os nazistas também é, de certa maneira, uma vingança da Praça Onze, do fundamento do samba (representado pela triste cuíca que gemia feito boi) e da cultura negra carioca (sediada na Pequena África), contra a avenida Presidente Vargas, símbolo do progresso estado-novista, e que leva o nome do ditador notoriamente simpático ao Eixo que Laurindo ajudou a derrotar. Lembrando que, em paralelo, Getúlio, através do DNP (Departamento Nacional de Propaganda), e depois do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), empreendia um projeto de regulação e “higienização” das temáticas do samba, através de patrocínio e censura, com o objetivo de propagá-lo pelo país, via Rádio Nacional, como o gênero musical brasileiro por excelência – um processo ambíguo e intrincado de forja de uma identidade cultural que pretendia dar unidade ao país de dimensões continentais que é o Brasil, conforme investigado por Hermano Vianna em *Mistério do Samba*.

Ou seja, ao reafirmar o protagonismo de Laurindo, ao fazer dele um herói de guerra negro condecorado por sua atuação na derrota do nazifascismo, Wilson movimenta suas peças no tabuleiro colocando em cheque o projeto estado-novista de embranquecimento do samba, que se apropriava da cultura afro ao mesmo

tempo em que procurava silenciar seus protagonistas. “Dizem que lá no morro vai haver transformação” – o recado estava dado.

Nesse sentido, é sintomático que Wilson Baptista, ironicamente o único negro da tríade Noel-Wilson-Herivelto, abra essa possibilidade de redenção do personagem, através de seu (re)desenho como um heróico brasileiro negro de esquerda, quando esse mesmo personagem tem sua trajetória interrompida, e seus anseios fracassados, nas abordagens dos brancos Noel e Herivelto.

5.4. Camarada Wilson

No início de 1940, ao dividir com o parceiro Aaulfo Alves o prêmio de dez contos de réis pela vitória do samba “Oh, seu Oscar” (“*Cheguei cansado do trabalho/ Logo a vizinha me falou...*”) na *Noite da Música Brasileira*, primeiro concurso do gênero promovido pelo então recém-criado DIP, Wilson Baptista deflagrou, inadvertidamente, uma produção coletiva em cascata de sambas e marchas alinhados com a ideologia estado-novista de glorificação ao trabalho.

No encalço de possíveis premiações em futuros concursos do DIP, o Café Nice em peso se dedicou a compor sobre malandros arrependidos, trabalhadores felizes e donas de casa resignadas – puro suco de Estado Novo. Os próprios Wilson e Aaulfo voltaram, em 1941, com “O bonde São Januário” (“*Quem trabalha é que tem razão/ Eu digo e não tenho medo de errar...*”) – logo Wilson, que já dissera anos antes, em “Lenço no pescoço”, que via “quem trabalha andar no miserê”. Mas a onda não durou muito: mais preocupado com a evolução da Guerra, Getúlio secou a fonte dos concursos musicais, e a turma de Wilson logo mudou de assunto.



Imagem 47: Rara fotografia de Wilson Baptista (à esquerda, batendo caixinha de fósforos) e Ataulfo Alves (à direita, caneta na mão), compondo juntos no Café Nice, o Quartel General do Samba, em 1945. (acervo do autor)

Apesar de se dizer apolítico, e de ter composto sambas de ocasião como “O teu riso tem” e “Nosso presidente continua” (com Roberto Martins e Haroldo Lobo, respectivamente), vagamente simpáticos a Getúlio, Wilson tinha claro pendor para a esquerda – mesmo sem saber exatamente o que isso significava. A “zona de brilho” de seu extenso cancionário (parelho, em quantidade, apenas aos de Herivelto Martins e Haroldo Lobo, considerando os compositores daquela geração) está nas obras que abordam temáticas invisibilizadas, silenciadas, abafadas, a partir de um olhar agudo e sem preconceitos para o (sub)mundo ao seu redor. Sua ascendência campista, que incluía uma avó que era espécie de tia Ciata local e um avô que quase perdeu a vida como ativista do movimento abolicionista, talvez ajude a explicar um pouco de seu temperamento *gauche* e indomável.

É o que Wilson faz, por exemplo, no samba-canção “Mãe solteira”, em que retrata de forma direta, sem sentimentalismo, o suicídio de uma jovem do morro que engravida sem querer e teme o julgamento da sociedade³⁰; no samba “Chico Brito”, em que perfila um malandro-filósofo que fuma “umas ervas do norte” e defende teses de Rousseau (*Se o homem nasceu bom/ E bom não se*

³⁰ Considerado um “atentado à moral e aos bons costumes” na época do seu lançamento, o samba “Mãe solteira” teve seu disco quebrado diante das câmeras de TV pelo apresentador Flávio Cavalcanti.

conservou/ A culpa é da sociedade que o transformou...); e na supostamente inócua marchinha “Pedreiro Waldemar”, revolucionária na constatação de que o personagem, apesar de ser um “mestre no ofício” [de pedreiro], “constrói um edifício e depois não pode entrar”.

A verve transgressora de Wilson o aproximava, de fato, da turma comunista. Não foram poucas vezes em que ele e Paulo da Portela (outro simpatizante do partidão, consta até que filiado) foram vistos na casa de portas abertas dos cronistas Álvaro e Eugênia Moreyra, em Copacabana – onde, nas tardes de sábado, comia-se, bebia-se e decidia-se o futuro da Humanidade. Era um casal querido e excêntrico: Álvaro, tímido, pouco falante e escondido atrás de óculos de aro grosso; Eugênia, de franjinha, um certo atrevimento no olhar e capaz de acender um charuto durante uma conversa como se fosse a coisa mais normal do mundo uma mulher fazer isso. Apesar dos contrastes (ou por causa deles), como se amavam. E como amavam o PCB, pelo qual tanto lutaram para que saísse da ilegalidade. Álvaro era um dos fundadores do jornal comunista *Tribuna Popular*, ao lado de Carlos Drummond de Andrade e Pedro Motta Lima, e é tentador imaginá-los todos, naquelas reuniões descontraídas e sem preconceitos, trocando obas e olás com sambistas como Wilson e Paulo da Portela. João Saldanha, futuro técnico esportivo vinculado ao PCB, e Valério Konder, médico sanitário, pai do futuro filósofo marxista Leandro Konder, também eram assíduos – e lembravam com carinho da presença de Wilson na casa dos Moreyra.

Como já vimos, o Partido Comunista Brasileiro, fundado em 1922, tinha sido desarticulado totalmente com a instauração da ditadura do Estado Novo, em 1937, e a prisão de muitos de seus dirigentes. A partir de 1943, estimulados pela entrada do Brasil na Guerra ao lado dos Aliados, os membros do partido começaram a discutir internamente a proposta de uma união nacional em torno de Getúlio, que acabou sendo aprovada em agosto. Em 1945, com o processo de redemocratização do país acelerado pela derrota do nazifascismo na Europa, Luís Carlos Prestes e outros dirigentes foram anistiados e passaram a apoiar o movimento “queremista”, que defendia a convocação de uma Constituinte com Getúlio no poder. O PCB retornou à legalidade, enfim, em outubro daquele ano, obtendo seu registro eleitoral. Um mês depois do acontecimento, apoiou um grande desfile das escolas de samba no Campo de São Cristóvão, com o objetivo

de se aproximar da “massa proletária” das escolas (Matos, 1982). Note-se, ainda, que Prestes era figura reverenciada por lideranças negras como Paulo da Portela, que compôs em sua homenagem, em 1946, o samba “Cavaleiro da Esperança”. O que restou da obra, que permaneceria inédita em disco, seria reconfigurada e gravada, décadas depois, pelo compositor Monarco³¹.

