

# O (im)provável encontro entre o “Mulato Calado” e o “Delegado Chico Palha”:

Apontamentos sobre a pesquisa em música no contexto da cultura popular urbana brasileira

Humberto Junqueira<sup>1</sup>

**Resumo:** A pesquisa em música vem se desenvolvendo e ganhando novas abordagens a partir de contribuições advindas de diversos campos do conhecimento. A perspectiva interdisciplinar, portanto, tem se constituído como alternativa promissora diante de questões que emergem especialmente a partir da música popular, área privilegiada para a investigação de pontos estruturantes de nossa sociedade. No presente trabalho, além de ressaltar as concepções que forjaram o conjunto de disciplinas que se dedicam ao estudo da música (tomada, nesse sentido, como uma instância abstrata), analiso também dois sambas compostos na primeira metade do século XX. O objetivo desta análise é justamente revelar a dimensão social e “concreta” da música, apontando para as tensões, conflitos e contradições presentes na cultura brasileira. O encontro entre o “Mulato calado” e o “Delegado Chico Palha”, entre a polícia e o matador, entre um homem violento (“sem coração”) e o defensor de sua companheira, permite não apenas lançar um olhar sobre alguns aspectos estruturantes do quadro sociocultural brasileiro, mas também propicia a reflexão sobre novas formas de lançar esse olhar por meio da pesquisa em música.

**Palavras-chave:** Música. Metodologia. Interdisciplinaridade. Música popular.

## The (im)probable meeting between *Mulato Calado* and *Delegado Chico Palha*: notes on music research in the context of Brazilian urban popular culture

**Abstract:** Music research has been developing and gaining new approaches from contributions from different fields of knowledge. The interdisciplinary perspective, therefore, has constituted itself as a promising alternative in the face of issues that emerge especially in the field of popular music, a privileged area for the investigation of structuring points in our society. In this work, in addition to highlighting the conceptions that forged the set of disciplines dedicated to the study of music (taken, in this sense, as an abstract instance), I also analyze two sambas composed in the first half of the 20th century. The purpose of this analysis is precisely to reveal the social and “concrete” dimension of music research, pointing to the tensions, conflicts and contradictions present in Brazilian culture. The meeting between the “*Mulato Calado*” and the

<sup>1</sup> Doutor em Antropologia da Música pela EHESS (Paris) e Música e Cultura pela UFMG (Belo Horizonte). Professor substituto da Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: junqueira.humberto@gmail.com

*“Delegado Chico Palha”, between the police and the killer, between a violent man (“heartless”) and the defender of his wife, allows not only to look at some structural aspects from the Brazilian sociocultural framework, but also encourages reflection on new ways of launching this perspective through music research.*

**Keywords:** Music. Methodology. Interdisciplinary. Popular music.

## Introdução

**D**urante a primeira metade do século XX, o samba desempenhou uma função determinante na construção do imaginário cultural-popular no Brasil. A radiodifusão e as tecnologias incipientes de gravação contribuíram nesse sentido, proporcionando a veiculação das produções de artistas populares e sua inserção no mercado de discos. Embora o projeto da elite intelectual brasileira envolvesse certa ideia de um mundo popular para a construção de uma arte nacional – que girava em torno da “pureza” e da “essência” de um povo –, tal plano não contemplou boa parte das expressões musicais urbanas.

As pesquisas relacionadas às músicas populares urbanas do Brasil, portanto, durante décadas, ficaram restritas a jornalistas, cronistas, colecionadores e demais agentes (músicos, compositores, apreciadores etc.). Eram, portanto, integrantes dessa espécie de “instituição” complexa chamada música popular brasileira, que envolve não apenas a prática sonora, mas também conceitos mais abrangentes como identidade, nacionalidade, ancestralidade e assim por diante. Essas noções trazem a reboque uma série de narrativas, muitas vezes antagônicas. Em outras palavras, como toda instituição, a música popular brasileira é portadora de uma história (ou de várias histórias, como veremos); ela é composta por personagens, heróis, vilões, mitos fundadores (ARAGÃO, 2013).

Neste texto buscarei compor um quadro crítico-analítico a respeito da pesquisa em música e, mais especificamente, sobre possíveis ferramentas de análise no contexto da cultura popular no Brasil. Para isso, sirvo-me de dois sambas compostos nas décadas de 1930 e 1940: “Delegado Chico Palha”, de Tio Hélio e Nilton Campolino, e “Mulato Calado”, de Wilson Batista, respectivamente. Mas em que esses sambas se relacionam com a temática da pesquisa em música? A que se deve tal escolha?

Nesse sentido, não me parece exagero afirmar que, de um modo ou de outro, passam pela música questões fundamentais para a compreensão da *natureza da cultura*, especialmente no caso da música (e da cultura) brasileira. A importância de nossa música popular se revela através de seu prestígio internacional, de sua adequação ao mercado massificado (em diferentes épocas e territórios), de seu reconhecimento como traço identitário-nacional e assim por diante. A análise dos sambas “Mulato Calado” e “Delegado Chico Palha”, portanto, tem como objetivo apresentar algumas das contradições e tensões presentes em um sistema sociocultural complexo e dinâmico. Nesse contexto foram importantes as reflexões a respeito das disciplinas que tomam a música como objeto de análise, justamente no sentido de compreender seus métodos e diferentes formas de “escuta”. Se é verdade que a música não existe sem o fenômeno acústico, é igualmente correto afirmar que ela não se restringe a isso. É preciso “escutar” além das notas, ir em busca de outras pautas.

## Um “objeto” insubordinado

A expressão *presa esquiva* foi utilizada por Peter Burke (1999) para designar os mediadores culturais do início da modernidade na Europa, denotando assim a dificuldade dos historiadores em lidar com temas e objetos de pesquisa que não se traduzem em registros ou suportes convencionais. Eu gostaria de tomar de empréstimo esta expressão para destacar também a dificuldade daqueles que se dedicam à pesquisa em música em apreender tal fenômeno em uma perspectiva metodológico-científica. Ou seja, conforme salienta Flavio Barbeitas (2016), se é verdade que a ciência ilumina parte dos aspectos ligados à atividade musical, ela não é capaz, no entanto, de trazer à tona respostas para perguntas muito básicas e singelas. Como responder a uma criança, por exemplo, à pergunta ingênua sobre o que é música? Ou sobre quando e onde a música nasceu? Em outras palavras, a música tomada como uma instância abstrata e genérica é fugidia, dinâmica, indisciplinada (retomarei essa ideia mais adiante); em resumo: uma presa esquiva.

Talvez seja justamente por essa razão que historicamente as formas de registro do som – lembremo-nos aqui que a escrita, ela própria, é, ao mesmo tempo, o

registro e uma espécie de silenciamento da palavra falada-escutada<sup>2</sup> – vêm sendo confundidas com o fenômeno sonoro em si. A partitura, quando tomada como música, parece ser o exemplo mais emblemático dessa confusão. Parafraseando a expressão atribuída ao cientista Alfred Korzybski (1879-1950), fundador da semântica geral, poderíamos dizer que a partitura é o mapa, e não o território. De qualquer maneira, a pesquisa em música vem se adequando ao que Barbeitas (2016, p. 47) chamou de “indústria científica”, ou seja, uma tendência à uniformização metodológica, conceitual e teórica, que se dá por meio das práticas de arquivamento, reunião, registro e classificação de dados.<sup>3</sup> Tudo isso para atender aos critérios de uma ciência supostamente universal.

A partir dessas considerações iniciais, proponho duas questões para conduzir as reflexões e os apontamentos deste texto: 1) O que caracteriza e diferencia a pesquisa em música das investigações em outras áreas do conhecimento? 2) A(s) música(s) popular(es) requer(em) métodos e abordagens específicas, distintas daquelas usualmente empregadas na música de tradição escrita? Em busca de possíveis repostas para tais perguntas – sem, contudo, pretender esgotar as possibilidades, perspectivas e compreensões por elas suscitadas –, trago como exemplo dois sambas compostos na primeira metade do século XX. A intenção é compor um quadro crítico-analítico que contribua para as discussões relacionadas ao campo da pesquisa em música e, mais especificamente, em música popular. Embora seja salutar contarmos com uma multiplicidade de concepções metodológicas e teóricas nesse campo, parece ser igualmente sadio que eventuais diferenças, semelhanças e contrastes entre essas ideias sejam abordadas e expostas de maneira mais explícita.

Antes de abordar mais detidamente os exemplos propostos para este artigo, faço uma breve reflexão sobre a forma como os estudos em música se estabeleceram

---

<sup>2</sup> Tim Ingold (2012) aborda este assunto no texto intitulado “Caminhando com dragões: em direção ao lado selvagem”, tomando como exemplo a prática meditativa dos monges medievais por meio da leitura vocalizada de textos litúrgicos. O autor demonstra que diversos fatores contribuíram para a transformação da leitura em voz alta (*reading out*) em leitura silenciosa (*reading off*). Um desses fatores foi a atribuição da literalidade ao texto religioso, estimulada especialmente pela Reforma Protestante.

<sup>3</sup> No conto intitulado “O idioma analítico de John Wilkins”, Jorge Luis Borges (1952) questiona de maneira magistral os critérios de classificação de objetos, imagens, animais, palavras etc.

no mundo ocidental, ressaltando o fato de que tais conhecimentos inegavelmente foram não apenas herdados, mas também impostos pelo sistema de ensino musical brasileiro. Nesse sentido, Rosângela Tugny (2007) destaca o risco de esquematismo e o descuido com as sutilezas que envolvem o tema.

A tradição pitagórico-platônica impregnou o discurso sobre música dos mesmos princípios que buscavam separar um mundo verdadeiro – essencialmente constituído de ideias – do mundo imperfeito das sombras, descritas por Platão no famoso *Mito das Cavernas*. Esta tradição via na matemática a linguagem que mais se aproximava da verdade, por ser a que menos lidava com o mundo sensível – o mundo daquilo que se percebe com os órgãos humanos da percepção (BORNHEIM, 2001). Desta forma, já em seus projetos de criar uma república de nobres, Platão desenvolveu vários diálogos, onde a música se encontrava no centro de suas preocupações. Era necessário que ela se aproximasse o máximo possível das leis de proporções numéricas estabelecidas por Pitágoras. A teoria dos etos dos modos de Platão não fez senão condenar os instrumentos musicais e cantos praticados por várias sociedades vizinhas, onde predominava o uso de instrumentos dotados de muitos recursos sonoros, muitas escalas, enfim, sons que as proporções simples elegidas por Pitágoras não podiam conter. Isto fez com que os estudos sobre a prática musical fossem integrados ao *quadriivium*<sup>4</sup> das ciências pitagóricas – a música fora desde então considerada uma ciência das proporções numéricas, das harmonias das esferas. Todo o seu potencial estésico, tudo o que ela podia comunicar ou afetar, era apenas considerado segundo os critérios pelos quais se adequariam a determinadas proporções intervalares e harmônicas. (TUGNY, 2007, p. 120 e 121).

A autora segue destacando as sucessivas interferências e desdobramentos do pensamento pitagórico-platônico no Ocidente e a valorização, na música, dos atributos e características que lhe conferem maior proximidade com a atividade de abstração. Sua materialidade, sua porção corpórea e sensível, sua opacidade (entre outras qualidades), passam a se constituir então como obstáculos para uma forma de linguagem mais próxima do reino das ideias.<sup>5</sup> Foram valorizados, assim, as propriedades acústicas mais facilmente domesticáveis, aquelas mais passíveis de serem tratadas matematicamente, de serem representadas, como as alturas e durações, favorecendo as músicas em que predominam estruturas melódicas, rítmicas e

<sup>4</sup> Conforme ressalta Tugny (2007, p. 143), “este termo designa o conjunto das ciências antigas – aritmética, música, astronomia e geometria. Aparece em escritos de Pitágoras e Platão, embora ganhe sua forma conceitual apenas com Boécio”.

<sup>5</sup> Um ponto importante para o desenvolvimento do argumento da autora diz respeito ao reino das ideias como uma espécie de conceito que o som seria capaz de veicular e, por isso mesmo, estaria fadado a se limitar. Em outras palavras, Tugny (2007) aponta para a dimensão ideológica (como, aliás, não poderia deixar de ser em se tratando do *reino das ideias*) das escolhas dos atributos sonoros.

harmônicas. O resultado disso é o abandono de instrumentos musicais de timbres mais complexos e menos dóceis ao adestramento proporcionado pelas representações matemáticas; em suma: uma tradição musical que valoriza excessivamente a estrutura, a forma, a notação (TUGNY, 2007).

Foi exatamente nessa direção que a pesquisa em música – ou a dimensão científica que toma a música como objeto de investigação – direcionou seu olhar majoritariamente, desde o *quadriunium* até os dias de hoje. Certamente são muitas as contribuições decorrentes de tal mirada, especialmente considerando as derivações do pensamento musical ocidental e as perguntas (e respostas) às quais se prestam tais contribuições. No entanto, conforme acabamos de perceber, cabe reconhecer certa limitação em lidar com objetos, corpos, performances e instâncias que fogem às representações convencionais.

## A ciência indisciplinada

No verbete “musicologia” do *Dicionário Grove de Música* encontramos a seguinte definição: “[Trata-se do] estudo erudito da música. Tradicionalmente a palavra implicava o estudo da história da música, mas seu significado foi ampliado durante todo o séc. XX, passando a abranger todos os aspectos do estudo da música [...]” (SADIE, 1994, p. 637). Na mesma entrada, observamos menções à musicologia comparada, “isto é, o estudo da música não ocidental”, à música folclórica, à etnomusicologia e à musicologia sistemática (educação musical, psicoacústica, entre outras). Todas essas referências são apresentadas como derivações da musicologia histórica.

Em seu texto intitulado “Por uma ciência indisciplinada da música”, Denis Laborde (2015) adverte que esta concepção da musicologia – representada também em uma acepção mais ampla como uma “ciência da música”, com abordagens e contribuições trazidas por disciplinas díspares – aponta para a construção de um saber totalizante e idealizado. Em outras palavras, todos os indícios (cursos universitários, seminários, colóquios, palestras, textos especializados, enciclopédias e assim por diante) nos mostram que a consolidação de conhecimentos heterogêneos sob uma

mesma rubrica, longe de torná-los autônomos no âmbito institucional, na maioria dos casos, se torna uma mera superposição heteróclita.

Venho afirmar aqui que, de fato, uma ciência unificada da música é impossível de ser construída se partimos do ponto de vista da instituição que procuraria unificar administrativamente o conjunto das disciplinas que estudam a música. Uma tal proposta parece reduzir a “unificação” a um mero inventário de abordagens disparatadas e a generalização a uma simples coleção de exemplos. Daí a necessidade de inverter a perspectiva para investigar o projeto de totalização dos conhecimentos, não a partir do ponto culminante da organização institucional do saber musicológico, mas “a partir de baixo”, numa perspectiva *bottom-up*. Para inverter a perspectiva, é preciso partir da atividade concreta de produção de conhecimento daqueles que têm a música por objeto. Fazendo isto, eu me posiciono sobre a linha de divisão – que muitas vezes tenho dificuldade em identificar, mas que baliza nossa paisagem universitária – entre ciências humanas que trabalham sobre objetos singulares e ciências sociais, supostamente preocupadas com a generalização. Neste sentido, minha contribuição pode ser lida como uma tentativa de “recolocar no lugar” a atividade de produção de conhecimento. Ela procura responder à questão central da musicologia, que é também a questão central das ciências humanas e sociais: “como podemos generalizar a partir de descrições de configurações singulares?” (LACOUR, 2005, p. 2). Para responder a esta questão, me inscrevo por um lado na tradição epistemológica weberiana, procurando mobilizar, por outro lado, toda a fecundidade dos projetos de conhecimento desenvolvidos pelas tradições casuísticas. Esses dois projetos de conhecimento possuem em comum a renúncia a uma análise *top-down* dos fatos de sociedade compreendidos a partir de simples aparelhos nomotéticos, que dizem o fato antes de analisá-lo. Esses projetos intelectuais renunciaram a partir de um modelo preexistente para em seguida apresentar “casos” como uma coleção de exemplos: eles invertem a perspectiva e, ao contrário, partem do caso para examinar, num segundo momento, como é possível, ou não, generalizar. Assim, toda a nuance reside no fato de que não se trata de pensar o caso, mas sim de pensar por casos. (LABORDE, 2015, p. 18 e 19).