É significativo que “Cabo Laurindo” e “Comício em Mangueira”, os sambas de Wilson que flertam mais claramente com a ideologia comunista, tenham surgido nesse mesmo período – tendo a gravação de “Comício” acontecido exatamente no mesmo mês de outubro em que o PCB voltou à legalidade. Driblar a censura do DIP, naquele contexto de ruína do Estado Novo, era menos penoso.

A calma para o PCB, no entanto, não duraria muito. Em maio de 1947, meados do governo de Eurico Gaspar Dutra, sucessor de Getúlio, o Tribunal Superior Eleitoral (TSE) cancelou o registro do partido, sob argumento de que era “instrumento de intervenção soviética” no país. No ano seguinte, os parlamentares eleitos pela legenda do PCB perderam seus mandatos.

Começava mais um longo período na clandestinidade.

Para o mesmo carnaval de 1946, que a imprensa apelidou de Carnaval da Vitória por ser o primeiro do pós-Guerra, Wilson preparou mais um samba, menos sisudo e politizado, sobre Laurindo. Novamente, o estômago foi o principal inimigo do compositor, e ele acabou negociando a sua parte na parceria, deixando de constar como autor – informação trazida pelo próprio coautor Erasmo Silva, décadas depois, em entrevista ao pesquisador Luís Fernando Vieira.

Em “Oba! Oba!”, gravado pelo conjunto vocal Anjos do Inferno na Victor, Laurindo sobe o morro cheio de entusiasmo, convocando a sua turma para o desfile carnavalesco, confiante na vitória da escola. Depois de defender a “pátria querida” na Guerra, ele se dava ao luxo de se dedicar plenamente a outro tipo de batalha: vencer o desfile das escolas de samba.

³¹ É irresistível lembrar aqui, também, que Walt Disney visitou a Portela em 1941 e, muitos garantem, se inspirou em Paulo da Portela para criar o personagem Zé Carioca (Joe Carioca, para os norte-americanos), um dos ícones da Política da Boa Vizinhança. Alguém avisou a Disney que Zé Carioca era do partidão?

Laurindo tirou os tamancos e subiu o morro correndo
Gritando: “Desperta Mangueira, que a turma vai se acabar!
Não deixa o tambor esfriar
Não podes perder pra ninguém
Vamos mostrar à cidade
Mangueira esse ano desce também”
E a turma gritou: “Oba! Oba! Oba! Oba!”

Todo o ano em Mangueira
Laurindo sai satisfeito
Ele não teve o direito
De sair da vez passada
Primeiro a Pátria querida
Que a sorrir foi defender
Hoje Laurindo voltou
Gritando: “Mangueira, nós vamos vencer”
E a turma gritou: “Oba! Oba! Oba! Oba!”



Fechando este capítulo, trago um terceiro samba sobre Laurindo feito para o carnaval de 1946. Trata-se de “Conversa, Laurindo”, composto pelo cantor e compositor negro José Gonçalves, o gaiato Zé-Com-Fome do morro de Mangueira, um dos pioneiros do samba-de-breque, aqui em parceria com o *bookmaker* branco Ari Monteiro. Saiu em disco em outubro do ano anterior, em gravação da popularíssima dupla vocal Zé & Zilda, que Gonçalves mantinha com a esposa.

Puro deboche carioca, o samba pode ser entendido como um “precursor” das *fake news* atuais, ao colocar em dúvida a atuação heroica de Laurindo na Guerra.

Segundo certa boataria, ao invés de embarcar para o *front* na Itália, Laurindo teria se escondido do outro lado da baía de Guanabara, na cidade de Niterói – que nas rodas boêmias do Rio, tinha fama de abrigar casas de prostituição de alto nível a preços mais baratos, conforme me contou o cantor Jorge Goulart, em entrevista concedida para a biografia de Wilson Baptista. Laurindo, portanto, não passaria de um farsante que apenas tinha aplaudido, de longe, a campanha da FEB.

A gravação começa com uma fala hilariante, supostamente de Laurindo, dada por José Gonçalves: “Uai, menino! Eu fiz miséria! Eu fiz a cobra fumar! Foi só pena que voou!”. Alguém responde: “Conversa, Laurindo!”.

E vem o samba:

*Conversa, Laurindo!
Peço que não leve a mal
Você não foi onde estava o rival
Anda dizendo que lutou como um herói
E no entanto nem saiu de Niterói
Aproveitou a nossa vitória
E assim conseguiu o seu nome na História*

*Agora eu vejo você
Contando que viu a cobra fumando
Lá na linha de frente
Nem eu nem você fizemos nada
Ficamos na retaguarda
Aplaudindo a nossa gente
Conversa, Laurindo!*



Termino este capítulo, em que trato especialmente do Laurindo de Wilson, pensando em duas figuras reais que surgiram aqui por possuírem em suas trajetórias algum aspecto que me fizeram conectá-los ao personagem – a exemplo do que aconteceu nos capítulos anteriores com Oliveira da Cuíca e Geraldo Pereira.

No momento, Laurindo ganha em minha mente as feições de dois valorosos e intrépidos homens negros: o pracinha Natalino Cândido da Silva e o compositor Paulo da Portela.



Imagem 48: Walt Disney observa criança sambando na Portela, em 1941. À esquerda, agachado e sorrindo, está Paulo da Portela (ou seria o Zé Carioca?). (Arquivo Nacional)

6

Outros Laurindos

É interessante notar que cinco dos sambas sobre Laurindo (no universo de dezoito que encontrei até o momento) foram lançados ou gravados em apenas um ano – 1946.

Não era por acaso: o país vivia um importante momento de transição, com o fim do Estado Novo em outubro de 1945, e o início de um novo tempo, ainda incerto, sob o comando do general Eurico Gaspar Dutra, que assumiu a presidência da república em janeiro do ano seguinte. Por incrível coincidência, três desses sambas (“Comício em Mangueira”, “Oba! Oba!” e “Desperta, Dodô”) foram gravados, e um deles (“Conversa, Laurindo”), lançado comercialmente, no exato mês de outubro em que tropas militares invadiram o Palácio do Catete para forçar a renúncia de Getúlio, selando a queda do ditador. De alguma maneira, Laurindo estava alinhado com os ventos democráticos que sopravam sobre o país, especialmente desde o fim da Segunda Guerra, com a alardeada vitória da liberdade e da democracia no mundo.

No capítulo anterior, abordamos “Comício em Mangueira”, “Oba! Oba!” e “Conversa, Laurindo”, que tratam de aspectos do retorno de Laurindo ao Rio, com fumaças de comunista. Tratemos agora dos outros dois que vieram à luz naquele límbico 1946. Ambos são da lavra de Herivelto Martins.

Lançado (pela Odeon) em junho de 1946, “Às três da manhã” saiu na voz de Aracy de Almeida – que voltava a Laurindo pela segunda vez em onze anos, desde que o dera à luz em “Triste cuíca”. Aqui, Herivelto retrata Laurindo novamente como um sambista em crise, magoado, que não consegue mais mobilizar a sua turma. Algo aconteceu ali que não fica claro, mas que remete à mesma vibração de fracasso e caminho interrompido presente em “Quem vem descendo”, que entendo como o que seria um “repúdio inconsciente” à dialética do malandro, de Antonio Candido, gerado pelo choque da destruição da Praça Onze.