Sobre esse tema, Parncutt (2012) salienta que a generalidade das conclusões é buscada tanto por pesquisadores das ciências humanas quanto pelos estudiosos das chamadas ciências duras. Ao refletir sobre as diferenças existentes entre estas duas categorias, o autor ressalta a tensão que envolve um mundo subjetivo – que estaria mais ligado à cultura (religião, artes, filosofia, linguagem etc.) – e um mundo físico, biológico, natural. Um dos problemas que cercam essa premissa, no entanto, reside no fato de que ela desconsidera que a própria construção da ideia de natureza – e, por consequência, os métodos de comprovação de sua existência – está ancorada em convenções sociais.<sup>6</sup> Por outro lado, para um religioso não há nada mais convincente,

<sup>6</sup> A esse respeito, ver Latour (1986).

“natural” e “objetivo” do que a presença das divindades nas quais ele crê. Assim, a separação simples entre mundo objetivo (natural) e mundo subjetivo (cultural) fica escancaradamente comprometida.

Um outro fator de impasse para a continuidade da repisada oposição *natureza x cultura*, especialmente nos dias de hoje, parece estar relacionado justamente a um tipo de generalização que parte de cima, do geral (representado por uma idealização da natureza), em direção ao específico. Nesse ponto, é preciso ressaltar que não busco eliminar ou minimizar a existência de uma tensão entre o caso específico e a generalização, ou seja, entre a abordagem focalizada e a produção de conhecimento compartilhado. “Ao contrário, essa tensão entre a investigação pontual e a ‘subida em direção à generalização’ é uma ferramenta heurística de primeira importância” (LABORDE, 2015, p. 20). Em suma, é preciso investigar e descrever o que os seres humanos fazem e como fazem se quisermos compreender o que são (ou, se preferirmos, se quisermos compreender sua “natureza”). Especialmente no caso da música, natureza é cultura (e vice-versa). Não há contradição a se combater.

Se é assim, parece importante refletirmos sobre os motivos pelos quais a musicologia não consegue se desvincular dos espaços tradicionalmente previstos para ela, especialmente considerando a revolução provocada pelas mídias digitais e plataformas de *streaming*, que movimentam alguns bilhões de dólares anualmente. Como explicar essa segregação entre a música na instituição e a música no mundo? Nós, pesquisadores, teríamos nos enganado de objeto? A interdisciplinaridade aparece como instrumento e alternativa para a produção de conhecimentos que não se encaixam nas categorias disciplinares tradicionais. Direcionando nosso olhar para as práticas, estaremos prontos para elaborar um conjunto de procedimentos de análise que envolvem compositores, músicos, musicólogos, sociólogos, historiadores, etnólogos, filósofos, programadores, psicólogos, arquitetos e demais atores sem que haja oposição entre artistas, produtores culturais e pesquisadores trabalhando conjuntamente. Trata-se, portanto, de analisar o que faz a música acontecer, de compreender o que permite que ela esteja aqui ou ali e de não tomá-la como um “dado” natural, uma entidade mensurável, de onde se possa extrair “pedaços” (LABORDE, 2015). Tomar a música como uma ciência indisciplinada, portanto,



significa reconhecer que ela não deve estar restrita aos espaços, meios e suportes previamente cadastrados para sua veiculação. Seja como disciplina, produto ou qualquer outro tipo de concepção (como obra de arte, por exemplo), a música parece ser capaz de destravar certo bloqueio disciplinar

## Partitura x gravação: ideologias e suportes

Não apenas no Brasil, embora especialmente aqui – talvez pelo uso e significado encerrado na sigla MPB –, acostumamo-nos a tratar a música popular no singular. No entanto, parece-me evidente que, mesmo no âmbito da MPB, a *pluralidade* é justamente uma das principais marcas desta categoria. Conforme nota Sandroni (2004), sobretudo entre as décadas de 1960 e 1980, a sigla trouxe a reboque os ideais de construção de uma *nacionalidade* movida a partir de elementos da cultura popular. Ao mesmo tempo, a MPB aglutinou em torno de si estéticas e referências distintas, prestando-se basicamente a servir como categoria analítica (distinguindo-se, assim, da música erudita e da música folclórica), como opção ideológica e como perfil de consumo. “Nesse período, quando à pergunta ‘de que tipo de música você gosta?’, respondia-se ‘de MPB’, compreendia-se que a pessoa devia ter em sua discoteca, possivelmente, de Tom Jobim a Nelson Cavaquinho, passando por Roberto Carlos e Gilberto Gil. (Era, aliás, o meu caso.)” (SANDRONI, 2004, p. 5).

Não pretendo me estender aqui sobre a importância e os desdobramentos da MPB para/na cultura brasileira, mas, para ser fiel ao que Sandroni (2004) de fato propõe em seu trabalho, é preciso ainda ressaltar que, se é verdade que a percepção da heterogeneidade musical ou da homogeneidade musical depende dos sons em si mesmos, ela depende ainda mais da escuta do receptor. E ainda, se é verdade que o conjunto de artistas citados acima pode ser sentido e compreendido como a expressão de um gosto musical coerente, o mesmo não pode ser dito em relação às músicas produzidas pela diversidade dos grupos sociais, povos e comunidades que habitam o vasto território nacional. Desta forma, para a compreensão das músicas populares (agora, sim, no plural) feitas no Brasil – reconhecendo sempre que o que é criado se explica pelo fazer, e não o contrário –, talvez seja igualmente necessário mobilizarmos

“o universo das *musicologias* – uma diáspora –, [que] não é nem monolítico nem isonômico, [e se trata] de um espaço epistêmico descontínuo e enrugado” (MENEZES BASTOS, 2014, p. 75).<sup>7</sup>

Conforme aponta Tugny (2007), não é de se surpreender que tenham sido os museus e o advento das gravações os grandes responsáveis pelos passos inaugurais de uma disciplina consagrada posteriormente como “Etnomusicologia”. Em outras palavras, para contemplar e compreender as práticas sonoro-musicais de povos não ocidentais, foi preciso fixá-las em suportes “objetivos”, por assim dizer. Dessa forma, foi possível transportar tais sonoridades para outros contextos, colocando ao alcance da Musicologia Comparada transcrições mais fiéis e análises mais sólidas. Mas a invenção do fonógrafo<sup>8</sup> não deve ser tomada apenas como um incremento técnico de cunho material; ela possibilitou sobretudo a concretização de um ideal do Ocidente, a materialização de uma conquista, conforme vemos no trecho a seguir:

A gravação sonora parece constituir uma ideia arquetípica no Ocidente, explicitada enquanto projeto de conservação do som pelo congelamento (paralisação). François Rabelais – este mesmo Rabelais que Lévi-Strauss (1969, p. 124-125) elegeu como fundador dos estudos de parentesco – narra no *Pantagruel* a passagem de sua expedição marítima por uma terra tão distante e de invernos tão frígidos que as falas e músicas congelavam antes de ouvidas. Aí, elas só podiam ser percebidas quando as pedras de gelo onde haviam sido gravadas eram aquecidas. O próprio Rabelais, pela boca de Pantagruel, vai buscar em Platão, Aristóteles, Antífanos da Trácia (século IV a.C.) e Plutarco de Queroneia (46-120 d.C.) a explicação para fenômeno tão maravilhoso, que, como temática, comparece frequentemente na literatura quinhentista italiana, tão especialmente fascinada com os Descobrimientos e na qual, aliás, Rabelais buscou muito de sua inspiração. [...] No episódio do *Pantagruel* mencionado, os sons só gelam porque nos confins do mundo, no Mar Glacial, cujas ilhas são habitadas por bárbaros e monstros. Lá está, na sua desarticulação congênita, o inefável – na distância tão distante que paralisa: o ex-ótico e o “ex-acústico”! Mas, afinal, o fonógrafo – como o rádio, o cinematógrafo, a televisão, a máquina de retratos – consegue efetivamente reverter a lonjura em proximidade? Ecoando Heidegger (1984: 249), entendo que não. Pois a lonjura, mesmo que pouco extensa, e ainda lonjura, constituindo esta lonjura-perto que no campo da ciência vem a estabelecer a essência de seus objetos. O fonógrafo parece ter a ver com a objetivização da distância e com a “outrificação”. (MENEZES BASTOS, 2014, p. 56 e 57).