Apesar da engenhosidade de incorporar contribuições de Wilson Baptista ao perfil do personagem (“foi pracinha e voltou com glória”), Herivelto pouco leva a biografia fictícia de Laurindo adiante em “Às três da manhã”. Não explica,

por exemplo, as razões que o levaram a perder a liderança da escola, a ponto de ver frustrado o sonho participar do desfile no Carnaval da Vitória – o primeiro, aliás, de um longo período em que os desfiles aconteceriam na avenida Presidente Vargas, na altura da escola Rivadávia Corrêa, distante um quilômetro, em linha reta, da antiga Praça Onze.

O suposto desleixo de Herivelto se justifica: mais do que pretender apresentar um novo capítulo da saga de Laurindo, “Às três da manhã” era uma blague com Getúlio Vargas, liderança que ninguém mais seguia, não importava o quanto quisesse “apitar”. Defenestrado do poder no fim do ano anterior, Getúlio não pudera testemunhar, como presidente da República, o Carnaval da Vitória a se espalhar pela avenida que levava o seu nome. (Decerto, Herivelto não imaginava que dali a alguns anos Getúlio voltaria de forma triunfal, “coberto de glória”, a exemplo de Laurindo.)

Segue o samba:

*Às três da manhã
Ele guardou o apito
E foi se deitar
Não bebeu, nem sambou
Não bebeu, mas brigou
Pra se desabafar
Do Carnaval da Vitória
Ele esperava uma coisa que o povo não fez
Ele apitou e animou
Fez tanta miséria
Mas ninguém se guiou*

*Hoje existe um sambista magoado
Um apito guardado
E um coração ferido
Foi pracinha e voltou com glória
Queria tomar parte no Carnaval da Vitória*



O outro samba de Herivelto, “Desperta, Dodô”, era uma parceria com o compositor e pintor *naïve* negro Heitor dos Prazeres, o lendário Mano Lino do Estácio. Foi lançado pelo Trio de Ouro para o carnaval de 1946, e tratava da transição de comando da escola, a passar das mãos do recém-falecido Laurindo para as de seu sucessor Dodô – “*Morre um sambista/ Outro virá para o*

substituir”. Bem sacado, o samba era uma brincadeira com o momento histórico brasileiro, de passagem de bastão entre Getúlio e Dutra.

A criação da analogia acaba resultando num capítulo “póstumo” da biografia de Laurindo. Herivelto dá um salto no tempo que nos leva para depois da inauguração do retrato do morto na sede da escola, narrada por Wilson Baptista em “Sem cuíca não há samba”. E coloca um novo personagem em cena, com status de protagonista e permissão para ocupar espaço no título do samba: trata-se do acabrunhado Dodô, que precisa “despertar” da tristeza pela morte de Laurindo a tempo de assumir, enquanto substituto do falecido, o comando da escola no desfile de carnaval.

Bem ao gosto de Herivelto, falas abrem a gravação. “Não acabou a Praça Onze, não!”, diz alguém. “Desperta, Dodô!”, continuam. “Assume o comando, que o Laurindo não voltou! Desperta, Dodô!”.

E segue o samba:

*Ajeita a pancadaria
Dodô, mestre de harmonia
Eu já mandei reunir o pessoal
Procura o pau da bandeira
Amarra na cumeeira
Se não achar o estandarte, não faz mal
Dodô, eu quero alegria
Vai ter ensaio de noite e de dia*

*Precisamos fazer
Um bom carnaval
Para o povo saber
Quem nós somos afinal
Morre um sambista
Outro virá
Para o substituir
Laurindo
Pusemos outro em seu lugar
A nossa escola tem um luto para guardar
E um herói pra festejar*



Ao fim da cantoria, alguém pede: “Um minuto de silêncio!”, e o samba acaba. Em suma: era preciso, sim, reverenciar o herói de outrora – para, depois,

enterrá-lo e seguir adiante. Porque o samba, a escola, o carnaval, eram maiores do que a vida e a morte de quem quer que fosse. Até mesmo de Laurindo.

Ou melhor: celebrar a vida era mais importante do que a própria vida.

Nascido em 1935, o personagem de “Triste cuíca” continuaria inspirando a canção carioca até pelo menos o meio da década de 1960.

Em “Marcha do contra”, de Avelino Rodrigues, J. Gomes e Raul Carrazzato, gravação Odeon do conjunto vocal Trigêmeos Vocalistas para a folia de 1954, Laurindo figura entre personagens clássicos do imaginário momesco brasileiro, como a Chiquita Bacana, o “velho na porta da Colombo”, o General da Banda e o Pierrot Apaixonado. De resto, a singela marchinha eleva Laurindo na hierarquia militar, promovendo-o de cabo a tenente.

Eis a letra:

*Roubei a casca da banana da Chiquita
Proibi Pepita de namorar
Tirei o velho da porta da Colombo
Botei um broto pra sassaricar*

*Eu rebaixei o General da Banda
E promovi cabo Laurindo a tenente
Já consegui que Pierrot se apaixonasse
Pela espanhola diferente*



Em 1966, uma última ocorrência. A editora musical Arlequim publica, num caderno de músicas para o carnaval, a partitura do modesto samba “Laurindo”, de Celso Mendes. Trata-se da obra mais recente que encontrei sobre o personagem – concebida trinta e um anos depois de Noel tê-lo criado. Aqui, Laurindo pede socorro, ao se ver em apuros em meio a um despejo no morro. A gravação, creditada na partitura a selo (Coquetel) e intérpretes (Escola do Chuvisco) obscuros, não consta das fontes consultadas.

Gravação COQUETEL pela "ESCOLA DO CHUVISCO"

Laurindo
Samba-Médio

Melodia | PISTON Si b
CLARINETE Si b
SAX TENOR Si b

Celso Mendes

Laurindo desce o morro
Não vê que o samba acabou
Derrubáro seu barraco
E a turma da escola chorou.

Adeus favela e a batucada
Adeus Salgueiro, não tem mais nada
O aviso é prá deixar o morro
Socorro, socorro
Num deixa o dotô me levá.

Imagem 49: Partitura do *samba-médio* “Laurindo”, de Celso Mendes. O que Laurindo tinha de especial para continuar inspirando compositores, depois de tanto tempo? (coleção José Ramos Tinhorão / acervo Instituto Moreira Salles)

Para fechar este capítulo, reservei dois sambas sobre Laurindo (um composto por Herivelto, outro por Wilson) que propõem arremates interessantes para a biografia fictícia do personagem, escrita a tantas mãos ao longo de mais de três décadas.

Em rara gravação como cantor, Grande Otelo levou ao disco (Columbia) o samba “Carnaval com quem?”, dele e de Herivelto, em 1959. No rótulo, há a informação de que faria parte da trilha musical da chanchada *Mulheres à vista*, de J. B. Tanko, não confirmada quando se assiste ao filme, disponível na internet. Faz sentido: sensível, o samba destoaria por completo do humor caricato e misógino do longa.