<sup>7</sup> De forma resumida, podemos dizer que as musicologias constituem subcampos epistêmicos derivados de quatro eixos fundamentais: 1) Música; 2) Ciências Humanas; 3) Filosofia; 4) Folclore (MENEZES BASTOS, 2014).

<sup>8</sup> Como se sabe, o fonógrafo foi inventado nos Estados Unidos em 1877 por Thomas Alva Edison (1847-1931).

Como vemos, a ideia arquetípica da conservação acústica no Ocidente se relaciona sobretudo com uma tentativa (talvez fracassada?) de supressão da distância, com uma espécie de intencionalidade de reversão da lonjura. O que parece ser curioso é que, embora as gravações tenham sido aplicadas no campo do que Menezes Bastos (2014) chama de *musicologias*, elas não ingressaram no domínio da Musicologia Histórica. E obviamente isso não ocorreu porque esta última se presta ao estudo das músicas do passado, devido a uma anterioridade à invenção de máquinas e, consequentemente, gravações.

Como sabemos, a Musicologia Histórica tem como objeto central de seus estudos a partitura, de modo que o registro fonográfico se torna inadequado como intermediador para este campo de investigações. Mas, segundo Menezes Bastos (2014), haveria ainda um fator mais importante do que este último, o elemento preponderante que faz com que as gravações não penetrem nesta área: a crença, por parte de seus praticantes, em uma proximidade música-objeto. Em resumo, a música ocidental foi forjada justamente segundo tal convicção, não compondo, portanto, a imagem de algo distante, do “mar glacial”, não se constituindo como um objeto a ser “outrificado”. A música ocidental é próxima. Nada de *musicologias* com ela, especificamente, e sim com sua partitura, espécie de “fonógrafo visual”. Dentro dessa perspectiva, não faria sentido tomar a gravação (audível) como recurso analítico, uma vez que tanto o suporte que baliza a disciplina quanto seu projeto envolvem justamente o movimento contrário daquele trazido pelo registro fonográfico: lançá-la lá “outra”, através (e conjuntamente) da (e com a) partitura (MENEZES BASTOS, 2014).

No caso específico da cultura brasileira, José Miguel Wisnik (2004) aponta ainda para o que chamou de “abismo” entre a tradição escrita e não escrita, chamando atenção para o caso da música popular urbana que desponta no Rio de Janeiro no fim do século XIX. Ao analisar o conto “O Machete”, de Machado de Assis, Wisnik (2004, p. 25) ressalta “o pressuposto implícito da superioridade da cultura letrada, isenta dos apelos fáceis da música vulgar”. Mas tal pressuposto parece não ser tão implícito assim, especialmente quando observamos o exemplo trazido por Sandroni (2001), a respeito do reconhecimento de “Pelo Telefone” como marco inaugural do samba.

O “repertório folclórico”, como vimos, estava confinado à sala de jantar; introduzi-lo na sociedade significava torná-lo público, fazê-lo passar à sala de visitas, à festa “civilizada”. Como diz Donga em outro depoimento, significava “mostrar àquela gente que o samba não era aquilo que eles pensavam”, ou seja, que as melodias cantadas nos sambas de umbigada também podiam, com certas adaptações (como veremos), ser cantadas nos bailes de carnaval. No empreendimento que Donga se propõe, no entanto, esse repertório folclórico deverá passar por diversas mediações. Um carnaval dificilmente seria suficiente para “introduzir na sociedade” o que o samba efetivamente era até então – isto é, uma modalidade de divertimento, que incluía coreografia, códigos de conduta, improvisação poética etc. Era preciso, destes comportamentos e relações entre pessoas, destacar resíduos, objetos capazes de transitar entre os biombos da sociedade (criando na sua passagem sem dúvida novas relações). E moldar estes objetos em forma capazes de adequarem-se aos meios de divulgação de que se dispunha na época: partitura para piano a ser comercializada; o arranjo para banda; a letra impressa, cuja rigidez transforma todas as improvisações posteriores em meras paródias; a gravação em disco. Mas o sucesso dessa empreitada dependia ainda de outros fatores: o registro na Biblioteca Nacional visando à preservação dos direitos autorais (o que exigiu idas e vindas burocráticas minuciosamente descritas por Silva)<sup>9</sup> e a obtenção de um aliado branco, jornalista, figura de destaque no Clube dos Democráticos (uma das principais instituições do carnaval até então), Mauro de Almeida. (SANDRONI, 2001, p. 119 e 120).

A consequência de todo esse empreendimento de Donga foi transformar o samba, que se restringia a uma comunidade específica, em um gênero de canção popular no sentido moderno, que inclui a noção de autoria, o registro fonográfico como suporte, a difusão e o sucesso no conjunto da sociedade. Nesse processo de “metamorfose” fica escancarado o “pressuposto implícito” mencionado logo acima. No entanto, é importante ressaltar: a necessidade de legitimação por parte da “cultura oficial” (partitura para piano, arranjo para banda, letra impressa, registro na Biblioteca Nacional, obtenção de um aliado branco, entre outros) não significa que o fenômeno se explica (ou se revela) inteiramente por meio de tais elementos e suportes. Em outras palavras, o que pretendo dizer é que a redução do “abismo” entre a cultura letrada e a cultura não letrada não se dá automaticamente, por meio da migração automática entre suportes, formas de registro, mediações, meios de divulgação etc.

O exemplo de “Pelo Telefone” nos mostra, portanto, que a(s) música(s) popular(es) não deve(m) ser compreendida(s) apenas como partitura, ou como texto, ou como gravação, ou como resultado de uma elaboração criativa individual e um

<sup>9</sup> Silva (1975, v. II, p. 247-52).

autor, mas como um conjunto complexo de relações e práticas sociais que pode também (eventualmente) envolver tais noções. Talvez, esse exemplo possa ainda nos revelar um último aspecto relacionado ao já mencionado “abismo” brasileiro – cuja oposição entre oralidade e letramento apenas revela um corte socioeconômico muito mais acentuado.

É que, de uma tradição essencialmente oral, nossa música passou a um binômio produção-difusão ligado diretamente aos meios de comunicação e ao mercado. Esses meios, que despontaram nas décadas de 1920 e 1930, “foram determinantes na alteração dos modos de produção e difusão da cultura/música popular, e por consequência, nas formas de sentir, refletir e ver o mundo” (MORAES, 2000, p. 216). Parece ser útil, portanto, considerar as relações existentes entre a escuta, a radiofonia e a indústria fonográfica no âmbito da cultura brasileira, sobretudo quando se trata do campo dedicado aos estudos direcionados às músicas populares urbanas.

## **Zé da Conceição e Chico Palha: o matador e o delegado**

Essas duas canções trazem à tona boa parte das questões levantadas até aqui, especialmente considerando a já mencionada distância existente entre uma música praticada, experimentada e sentida e a disciplina que se propõe a estudá-la. Até aqui, procurei ressaltar alguns aspectos deste “abismo”, colocando em perspectiva as relações existentes entre os suportes (partitura e gravações), as tradições (escrita e não escrita) e as epistemologias disponíveis (musicologia e *musicologias*). Para iluminar as questões relacionadas a estas duas canções, adotarei a ideia de “sambas conflitivos”, categoria proposta por Sandroni (2010) para a análise de sambas das décadas de 1930 e 1940 que giram em torno de temáticas associadas à violência.