*Passei carnaval com quem?
Olho e não vejo ninguém
Dodô desapareceu*

*Claudionor foi em cana
E Laurindo morreu*

*Saudades do carnaval de 43
Se eu pudesse eu cantava outra vez
“Vão acabar com a Praça Onze”
Tempo bom que não volta mais
Saudade de outros carnavais
Vão acabar com a Praça Onze
Não vai haver mais escola de samba, não vai
Laurindo sobe o morro gritando:
– Não acabou, a Praça Onze não acabou
E chora no meu ombro a sua dor
E chora no meu ombro a sua dor*



“Carnaval com quem?” é puro Laurindo de Herivelto, em sua lamentosa nostalgia. Registrem-se aqui a reaparição do personagem Dodô, de “Desperta, Dodô”; a menção a outro personagem, Claudionor, presente no samba “Fala, Claudionor”, também de Herivelto e Otelo; e as citações musicais (um tanto forçadas) aos sambas “Praça Onze”, “Laurindo” e “Fala, Claudionor”.

Se Herivelto chora o passado, Wilson (ou não seria Wilson) mira o futuro. Composto com o amigo Carlos de Souza, compositor apurado, como Wilson, no circuito do teatro musicado da Praça Tiradentes, chega ao disco em 1944 aquele que poderia ser considerado o epílogo da saga de Laurindo – o samba “Laurindo Filho”.

O cantor-arauto da narrativa final é uma figura ímpar, Miguel Baúso, chefe de claque do Teatro Recreio, célebre casa de espetáculos da Tiradentes (demolida na década de 1960), e comprador ingênuo de sambas, a levar golpes de todos os sambistas iniciantes de seu tempo.

Baúso tinha o sonho de ser cantor e se comparava aos maiores Francisco Alves e Orlando Silva, mas boa parte das poucas gravações que realizou foram pagas do próprio bolso. A exemplo deste “Laurindo Filho”, que ele gravou em disco “promocional” da Continental, ao som vigoroso da “escola de samba A Voz do Morro”. Detalhe: mais uma vez Wilson desaparece dos créditos autorais, cedendo lugar ao próprio Baúso.

Eis o samba:

*Esse ano desce o morro
Uma nova escola-de-samba que sai
Comandando a bateria
Vem Laurindo Filho
Que honra o nome do seu pai*

*Vem também a Conceição
Antiga porta-bandeira
E puxada por Laurindo
(Oba! Oba!)
Como um boi velho cansado
A cuíca vem mugindo
(Oba! Oba!)*



O nível de requinte do bordado urdido por Wilson, no módico espaço de duas estrofes com cinco versos curtos cada, faz de “Laurindo Filho” uma pequena joia escondida – singela, mas potente. Aqui, ele celebra Laurindo enquanto criação coletiva, tecendo a conclusão da biografia fictícia do personagem a partir de linhas de costura (ou premissas) propostas por outros criadores da série. Vamos a elas.

Símbolo da esperança que advém da renovação dos ciclos da vida, Laurindo Filho é o novo protagonista da saga – que não é mais, portanto, somente de Laurindo, mas a de sua descendência/linhagem. Ao mesmo tempo em que o filho honra o pai – e, portanto, a sua ancestralidade – ao surgir “puxando” a mítica cuíca que parecia um boi mugindo (abandonada como imagem a partir de certo momento na coleção de sambas sobre Laurindo), ele se ancora no presente, atuando como mestre de bateria, senhor do fluxo e da cadência do tempo, e aposta no futuro, na performance da “nova escola de samba que a sai”. Laurindo Filho parece seguir o conselho paterno alinhavado por Paulinho da Viola, anos depois, no samba “Dança da solidão”: *“Meu pai sempre me dizia/ Meu filho, tome cuidado/ Quando eu penso no futuro/ Não esqueço o meu passado”*.

A presença de Conceição, personagem advinda, como Laurindo, de “Triste cuíca”, também é significativa. Ao perfilá-la como “antiga porta-bandeira”, Wilson dá uma piscadela de olhos na direção de Herivelto.

Explico: “A porta-estandarte”, samba de Herivelto que nada tem a ver com Laurindo (lançado por Linda Baptista no filme *Samba em Berlim*, em 1943), trata de uma personagem, também chamada Conceição, que acaba de ser eleita a nova

porta-estandarte de uma escola, recebendo a faixa de uma veterana envelhecida e aos prantos. Ao perceber a coincidência de nomes, Wilson mescla as personagens de “Triste cuíca” e “A porta-estandarte”, recriando Conceição de forma mais nuançada. Ela deixa de ser apenas um caso amoroso extra-conjugal de Laurindo, conforme a concepção de Noel, e assume papel destacado em “Laurindo Filho”, atuando como espécie de “chancela da tradição em relação ao novo”. E é coerente, e ainda assim notável, que esse aval seja dado por uma mulher – afinal, sabemos que foi Conceição que salvaguardou em sua casa a triste cuíca, o Santo Graal da nossa história, por vontade de Laurindo. Em sua reentrada inesperada, promovida por Wilson, no último capítulo da saga, eis que ela surge no papel de matriarca do samba, guardiã de tradições, no nível de uma tia baiana da Praça Onze.

Seria ela, ainda por cima, a mãe de Laurindo Filho? Algo me diz que sim, mas não importa. Apenas imaginemos a cena que, para mim, antecede ao samba: depois de muitos anos abrigando em segredo o instrumento musical de seu finado amor, Conceição sente que é chegado o momento de cumprir a sua missão. Emocionada, ela entrega o objeto a quem de direito – o filho de Laurindo.

Graças a Conceição, portanto, a tradição sobrevive – à vingança de Zizica, ao sorriso da morte, ao atropelo da modernidade, à sanha do progresso, à ruindade da branquitude.

Pelas brechas, pela sombra, agonizando e não morrendo, se mimetizando, traindo o passado e se reinventando, a tradição resiste, num ciclo infinito. Abrigada, como uma triste cuíca que gemia feito boi, na casa da Conceição³².

O filho do homem olha para o futuro, com os pés no passado.

Laurindo voltou, mais uma vez.

Oba! Oba!

³² A casa da Conceição ganha, aqui, o status de uma “casa de tia Ciata”. Para Muniz Sodré (1970), as casas das tias baianas da Pequena África eram “metáfora(s) viva(s) das posições de resistência adotadas pela comunidade negra”.

7. Que malandro você é?

A coleção de sambas sobre Laurindo, lançados entre 1935 e 1966, pode ser entendida como uma espécie de biografia fictícia, publicada em forma de folhetim “embaralhado” (ou fora de ordem), escrita a muitas mãos, num processo de coautoria aleatório, retroalimentado e espontâneo que resultou num dos casos mais peculiares da música popular brasileira. Na medida em que camadas e mais camadas de criação se sobrepunham, trazendo novos acontecimentos e perspectivas para a série, a “teia de recados” possíveis se adensava. Laurindo ganhou consistência e autonomia nesse processo artesanal, terminando por impor-se sobre os seus “donos” – que, a partir de certo momento, já não sabiam quem tinha criado o que, cada um “herdando” o que outro havia proposto.

Nesse sentido, é incrível imaginar que os três compositores mais representativos da série, Noel, Wilson e Herivelto, mal tiveram contato entre si – pouquíssimo, na vida; jamais, para tratar de Laurindo. As exceções poderiam ser Wilson e Noel, que, depois de trocarem farpas musicais à distância durante alguns anos da década de 1930 por conta da disputa por uma namorada, fizeram as pazes, abriram parceria (“Deixa de ser convencida”, a única) e planejaram seguir compondo juntos – projeto frustrado pela morte de Noel. Herivelto chegou a esbarrar algumas vezes com Noel, sem maior aproximação, e tinha antipatia por Wilson, a quem considerava pouco confiável, segundo me foi contado por seu biógrafo Jonas Vieira.

Que força era essa, portanto, a de Laurindo, capaz de enlaçar três talentos tão dispersos em torno de uma criação conjunta de tamanha sofisticação? Que “teia de recados” tão eloquente esse personagem costurava, para atravessar tantos anos inspirando sambas geniais?

Para seguirmos adiante nessa reflexão, é preciso “desembaralhar” o folhetim de Laurindo e recompor o fio de sua biografia fictícia – não na ordem em que os sambas foram compostos, que foi o que fizemos, grosso modo, até aqui; mas seguindo a trilha cronológica dos acontecimentos, como se se tratasse de pessoa de carne e osso, não importando de quem partiu cada ideia ou aspecto da trama.

Talvez assim possamos vislumbrar de que maneira Laurindo se encaixa, ou não, nas formas de representação do negro vigentes no contexto da música popular brasileira do período, e, a partir daí, captar a sua singularidade.

7.1. A biografia fictícia

Laurindo é diretor de harmonia de uma escola de samba sediada no morro de Mangueira³³, no início dos anos 1940. A função do diretor de harmonia começa na quadra de ensaios e chega ao ápice no desfile. Soprando o seu apito, ele faz com que os componentes da escola cantem em sintonia com o puxador do samba e a bateria, e cuida para que o desfile aconteça com fluidez, sem correrias ou espaços vazios.

Vê-se no pescoço de Laurindo, além do apito, um cordão de ouro com pingente de São Jorge, santo de sua devoção.

Laurindo exerce grande liderança em sua comunidade. É exímio tocador de cuíca. Sua cuíca tem um som triste que remete a mugidos de boi e que, no entanto, faz todo mundo cantar e sambar sorrindo. Quando a cuíca de Laurindo não está presente nas rodas de batucada, o samba fica “diferente”, “sem chão”, atravessado.

Em termos afetivos, o coração de Laurindo se divide entre Zizica, mulher de certa relevância na comunidade (a ponto de ele ser conhecido por lá como “o gostoso da Zizica”), e Conceição, a certa altura eleita a nova porta-bandeira da escola, numa transição que faz sofrer a dançarina anterior, já não tão jovem.

Não se tem informações sobre:

- Atividade profissional de Laurindo fora do carnaval (intuo que poderia ser músico de rádio, shows e gravações, como Oliveira da Cuíca, e/ou algo como lustrador de móveis, “viração” muito comum entre os bambas do Estácio);
- Aparência de Laurindo (provavelmente elegante no vestir, como Oliveira da Cuíca, Geraldo Pereira e Paulo da Portela, e intuo que dono de algum charme pessoal, a ponto de interessar a duas mulheres simultaneamente);

³³ O nome da escola não constará de nenhum dos sambas sobre Laurindo, podendo ser a Estação Primeira de Mangueira, a Unidos de Mangueira ou outra agremiação menor, ou mesmo fictícia, daquele morro.

- Antecedentes de Laurindo (onde nasceu, como foi a sua infância, como era a sua família de origem, como a “triste cuíca” lhe chegou às mãos etc).

A escola de samba de Laurindo desfila anualmente na Praça Onze. O lugar é de grande importância para Laurindo e para a negritude carioca, como vimos anteriormente. Laurindo já foi premiado com um troféu de bronze num concurso na Praça, dançando samba. A façanha é para ele uma doce recordação.

Em 1941, vem a notícia terrível: a Praça será destruída para dar passagem à avenida Presidente Vargas. É como se o mundo caísse para Laurindo.

No carnaval de 1942, os desfiles ainda acontecem na Praça Onze. Meses depois, Getúlio declara guerra ao Eixo.

Quando o carnaval de 1943 se aproxima, Laurindo, otimista, sobe o morro gritando que a Praça Onze não acabou. Reúne os componentes da escola e marca ensaio para a quarta-feira seguinte.

Ao chegarem à Praça Onze, Laurindo e sua turma se entristecem com o estado das coisas – as demolições, o abandono. Perto dali, eles veem uma das pirâmides que havia no Rio na época, amontoados de quinquilharias de borracha e metal que a população descartava para serem recolhidos e usados na fabricação de material bélico, como parte do esforço de guerra.

Laurindo apita – mas a “evolução” que acontece é de outra ordem. Ao invés de tocarem seus instrumentos, os componentes da escola os colocam na pirâmide, doando-os à campanha.

No ano seguinte, Laurindo embarca para a Itália como pracinha da FEB para lutar contra os nazistas. É provável que tenha se alistado como voluntário – houve algumas campanhas nesse sentido.

No carnaval de 1945, a escola desce para ensaiar “sem Laurindo na frente da bateria” – ele está no *front*. Para animar o pessoal, Conceição dá o recado deixado por Laurindo antes de partir: “Pode ensaiar, porque o povo precisa sambar!”.

Laurindo volta para o morro em meados de 1945, condecorado com a Cruz de Combate e ostentando duas divisas de cabo, por conta de algum ato de bravura na Guerra. Promovido, ele agora é o “Cabo Laurindo”.

Laurindo volta diferente. É percebido como um “amigo da verdade” e um “defensor da igualdade”, e há boatos no morro de que, por causa dele, vai haver

“transformação”. Todos se colocam à disposição da mudança, saudando-o à moda soviética, como “camarada Laurindo”.

Num comício em Mangueira, Laurindo discursa para o povo. Diz que não é herói, que heróis são os que morreram na Guerra lutando contra o nazifascismo. O povo aplaude e o homenageia com missa campal e bandeira hasteada a meio-pau. É uma espécie de catarse coletiva, que termina com a constatação de que Mangueira, através de Laurindo, tomou parte na vitória da liberdade e da democracia no mundo.

Algo acontece que impede Laurindo de participar do carnaval seguinte, o de 1946, conhecido como o Carnaval da Vitória. Penso que esteja relacionado a certa boataria difamatória que começou a circular no morro, pondo em dúvida os feitos de Laurindo na Guerra. Decepcionado, Laurindo pode ter se afastado da escola – a exemplo, obviamente que por outras razões, de Paulo da Portela, que deixara a Portela anos antes, ao se desentender com a diretoria.³⁴

Laurindo deixa a triste cuíca na casa de Conceição e desaparece. O samba fica diferente, o povo se ressentido. Zizica sorri – sente-se vingada com a derrocada de Laurindo, por saber-se traída? Enlouqueceu?

Pouco tempo depois, um corpo é encontrado atrás de uma ribanceira do morro – o cordão de São Jorge pendurado no pescoço, pertencente a Laurindo, identifica o cadáver.

Amigos de Laurindo decidem homenageá-lo inaugurando o seu retrato na sede da escola de samba.

Dodô é eleito o novo diretor de harmonia – mas não tem a mesma capacidade de liderança de Laurindo. O povo lamenta a morte de Laurindo, mas diz a Dodô que, apesar disso, o samba precisa continuar.

Muitos anos depois, uma nova escola de samba desce o morro, com Laurindo Filho no comando da bateria e Conceição, já veterana, como portabandeira. Laurindo Filho vem tocando a cuíca de seu pai, aquela que gemia foi boi.