“Delegado Chico Palha” é uma composição de 1938, de autoria de Tio Hélio e Nilton Campolino, que narra “uma história lá da Serrinha”,<sup>10</sup> conforme declara Zeca

<sup>10</sup> Como se sabe, a Serrinha (ou Morro da Serrinha) é uma comunidade carioca localizada na Zona Norte do Rio de Janeiro que possui uma forte tradição ligada ao samba e ao carnaval.

Pagodinho na introdução da gravação mais conhecida dessa canção.<sup>11</sup> Logo no início dessa versão é possível notar o contraste entre o caráter festivo do samba de terreiro, disposto em um arranjo que privilegia as estruturas rítmicas executadas por instrumentos de sopros, cordas e percussão, e o primeiro verso da canção, que apresenta o fatídico personagem da “história”: *Delegado Chico Palha, sem alma, sem coração*. Nesse sentido, esta composição parece se enquadrar naquilo que Cláudia Neiva de Matos (2018) chamou de “poética do samba”. Segundo esta autora, na música popular das primeiras décadas do século XX, e particularmente no quadro do que paulatinamente se convencionou chamar de *samba*, os opostos podem se combinar, muitas vezes de modo ambíguo. Em suma, o contraste entre a música festiva e o personagem desumano da letra coincide com a estética do samba da primeira metade do século XX.

Especialmente nas décadas de 1930 e 1940 – justamente período que compreende as composições analisadas neste texto –, são temáticas recorrentes na poética do samba o encontro entre a alegria e a dor, o sofrer e o sorriso, a decepção e a esperança e assim por diante.

Através das artes do samba, o que deriva da dor resulta em prazer; o sujeito sai do abatimento, toma ânimo, move o corpo e solta a voz. Nesse “poder transformador”, nesse trânsito de mão dupla entre estados mutáveis da alma e do corpo reside um dos grandes mistérios e encantos do samba. E o nexo entre sentimentos e sensações díspares dessa poética verbo-voco-musical assume formas e sentidos que não se podem sintetizar ou explicar meramente pelas origens étnicas e históricas do gênero; nem pela adjacência entre infortúnio cotidiano e festa carnavalesca; nem por analogia com o dissídio da verve modernista face ao lirismo nostálgico dos poetas novecentistas. Para experimentar e pensar tais formas e sentidos em sua especificidade e inteireza, é preciso escutar o próprio samba, atentar não só para o que ele diz, mas também para de que maneira o diz: considerá-lo em sua linguagem integral, gerada na conjunção de letra, música e voz. (MATOS, 2018, p. 30).

No caso específico de “Delegado Chico Palha”, fica evidente o contraste, o trânsito, a via de mão dupla, entre a figura do delegado (agente da lei, responsável por

<sup>11</sup> É importante destacar que não há maiores informações sobre as formas de veiculação desta composição no espaço temporal compreendido entre a década de 1930 e o ano 2000, ano de lançamento da gravação que a tornou amplamente difundida na voz de Zeca Pagodinho. Muito provavelmente se trata de um exemplo clássico de transmissão oral, que ficou restrito a uma comunidade específica durante muitas décadas, até ser lançado em um disco.

garantir a ordem e a paz social) e a imagem de um ser desprovido de humanidade (alguém “sem alma, sem coração”) (Fig. 1).

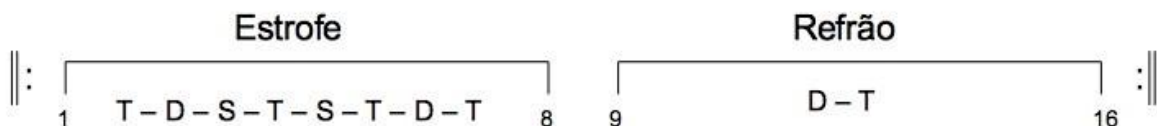
Fig.1 – Representação do personagem na letra da canção



Fonte: Elaboração do autor

Conforme mencionado anteriormente, a gravação que tomo como referência para esta análise parece reforçar este conflito a partir de nuances musicais que, longe de apontarem para a melancolia ou sofrimento do narrador, convidam para a dança e para a festa. Observando a sequência da letra, é possível perceber a emergência de elementos que corroboram a ideia de “conflito”, trazida por Sandroni (2010). A seguir um esquema formal da canção, onde podem ser verificadas as funções harmônicas presentes em cada seção (Fig. 2).<sup>12</sup>

Fig.2 – Esquema formal do samba “Delegado Chico Palha”



Fonte: Elaboração do autor

<sup>12</sup>No esquema a função *tônica* está representado pela letra T, a função *dominante* pela letra D, e a função *subdominante* pela letra S. Vale ainda destacar que optei por cifrar os acordes da canção na tonalidade de Fá maior, seguindo a gravação de referência, já mencionada anteriormente.

O personagem, de tão fidedigno, parece mesmo ter saído de uma delegacia carioca dos anos 1930 (Fig. 3). E aí está o ponto de inflexão necessário para a reflexão proposta aqui: se por um lado é imprescindível não confundir a canção e sua letra com a realidade – no sentido de buscar a “encarnação real” de Chico Palha, com sobrenome, CPF, endereço etc. –, por outro é impossível desconsiderar uma dimensão realista expressa letra, que revela a opressão vivenciada por populações periféricas que cultivam práticas culturais “ofensivas” a certos padrões morais. Um exemplo disso – exposto na letra deste samba – é a intolerância com as religiões de matriz africana.<sup>13</sup>

Fig. 3 – Letra e cifra de “Delegado Chico Palha”

**F** **C** **Bb** **F**  
*Delegado Chico Palha / Sem alma, sem coração.*

**Bb** **F** **C** **F**  
*Não quer samba nem curimba / Na sua jurisdição*

**C** **F**  
*Ele não prendia, só batia... (refrão)*

**C** **Bb** **F**  
*Era um homem muito forte / Com um gênio violento*

**Bb** **F** **C** **F**  
*Acabava a festa a pau / E ainda quebrava os instrumentos*

**C** **F**  
*Ele não prendia, só batia... (refrão)*

**C** **Bb** **F**  
*Os malandros da Portela, da Serrinha e da Congonha*

**Bb** **F** **C** **F**  
*Pra ele eram vagabundos / E as mulheres sem-vergonhas*

**C** **F**  
*Ele não prendia, só batia... (refrão)*

**C** **Bb** **F**  
*A curimba ganhou terreiro / O samba ganhou Escola*

**Bb** **F** **C** **F**  
*Ele expulso da polícia / Vivia pedindo esmola*

Fonte: elaboração do autor

Nesse sentido, podemos tomar esta canção como um tipo de representação de um processo de perseguição – esta, sim, real, largamente narrada e documentada – pela qual passou o samba e seus praticantes na primeira metade do século XX. O

<sup>13</sup> Tanto na umbanda quanto no candomblé, o termo *curimba* tem um significado relacionado à música, aos instrumentos e entidades ligadas aos rituais sagrados.



delegado Chico Palha representa o padrão moral médio brasileiro, que se estabelece como hegemônico não por refletir o comportamento ideológico da maioria da população, mas por se impor por meio da força; do *golpe*. É importante lembrar: o delegado Chico Palha não prendia, ele “só” batia. É interessante notar a conotação ambígua que o advérbio “só” pode assumir nesta frase.<sup>14</sup> A violência se evidencia ainda mais claramente na medida em que a representação da ordem e da norma, ao invés de se impor institucionalmente, através dos mecanismos legais, acaba com a festa dando pauladas e quebrando instrumentos, como um delinquente, um criminoso.