Fim.

³⁴ A se considerar o último e menos representativo samba da coleção, feito em 1966 por Celso Mendes, essa confusão final poderia ter relação com a posição tomada por Laurindo diante da desapropriação de terras no morro.

7.2. O recado

A apresentação da biografia fictícia de Laurindo no fluxo linear dos acontecimentos fortalece algumas percepções a respeito do personagem, que considero reveladoras:

- O tom da narrativa, em geral, mesmo quando bem humorado, é sóbrio, tendendo para o épico a partir da trilogia de Laurindo na Guerra, quando são destacadas as suas qualidades “superiores” (“amigo da verdade”, “defensor da igualdade”) e celebrados os resultados de atos heróicos (recebimento da Cruz da Vitória, das divisas de cabo, missa campal etc);
- Laurindo age quase sempre no *coletivo*, por meio de ações que considera nobres ou relevantes (alegrar a sua gente com o som de sua cuíca, ensaiar e guiar a escola de samba, lamentar “em caravana” o fim da Praça Onze, anunciar a todos que a Praça Onze não acabou, doar instrumentos à campanha das pirâmides, lutar contra os nazistas, fazer comício no morro);
- Laurindo passa por dois momentos claros de tomada de consciência: o primeiro acontece na Praça Onze vazia, ao pé da pirâmide de metais, quando decide atuar num viés mais político, rompendo com o padrão “harmonizador”; o segundo, no *front* italiano, ao entrar em contato com a ideologia comunista que o levará a pregar “transformação” no morro.

Nas décadas de 1930 a 1950, a representação do homem negro no contexto da música popular não fugia de certos estereótipos, muito arraigados e quase sempre racistas. A seguir, descrevo quatro tipos que considero básicos. Em qual deles Laurindo se encaixaria?

- a) O MALANDRO: Havia o malandro elegante, astucioso, mediador entre a ordem e a desordem, entre a “raia miúda” e os abastados, que Claudia Matos bem define, em *Acertei no milhar* (1982), como um “ser de fronteira”. Para Antonio Candido (1970), o malandro, apesar de ser antissistema, contraventor, é um ser estabilizante, no sentido de que age para manter o *status quo* como estratégia para continuar se

beneficiando, “comendo pelas beiradas”, espécie de parasita social. A linhagem malandra tem na produção dos sambistas do Estácio, nos anos 1920, o seu centro gravitacional, e, como antagonistas, a polícia a prendê-lo, a mulher a azucriná-lo e o trabalho a cansá-lo. Wilson Baptista talvez tenha criado o samba mais eloquente perfilando o tipo, “Lenço no pescoço” (1933), autorretrato de um malandro orgulhoso “em ser tão vadio”, com direito a descrição de vestimenta (“chapéu de lado”, “tamanco arrastando”, “lenço no pescoço”, “navalha no bolso”), jeito de andar (“eu passo gingando”) etc;

- b) O OTÁRIO: O malandro não sobrevive sem o otário – são tipos complementares. Há muitos sambas sobre otários, em geral homens ingênuos, do povo, trabalhadores, que são atraídos por suas mulheres. Há o clássico estivador de “Oh, seu Oscar” (1939), mais uma vez de Wilson Baptista (com Aaulfo Alves), que volta cansado do trabalho e encontra um bilhete da companheira, justificando ter saído de casa porque não pode mais, quer viver na orgia. Há também o Edgard, que chora ao ver Rosa “gingando toda prosa” no carnaval com uma fantasia de baiana “que ele não deu”, em “Coitado do Edgard” (1944), de Haroldo Lobo e Benedito Lacerda. E muitos outros;
- c) O TRABALHADOR: Invade o cancionário brasileiro a partir da ascensão de Getúlio, tendo como ápice os primeiros anos do Estado Novo, quando os órgãos reguladores (DNP e DIP), através de censura e patrocínio, estimulavam a produção de obras musicais em ode ao trabalho. “O bonde São Januário” (Wilson e Aaulfo), “O trem atrasou” (Paquito, Estanislau Silva e Artur Vilarinho) e “Eu trabalhei” (Roberto Roberti e Jorge Faraj) são exemplos de obras comprometidas com o relógio do ponto, as três gravadas em 1940;
- d) O CÔMICO: Tipo advindo das revistas teatrais da Praça Tiradentes. Risível, pernóstico, ignorante, dono de fala estropeada, geralmente funcionava como “escada” para um ator cômico branco. Grande Otelo interpretou muitos personagens assim – genialmente, diga-se. O cômico tem como contraparte feminina a negra espevitada, “maluca”, presente em “Boneca de pixe” (1938) e “Tu qué tomá meu home” (1929), sambas de Ary Barroso (com Luiz Iglésias e Olegário Mariano,

respectivamente). Detalhe: Carmen Miranda chegou a ensaiar “Boneca de pixe” fazendo uso de *black face* para um quadro do filme *Banana da terra* – por sorte, o número foi substituído por “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi.

Procuremos relacionar Laurindo com os tipos descritos. Começando pelo “malandro”, há um aspecto que aproxima Laurindo do perfil: estar envolvido com duas mulheres ao mesmo tempo – Zizica e Conceição. Por outro lado, em toda a série sobre o personagem, inexistiu qualquer menção a trabalho (contra ou a favor), a atividades ilícitas, a enteveros com a polícia ou à sua imagética (como se veste, como caminha) – itens fundamentais na descrição de um malandro. Não precisaríamos ir tão longe: a essência de Laurindo, agregadora e calcada no coletivo, é oposta à do malandro, um individualista por natureza, preocupado em ganhar o “seu” e se safar de confusões. Ser mulhengo não é suficiente para enquadrar Laurindo na categoria.

Laurindo poderia, talvez, ser considerado um “otário” em sua positividade ingênua, teimosa, ao acreditar que a Praça Onze não acabou – seja como um eufemismo para “ela sobreviverá em nossos corações”, seja literalmente, como consequência de certa indecisão da Prefeitura em torno do assunto. Também não é suficiente: Laurindo não é um perdedor, alguém que é passado para trás, como Oscar, Edgard e trupe. Ele é, sobretudo, um personagem em transformação, que amadurece e se politiza ao longo da série. E mais: um otário não seria condecorado por ato de bravura em combate contra os nazistas.

Quanto a Laurindo ser do tipo trabalhador, não há uma única menção em toda a série a qualquer atividade profissional do personagem, além de músico e diretor de harmonia. Descartado.

Por fim, não há nada de cômico ou caricato em Laurindo. Não há humor na coleção de sambas – se algum sorriso brota aqui e ali, no ouvinte, é por reconhecer certas “sacadas” criativas por parte dos compositores, ou pela alegria que emana de algumas situações narradas. A única exceção em termos de comicidade é “Conversa, Laurindo” – justamente o samba em que se tenta difamar o protagonista da série, e que destoa como linguagem de todos os outros. De resto, Laurindo não é risível, e sua oratória é elegante: “Eu não sou herói”, ele diz no comício em Mangueira, em português castiço. “Heróis são aqueles que tomaram por nós”.

É interessante notar que Laurindo, apesar de não ser malandro, inicia a sua trajetória num contexto submetido à lógica da dialética da malandragem de Antonio Candido (1970), como alguém que evita o conflito por acreditar na possibilidade (inalcançável) de cooptação futura. A existência da Praça Onze era para Laurindo a garantia do pacto, do acordo, da harmonia, da cordialidade, do trânsito respeitoso entre dois mundos/Rios tão distintos. No nível mais concreto, era como se o carnaval-ostentação dos abastados, na parisiense avenida Rio Branco, pudesse ser tolerado enquanto a “raia miúda” tivesse direito a seu quinhão de divertimento invisível na praça, e vice-versa.

Significativamente, Laurindo era um diretor de *harmonia* – alguém fadado a buscar o equilíbrio de forças, a zelar pelo silenciamento das diferenças, a cuidar para que a evolução das coisas se desse da forma mais agradável possível. Sua missão apaziguadora é reforçada, ainda mais, pela performance como tocador de cuíca – lembremos que quando tirava do instrumento os sons que remetiam a mugidos de boi, todos cantavam e sambavam sorrindo, em comunhão.

Mas a Praça é destruída, e o pacto rompido. Laurindo deixa de ser um “harmonizador”. No *front* italiano, ele é obrigado a fazer o que nunca fizera: combater o inimigo frontalmente. Ao invés de negacear o confronto em prol de um conceito infantilizado de harmonia, ele entende o valor da luta como mola propulsora para mundos melhores. Ou, nas palavras de João Cezar de Castro Rocha (2004), “não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las, recusando-se a improvável promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos”. Laurindo volta ao morro pronto para transformar a realidade ao seu redor.

Pena: Noel Rosa o mata. É a sina do revolucionário, ser abandonado pelos seus e depois martirizado. Mas não: Wilson Baptista subverte o nihilismo de Noel, e abre brechas de esperança. *O morto pode não ser o morto*. Alguém pode ter colocado o cordão de Laurindo no pescoço do cadáver irreconhecível. Laurindo pode estar vivo. E, mesmo que estivesse morto, nem tudo estaria perdido: Laurindo deixou semente. Um herdeiro. Laurindo Filho assumirá o protagonismo do pai. Comandando a bateria de uma nova escola de samba que sai, sob as bênçãos da matriarca Conceição, o rapaz continuará fazendo mugir a cuíca encantada.

A esperança agoniza, mas não morre.

Por tudo o que vimos, penso que Laurindo talvez seja o primeiro personagem negro da música popular brasileira a ser caracterizado como um protagonista elegante, desejado, talentoso, atormentado, heróico – alheio à representação negra caricata, chapada e/ou depreciativa então vigente.

Talvez aí resida a sua força: Laurindo não é malandro, otário, trabalhador ou cômico. Não é o que se esperava de um negro, naqueles tempos estadonovistas. Ele inaugura outra categoria de representação – Laurindo é um *líder*. É um Zé do Carçoço antecipado em décadas, a botar a boca no mundo³⁵.

O caminho proposto por Wilson não era recusar o sistema, nem viver em sua periferia, muito menos se resignar a ele, mas *transformá-lo*, através do engajamento político.

Esse era o recado, no centro da teia.

7.3. A imagem

Para terminar, gostaria de voltar à imagem-síntese deste trabalho. Trata-se da fotografia do pracinha negro embarcando para a guerra na Itália, levando consigo a sua cuíca.

³⁵ Alusão ao samba “Zé do Carçoço”, de Leci Brandão, que diz que “está nascendo um novo líder”.



Imagem 50 (Arquivo Nacional)

Essa imagem propõe muitas leituras, mas fico aqui com uma delas. Lembrando que a cuíca é um tambor de fricção ritualístico de origem africana, também usado, por conta de seu ronco gutural, para amedrontar os inimigos nos conflitos tribais, e que, no Brasil, ao ser absorvida pelo samba, ganhou também conotação de festa, de irreverência e de conagração, penso em como é bonito que esse pracinha brasileiro, afrodescendente, esteja levando esse instrumento musical – reitero: a representar negritude, guerra e festa, tudo ao mesmo tempo – para lutar contra o totalitarismo ariano de Hitler em plena Europa.

O pracinha negro que embarca para o *front* com a sua cuíca – seu nome é Laurindo, posso apostar – está afirmando, em silêncio, que a festa, na concepção sagrada do samba, não é alienação ao mundo real, mas estratégia de guerra pela vida, contra as políticas de morte.

8

Epílogo

Como curiosidade, apresento aqui um samba que fiz em 2010 com o violonista e cantor Alfredo Del-Penho – música dele, letra minha –, brincando com o universo de Laurindo. Aqui, temos o neto de Laurindo indo passar o carnaval na Bahia, deixando Mangueira magoadíssima. A gravação, ainda inédita, é do cantor Marcos Sacramento.

Diz o samba:

*Laurindo Neto comprou um abadá
Subiu o morro a mil
China, que era um baita de um X-9, explanou
E a casa caiu
Dona Neném chorou
Pensou no carnaval
Da Verde-e-Rosa
Pois se Laurindo Neto se ausentar
Quem é que vai tirar
Da cuíca o triste som do boi
Mugindo?*

*Laurindo Neto guardou o abadá
Não deu mais um pio
Só no sapatinho viu o carnaval chegar
E tomou Doril
Dona Neném zangou:
“Nosso Laurindo agiu
Feito moleque
Pois tendo um compromisso de valor
Foi lá pra Salvador
Se acabar ao som do trio da Ivete!”*

*Nêgo até zoou:
“Segura o tchan
Amarra o tchan
Agacha aqui
Mãozinha ali”
Foi tanto desacato
Mangueira deu um nó!*



*Mas eis
 Que Jamelão diz
 Um impropério
 “Quem nunca errou?
 Pago pra ver!
 Respeitem o Laurindo
 Que ele em Mangueira é rei”*

*E pôs-se a lembrar histórias de Laurindo Avô
 Da Praça que o Cabo tanto amou
 Da Guerra que a ele consagrou
 E da cuíca, ai ai!, que ao neto ele deixou*

*Laurindo Neto suou o abadá
 Pulando no trio
 Lá no Pelourinho disse: “Aqui é meu lugar”
 Mas voltou pro Rio
 Viu que a maré mudou
 Quando a baiana pôs-lhe um par de chifres
 Tudo o que ele fez foi por amor
 Mangueira perdoou
 A pequena traição que fez
 Laurindo*

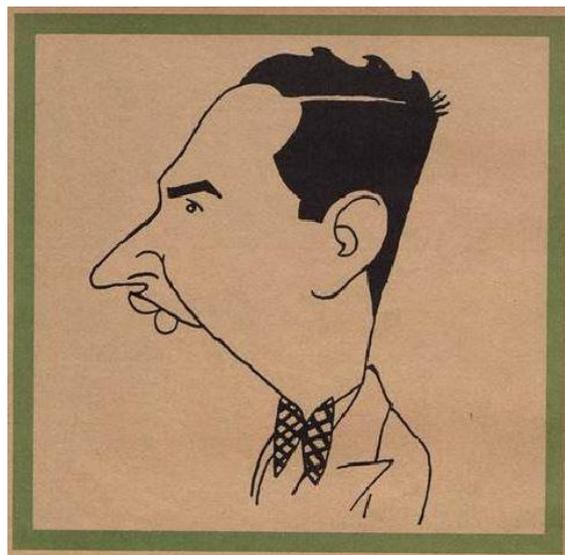


Imagem 51: autocaricatura de Noel Rosa, publicada pela revista *Manchete* em 1953.
 (Hemeroteca Digital Brasileira)

9

Referências bibliográficas**Livros**

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963.