A esta altura, peço licença ao leitor para narrar brevemente um acontecimento pelo qual passei na juventude, quando dava meus primeiros passos como músico popular. Não entrarei em detalhes e especificidades (nomes de pessoas, endereços, datas etc.). Concentrar-me-ei em minha experiência para dialogar com os temas que venho abordando até aqui. No início dos anos 2000, eu tocava choro e samba juntamente com amigos em um grupo que iniciava seu percurso. Um dos componentes desse grupo era morador de uma favela conhecida como Morro das Pedras, em Belo Horizonte. Os demais componentes eram oriundos da classe média e habitavam apartamentos e casas na Zona Sul da capital mineira. Havia então, claramente, uma divisão por classes sociais em meu grupo musical.

Certa ocasião, fomos convidados pelo pandeirista do grupo (o membro do conjunto que habitava o morro) para realizar uma apresentação no bar que ficava ao lado de sua casa.<sup>15</sup> Adoramos a ideia e prontamente aceitamos o convite. Éramos jovens de vinte e poucos anos. Cada um de nós convidou sua respectiva namorada, além de amigos e parentes que costumeiramente nos prestigiavam em nossos shows, e lá fomos nós. Subimos o morro seguindo todas as instruções do morador: farol apagado em determinado momento, marcha reduzida, chegamos. A festa estava bonita, cheia de crianças, jovens e também pessoas idosas. Havia inclusive um casal alemão, de idade mais avançada, sentados em uma mesa à nossa frente. Tocamos

<sup>14</sup> Ele “só” batia, no sentido de exercer “apenas” aquele ato e mais nenhum outro. Ou, por outro lado, ele “só” batia, no sentido de que aquele seria um ato secundário, de menor importância. Nessa segunda hipótese, a prisão seria a punição a ser temida, maior sanção do que uma violência física transitória.

<sup>15</sup> Embora pertinente, a discussão sobre o lugar social ocupado por famílias de instrumentos (percussões, cordas, sopros etc.) e os perfis de instrumentistas nos faria desviar demasiadamente do assunto proposto para este artigo.

algum tempo (não me recordo o quanto) e, enquanto interpretávamos o emblemático “Carinhoso” de Pixinguinha, uma quantidade espantosa de tiros foi disparada. O pânico se instalou. O que se seguiu foram pessoas pisoteadas (inclusive o casal alemão), crianças apavoradas e uma correria desordenada. O bar foi totalmente destruído. Eu consegui me esconder. Acomodei-me com cerca de 10 ou 15 pessoas em um banheiro de aproximadamente dois metros quadrados. Eu só pensava na minha namorada e em meus amigos enquanto ouvia, desesperado, os sons dos tiros.

Como prometi ser breve, não posso me alongar na descrição desse episódio. Para seguir a linha de raciocínio que eu vinha desenvolvendo, basta dizer que, quando cessou o tiroteio e eu saí do pequeno cômodo onde eu havia me abrigado, eu vi um cenário de destruição completo. “O que aconteceu?” Essa era a pergunta incontornável. Por alguma razão que eu até hoje tenho dificuldades em compreender, o batalhão de polícia responsável pela *segurança* daquela região – e, portanto, dos cidadãos que se faziam presentes naquela festa, naquele espaço – optou por se dirigir ao local onde nos apresentávamos e *atirar*.<sup>16</sup>

Acabar com a festa, quebrar instrumentos, objetos, violentar corpos, portanto, como fica claro no episódio que acabo de descrever, não se constitui como uma mera parábola, uma alegoria para algo que não ocorre efetivamente. O delegado Chico Palha é um personagem representativo justamente porque encontra respaldo na mais absoluta e concreta realidade contemporânea brasileira. Dito isso, há ainda um elemento intrigante nessa canção, que diz respeito não apenas à sua conclusão – que se dá através da redenção da “cultura”, ou seja, de uma coletividade representada sobretudo pela curimba e pelo samba –, mas também que diz respeito à própria razão de ser da obra.

A conclusão na última estrofe: a vingança. A questão da representação do popular, ou seja, os oprimidos (resistentes) são vitoriosos. Ocorrem a derrota individual do delegado e a vitória da “comunidade”, dos malandros, das mulheres, da curimba e do samba. Procedimento típico das narrativas populares, quando os representantes do poder opressor não têm um final

<sup>16</sup> No momento em que os (ir)responsáveis por esta ação policial perceberam que havia ali pessoas pertencentes a outras classes sociais (inclusive estrangeiros), utilizaram o argumento pífio de que os tiros teriam sido disparados para o alto. Ao invés de justificar o injustificável, esse argumento apenas reforça o caráter “recreativo” daquela ação, denotando o que mencionei acima: a violência se impõe como meio garantidor de um padrão moral médio.

feliz. Mas dentro da especificidade do “caso”, o caráter simbólico desse personagem tipificado – o delegado violento e autoritário – é evidenciado e contraposto à sobrevivência da “cultura”, ou seja, o samba e a curimba se fortaleceram, fincaram raízes. Mas retomando o Delegado, acho até que ele “se deu bem”, ganhou homenagem com samba batido na palma da mão, é lembrado, só perdeu o emprego e virou malandro, na acepção primária e perversa do termo, de leproso, de banido, de indigente... Talvez pudesse ter sido pior, mas ele tinha uma atenuante, dada aqui pelo refrão irônico que sintetiza as ações violentas dos aparatos policiais contra as populações pobres e negras, sob quaisquer pretextos, quer sejam legais ou não: “ele não prendia, só batia”... (NASCIMENTO, 2019, p. 216 e 217).

Podemos notar, portanto, que a já mencionada ambiguidade presente no advérbio “só” é compreendida pelo autor do trecho acima como atenuante para as ações do delegado Chico Palha. A prisão se constituiria como sanção mais danosa que a agressão física. Em outras palavras, a figura do delegado – que, como vimos, se configura como representação de situações concretas de violência – terminou por “merecer” ser tematizado em um samba. Talvez esse mérito irônico e contraditório revele que as relações entre delegado (representação da lei), malandros, mulheres, curimba e samba (representação de certa ideia de cultura) sejam mais complexas do que aparentam. Vemos na citação que o autor deixa “escapar” – embora faça questão de ressaltar que se trata de uma conotação “perversa” do termo, que difere, portanto, daquela utilizada para se referir aos sambistas – que o delegado, enfim, se torna um “malandro”. A necessidade da ressalva, por si só, evidencia, a meu ver, certa ambivalência que, segundo José Miguel Wisnik (2004, p. 64), “está na fronteira entre a exclusão e a inclusão, como a parte nem rejeitada nem admitida que guarda o segredo inconfessável do todo”.

Nesse lugar socioeconômico e cultural ambivalente, fronteiro, “verdadeira constelação sociocultural, nebulosa pela sua própria informalidade de base” (WISNIK, 2004, p. 63), a mestiçagem emerge como modelo genético-cultural por excelência no processo de formação da sociedade brasileira. A imagem do mulato, portanto, aparece com frequência. A ideia de um Brasil mestiço, demográfica e/ou culturalmente, desempenha, em diferentes momentos, papéis importantes no imaginário nacional. No final do século XIX, as teorias evolucionistas levaram a mestiçagem a ser predominantemente considerada negativa. Por outro lado, mais tarde, em torno da década de 1930, período que nos ocupa, ela veio a ser considerada

majoritariamente benéfica. Atualmente, essa ideia volta a ter conotações críticas no Brasil. (SANDRONI, 2010).

“O período de formação do samba como emblema sonoro brasileiro coincide com o momento em que a visão positiva da mestiçagem tornou-se vitoriosa no país, isto é, dos anos 1920 aos anos 1940 aproximadamente” (SANDRONI, 2010, p. 137). Assim, percebemos a exaltação à figura do mulato não apenas nos sambas em que as narrativas ressaltam a representatividade nacional, mas também nos sambas conflitivos. Sandroni (2010) aponta ainda para a construção de uma solidariedade entre a “comunidade” – que bem pode ser tomada como metonímia de certo “povo brasileiro” – em oposição à polícia na descrição de um conflito violento.

Na letra de “Mulato Calado” – samba de Wilson Batista gravado por Aracy de Almeida em 1947 –, a representação dessa solidariedade de grupo em torno daquele que descumpra a lei fica evidente (Fig. 4).

Fig. 4 – Letra e cifra de “Mulato Calado”

**C**                      **E7** **Am**  
*Você está vendo aquele mulato calado*  
**F7**    **E7**  
*Com um violão do lado?*  
**C** **E7** **Am** **A7** **Dm** **A7** **Dm**  
*Já matou um,                      já matou um*  
**G7**                                      **D7**  
*Numa noite de sexta feira*  
   **G7**                      **C7**  
*Defendendo a sua companheira*  
**F** **G7** **C**                      **A7**  
*A polícia procura o matador*  
   **Dm**                                      **C**  
*Mas em Mangueira não existe delator*  
                                 **Dm** **G7**                                      **C**  
*Me dou com ele, é o Zé da Conceição*  
   **E7**                                      **A7**  
*O outro atirou primeiro, não houve traição*  
   **Ab**                                      **C**  
*Quando a lua sumiu, terminou a batucada*  
**A7**                                      **D7**                                      **Fm** **G7**  
*Jazia um corpo no chão, mas ninguém sabe de nada*

Fonte: Elaboração do autor

A polícia, por outro lado, aparece na margem oposta da proteção coletiva; na narrativa, é justamente *contra* a polícia que a comunidade se une para não delatar seu membro, mesmo sabendo que se trata de um assassino. Sandroni (2010) revela ainda o “segredo” em torno do qual a defesa comunitária é construída pelo narrador nesta canção. Ao apontar o dedo para o matador nos dois primeiros versos por meio do termo “aquele” – um elemento de linguagem<sup>17</sup> utilizado frequentemente em canções populares com o objetivo de trazer a narrativa para o “aqui e agora” –, o narrador traz sua história para perto do ouvinte, convidando-o a interagir com ela.

No caso, o narrador mostra, cantando, o “mulato calado” – aquele que não deve ser denunciado à polícia – ao ouvinte. Prova assim confiar nele, tornando-o no mesmo gesto mais um integrante da comunidade de Mangueira, onde não existe delator. A confiança ainda vai mais longe quando o narrador, no oitavo verso, pronuncia o próprio nome do matador (Zé da Conceição) [...]. Zé da Conceição atirou depois, a vítima atirou primeiro, a polícia atiraria se achasse o matador, e talvez mesmo sem achar atirasse também. Sambas “conflitivos” como esse existem em certa quantidade no período que nos ocupa. (SANDRONI, 2010, p. 142).

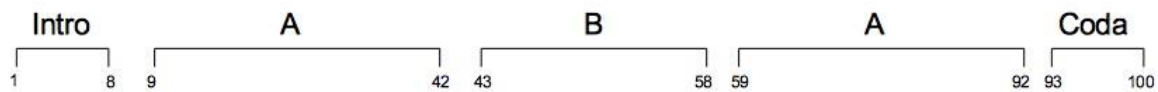
Do ponto de vista musical, esta composição se difere razoavelmente da anterior por se estruturar a partir de uma melodia *cantabile*, mais lenta, que sugere um acompanhamento harmônico mais sofisticado. Por outro lado, tanto “Mulato Calado” quanto “Delegado Chico Palha” se aproximam do que Matos (2018) chamou de “samba de malandro”: aquele que, desde os anos 1920, promove a ideologia e a linguagem malandras, associadas, no plano melódico, à perícia rítmica e à levada sincopada que produzem a ‘ginga’ característica” (MATOS, 2018, p. 26).<sup>18</sup> No esquema a seguir podemos observar como “Mulato Calado” se organiza do ponto de vista formal, tomando como base a gravação de 1947 (Fig. 5):<sup>19</sup>

<sup>17</sup> O autor se refere a este elemento de linguagem como um “dêitico demonstrativo” apontado pelo músico e pesquisador Luiz Tatit.

<sup>18</sup> Ainda segundo a autora, o “samba de malandro” se oporia ao samba-canção, que seria uma categoria ligada aos compositores de classe média.

<sup>19</sup> No caso de “Mulato Calado”, optei por não descrever as funções harmônicas presentes em cada seção por duas razões: em primeiro lugar, como já mencionado anteriormente, esta canção apresenta um itinerário harmônico bem mais extenso do que a composição anterior. Isso resulta em certa complexidade analítica que nos faria desviar do assunto principal proposto para este texto. Sendo assim, por uma questão de economia e foco na temática do texto, considero que a cifragem dos acordes junto à letra da canção é suficiente para os objetivos deste trabalho.

Fig. 5 – Esquema formal do samba “Mulato Calado”



Fonte: Elaboração do autor

Interessante notar a forma como a letra da canção (os sentidos evocados por palavras, frases, repetições) e as estruturas musicais (harmonia, melodia, ritmo) se relacionam no “interior” da obra. Logo no primeiro verso o narrador nos convida a *ver* (através da escuta) a imagem de um mulato calado, imagem esta oportunamente realçada por um movimento melódico descendente e harmonizado por um acorde menor.<sup>20</sup> Em outras palavras, o que se nota neste trecho – que se estende até a próxima estrofe – é um destaque, tanto do ponto de vista vertical (harmonia) quanto horizontal (melodia), no termo *calado*. Na continuação do trecho, o narrador apresenta uma informação nova: nosso personagem possui um violão, mas o instrumento está ao seu lado, não está sendo usado. Aqui o movimento melódico é ascendente e a estrutura harmônica que articula o termo *lado* é um acorde de tensão.<sup>21</sup>

Enquanto a palavra *calado* se reveste de uma sonoridade característica, deslocando-se melodicamente na direção descendente e tendo um acorde menor como base harmônica, a tensão provocada pelo acorde que harmoniza o fim do próximo verso causa uma espécie de suspensão na narrativa, reforçando a indagação presente no início da letra da canção. A resposta dessa pergunta aparentemente inocente não apenas será revelada no próximo verso, como será repetida: *já matou um, já matou um*. A repetição não parece ocorrer por acaso: além “resolver” a questão posta pelo narrador – a razão pela qual se “escuta” o silêncio do mulato e de seu violão é esclarecida –, a recorrência se “explica” mais uma vez através de um movimento

<sup>20</sup> Trata-se do VIº Grau do campo harmônico da escala maior, cuja função é de tônica relativa.

<sup>21</sup> Trata-se do acorde dominante do VIº Grau do campo harmônico da escala maior, cuja função é de tônica relativa.

melódico descendente e de uma sequência de encadeamentos harmônicos. Ou seja, para compreendermos que se trata de um “matador”, seria suficiente que a frase *já matou um* fosse expressa apenas uma vez. No entanto, a reiteração da sentença permite dizê-la de outra forma, estendendo seus sentidos e conectando-a com as próximas sessões da obra.

A narrativa se constrói, portanto, em torno da “noite de sexta-feira” em que Zé da Conceição, ao “defender” sua companheira durante uma batucada no morro da Mangueira, mata aquele que “atirou primeiro”. É justamente na sequência desse trecho que o narrador nos informa sobre o desaparecimento da lua e o fim da batucada. O acorde que surge – como que preenchendo o vazio deixado pela lua – provoca no ouvinte uma sensação de surpresa, algo da ordem do inesperado, do abrupto, do rompimento com os encadeamentos harmônicos mais usuais. O recurso utilizado aqui é um acorde maior tomado de empréstimo da tonalidade homônima menor.<sup>22</sup> Assim, no momento do sumiço da lua, da ausência de sua luz, do fim da batucada – algo que na canção funciona como uma metáfora para a morte –, a escuta é convocada a “participar” de maneira “viva”, ativa. Em outras palavras, tais desaparecimentos são marcados e ressaltados com um *aparecimento* harmônico relevante.