ALZUGUIR, Rodrigo. *Wilson Baptista – O samba foi sua glória*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

BANDEIRA, Manuel. *Os Reis Vagabundos e mais 50 crônicas*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

BARBOSA, Orestes. *Bambambã!*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1993.

_____. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BORORÓ. *Gente da madrugada*. Rio de Janeiro: Guavira Editores, 1982.

CABRAL, Sérgio. *A MPB na Era do Rádio*. São Paulo: Editora Moderna, 1996.

_____. *ABC de Sérgio Cabral: um desfile dos craques da MPB*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

_____. *Ataulfo Alves: vida e obra*. São Paulo: Lazuli Editora – Companhia Editora Nacional, 2009.

_____. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli Editora – Companhia Editora Nacional, 2011.

_____. *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

CAMPOS, Alice Duarte Silva de; GOMES, Dulcinéa Nunes; SILVA, Francisco Duarte; MATOS, Nelson. *Um certo Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

DINIZ, Júlio, GIUMBELLI, E.; NAVES, S. C. (org.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

DINIZ, Júlio. “Macunaíma, cavalo de Mário”. In DINIZ, Júlio. (org.). *Diálogos ibero-americanos - II*. Rio de Janeiro: PUC-Rio / Universidade de Granada / Edições Galo Branco, 2006, pp.35-51.

DINIZ, Júlio. “Música popular – leituras e desleituras” In OLINTO, Heidrun e SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. (org.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio / São Paulo: Loyola, 2002, pp.173 -186.

EFEGÊ, Jota. *Ameno Resedá: o rancho que foi escola: documentário do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.

_____. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

_____. *Figuras e coisas da música popular brasileira: volumes I e II*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

_____. *Maxixe – A dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1984.

_____. *Meninos, eu vi*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

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

FROTA, Wander Nunes. *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional*. São Paulo: Annablume, 2004.

MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar: Malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATOS, Cláudia Neiva de et al (Org.). *Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990.

MOURA, Roberto Moura. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

MUNIZ JR., J. *Sambistas imortais*. São Paulo: Edição do autor – IMPRES, 1976.

OLIVEIRA FILHO, Arthur Loureiro. *500 anos da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: MIS/Faperj, 2001.

PACHECO, Jacy. *O cantor da Vila*. Rio de Janeiro: Edições Minerva, 1958.

_____. *Noël Rosa e sua época*. Rio de Janeiro: G. A. Penna, 1955.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *História ilustrada dos filmes brasileiros (1929-1988)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

_____. *Viva o rebolado! Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

SILVA, Marília T. Barboza da; SANTOS, Lygia. *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

SIMAS, Luiz Antonio. *Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros*. Rio de Janeiro: Mórula, 2013.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1970

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular – um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

TONI, Fávia Camargo. (org.) *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

VIEIRA, Jonas; NORBERTO, Natalício. *Herivelto Martins: uma escola de samba*. Rio de Janeiro: Editora Ensaio, 1992.

Dicionários

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

SANTOS, Alcino; BARBALHO, Grácio; SEVERIANO, Jairo; AZEVEDO, M. A.. *Discografia brasileira em 78 rpm – 4 volumes*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Teses e dissertações

ASSIS, Paulo Dulci. *Mapeamento das informações relativas à cuíca (IRCs) disponíveis em fontes bibliográficas*. Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro, UFRJ, 2016.

GALANTE, Rafael Benvindo Figueiredo. *Da cupópia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX)*. Dissertação de mestrado, São Paulo, USP, 2015.

Artigos e periódicos

ANDRÉ BERNARDO. “O soldado que transformou em música uma batalha história para o Brasil na 2ª Guerra”, *BBC News - Brasil*. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43398292>>. Acesso em 01.03.2022.

ANTONIO CANDIDO. “Dialética da malandragem: caracterização das ‘Memórias de um sargento de milícias’”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 8, SP, 1970.

BALTHAZAR, Ricardo. “As filmagens (e a farra) de Orson Welles no carnaval de 1942”, *Folha de São Paulo*, SP, 11/02/2018.

HAAG, Carlos. “Em busca da ‘guerra boa’ dos pracinhas. *Revista Pesquisa Fapesp* ed. 210, online, 2013. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/em-busca-da-guerra-boa-dos-pracinhas/>. Acesso em 15/03/2022.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. “Resiliência e polinização da música negra que vem ocupando os espaços urbanos do Rio de Janeiro”, *Galáxia*, nº 46, online, 2021. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/48336>>. Acesso em 30.10.2021.

MARIANE, Paula. “O que a FEB ensinou sobre diversidade racial em plena 2ª Guerra Mundial”, *CNN Brasil*, 2021. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/o-que-a-feb-ensinou-sobre-diversidade-racial-em-plena-2-guerra-mundial/>>. Acesso em 01.03.2022.

PAPPON, Thomas. “BBC resgata vozes e sambas esquecidos dos soldados brasileiros na 2ª Guerra”, *BBC News - Brasil*. Disponível em <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43385807>>. Acesso em 01.03.2022.

ROCHA, João Cezar de Castro. “Dialética da marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea”, *Folha de São Paulo*, SP, 29/02/2004.

THOMPSON, Daniella. “Praça Onze in popular song”, *Musica Brasiliensis: a Brazilian folly by Daniella Thompson*. Disponível em <http://daniellathompson.com/Texts/Praca_Onze/praca_onze.htm>. Acesso em 03.12.2021.

WISNIK, José Miguel. “O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez”, *Artepensamento IMS*. Disponível em <<https://artepensamento.ims.com.br/colecao/anos-70-ainda-sob-a-tempestade/>>. Acesso em 27.01.2022.

Jornais e revistas

ABI – Boletim Informativo, Alto Madeira (RO), A Manhã, A Noite, Carioca, Cinearte, Cinelândia, Correio da Manhã, Diário Carioca, Diário da Noite, Diário da Tarde (PR), Diário de Notícias, Gazeta de Notícias, Jornal das Moças, Jornal do Brasil, Manchete, O Cruzeiro, O Dia (PR), O Jornal, O Malho, O Radical, Revista da Semana, Revista do Disco, Scena Muda, Vamos Ler!

Websites

Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>

Discografia Brasileira. Disponível em: <<http://discografiabrasileira.com.br>>

BBC News Brasil. Disponível em: <<http://bbc.com/portuguese>>

Acervo CPDOC – Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo>>

Instituto Memória Musical Brasileira. Disponível em <<https://immub.org>>

Partituras

“Às três da manhã” Ed. Irmãos Vitale

- “Cabo Laurindo” Ed. Irmãos Vitale
- “Carnaval em revista” Ed. Mangione
- “Comício em Mangueira” Ed. Irmãos Vitale
- “Desperta, Dodô” Ed. Irmãos Vitale
- “Lá vem Mangueira” Ed. Irmãos Vitale
- “Laurinda” Ed. Mangione
- “Laurindo Filho” Ed. Mangione
- “Laurindo” (2) Ed. Arlequim
- “Laurindo” Ed. Irmãos Vitale
- “Nega pelada, me deixa” Ed. Irmãos Vitale
- “Oba! Oba!” Ed. Mangione
- “Quem vem descendo” Ed. Mangione
- “Triste cuíca” Ed. Mangione