A cena do mulato<sup>23</sup> que possui um instrumento musical que está ao seu lado pode perfeitamente ser colocada em perspectiva com a imagem de um delegado desprovido de alma, de humanidade, que acaba com festas e rituais religiosos na base da paulada. Vimos que, para a representação da lei, da ordem, da moral, é insuportável conviver com certo tipo de cultura em sua “jurisdição” – termo que adquire uma conotação geográfica na canção. A representação dessa cultura está expressa no samba como atividade festiva, e na curimba (macumba, candomblé, umbanda) como atividade religiosa.

No encontro exótico entre o mulato calado e o delegado Chico Palha, o som (ou sua ausência) parece adquirir um significado particular, na medida em que o matador, com o violão de lado (mudo, portanto, assim como ele), não será

<sup>22</sup> Trata-se do VIº Grau do campo harmônico da escala menor, cuja função é de tônica antirrelativa.

<sup>23</sup> Parece fundamental aqui fazer uma observação: não é objetivo deste texto realizar uma discussão aprofundada sobre identidade étnica, colorismo, negritude e assuntos afins.

importunado pelo agente da lei. Em outras palavras, somente o silêncio é tolerado. Vale destacar: esta “ética” do silêncio em torno do qual a comunidade constrói sua solidariedade para com o assassino, mais do que prudente, parece comportar algo da ordem da sabedoria. Até mesmo a lua desaparece para não testemunhar contra Zé da Conceição, que protege sua companheira e age em legítima defesa, enquanto o delegado Chico Palha considera as mulheres sem-vergonhas e os malandros vagabundos.<sup>24</sup> Na violência cruzada entre aquele que não prende e “só” bate – e justamente por isso parece ter a culpa atenuada – e aquele que atira em legítima defesa, pode estar a chave para a compreensão de conflitos e tensões com as quais nos acostumamos a conviver no Brasil.

Desta forma, a atenção ao contexto, ao *locus*, aos personagens e aos elementos semânticos que se relacionam internamente na canção – inclusive musicalmente – pode nos revelar informações importantes sobre aspectos estruturantes da cultura brasileira. Tomando como referência a ambiguidade presente em “Delegado Chico Palha” e expressa no binômio conflito x redenção, podemos pensar em ferramentas analíticas que podem ser utilizadas nos estudos sobre música popular. Da mesma forma, em “Mulato Calado” observamos o conflito, a ambiguidade, o trânsito entre significados distintos (às vezes ocultos) como elementos basilares da construção narrativa. Além disso, a estruturação musical (harmonia e melodia especialmente) parece reforçar os sentidos trazidos pela letra da canção.

A relação entre música e letra parece se constituir também como excelente dispositivo de análise no caso da canção brasileira, como mostra há décadas os estudos nesse campo. Finalmente, busquei trazer um caso concreto de violência policial para “ilustrar” a canção – invertendo a prática mais usual, quando as canções são utilizadas para ilustrar histórias reais. Esta inversão também se apresenta aqui como uma ferramenta analítica, colocando em perspectiva realidades culturais que se espelham e se cruzam entre canções, contextos, lugares, personagens, compondo o quadro de uma sociedade multifacetada e enigmática.

<sup>24</sup> Lembro-me aqui de “Haiti”, composição de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Na letra da canção, os “soldados, quase todos pretos”, dão “porrada na nunca de malandros pretos, de ladrões mulatos, e outros quase todos brancos, tratados como pretos”. Essa música expõe paradigmaticamente as questões que busco trazer no texto.



## Considerações finais

Ao longo deste texto, busquei trazer uma contribuição relacionada à pesquisa em música, dialogando com autores que apresentam em seus trabalhos temáticas análogas. A abordagem de “Mulato Calado” e “Delegado Chico Palha”, dois sambas compostos na primeira metade do século XX, possibilitou uma reflexão a respeito das “distâncias-próximas”, de lonjuras pouco extensas. Além disso, o sempre problemático lugar do “outro” – que pode ser também o meu, o de uma coletividade, de todos (ou nenhum) (d)estes – também foi ressaltado, na medida em que delegado e matador se encontram em uma síntese representativa do meio em que estão imersos.

Como vimos, ao tomarmos a música como uma entidade abstrata, etérea, desprovida de materialidade, afastamo-nos do mundo onde ela soa e ficamos restritos aos espaços cadastrados a lidar com ela em uma perspectiva disciplinar (talvez fosse mais correto dizer “disciplinada”). O modelo conservatorial de ensino é apenas um dos exemplos de nossa dificuldade em expandirmos nossos repertórios, nossos métodos de aprendizagem, em suma, da dificuldade que temos em alargar nossa perspectiva a respeito das potencialidades (in)disciplinares da música.

Mais uma vez, a análise dos dois sambas examinados aqui nos mostra que aquilo que chamamos de música acontece no âmbito das relações humanas e, portanto, no quadro das relações sociais. Assim, proponho que lidar com a presa esquiva requer conviver com sua natureza indócil; exige aderir a uma ciência igualmente indisciplinada, que faça frente a seus dribles, reconhecendo as práticas sonoro-sociais como alternativa para a criação de um (outro) projeto de conhecimento. A divisão entre natureza e cultura, em nosso caso, parece não prosperar, justamente porque nosso objeto de pesquisa envolve os corpos (muitas vezes violentados, como vimos), os sons (muitas vezes silenciados, como vimos), os espaços, os objetos, os instrumentos (muitas vezes quebrados, como vimos) e demais instâncias, em suas dimensões físicas, biológicas, culturais e sociais. Não parece possível, portanto, restringir o fenômeno musical a um fenômeno acústico, assim como não é razoável propor que a música exista sem o som.

Do ponto de vista metodológico, associo-me ao projeto de conhecimento que privilegia a pesquisa e a descrição sobre o fazer e como fazer, no sentido de compreender o ser e como ser. Em outras palavras, como já mencionado no texto anteriormente, é preciso compreender o que os seres humanos fazem para compreender o que são, e não o contrário. A afirmação anterior me permite retomar o exemplo dos sambas “Delegado Chico Palha” e “Mulato Calado”. Tais personagens revelam o que são pelo que fazem nas narrativas das canções, e não pelo que são *genericamente* (delegado ou matador). Além disso, compreendemos também a cultura que os cerca, coletividades mediadas por religiosidade, festa, solidariedade, cumplicidade, mas também por violência, intolerância.

No caso desses dois sambas, especificamente, analisar a “música” significa, sobretudo, extrair dela sua dimensão social e política. Foi preciso compreender o que gerou esses sambas, o que levou seus criadores a inventá-los. Muitas vezes tais respostas podem estar em silêncios que precisamos escutar ou em “segredos” com os quais precisamos dialogar. Foi preciso *pensar por casos*; ir da investigação pontual em direção à generalização. Nesse sentido, creio que o encontro entre delegado Chico Palha e Zé da Conceição neste texto pode ser sugestivo, no sentido de revelar as contradições socioculturais de um Brasil urbano e fragmentado, apontando, ao mesmo tempo, para o campo da pesquisa em música popular, suas metodologias e ferramentas de análise.

## Referências

ARAGÃO, Pedro. *O baú do animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013. 280 p.

BARBEITAS, Flavio. A universidade e a pergunta pela música. *Diálogos Com Som*, Barbacena, v. 3, n. 1, p. 41-51, nov. 2016.

BORGES, Jorge Luis. El Idioma Analítico de John Wilkins. In: BORGES, Jorge Luis. *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: SUR, 1952.

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. 2. ed. 2. reimp. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 385 p.

INGOLD, Timothy. Caminhando com dragões: em direção ao lado selvagem. In: STEIL, C.; CARVALHO, I. (org.). *Cultura, percepção e ambiente: diálogos com Tim Ingold*. São Paulo: Terceiro Nome, 2012. (Coleção Antropologia Hoje). 237 p.

LABORDE, Denis. Por uma ciência indisciplinada da música. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 17-32, jun. 2015. Trad. Emilia Chamone e Lúcia Campos.

LATOURE, Bruno; WOOLGAR, Steve. *Laboratory life: the construction of scientific facts*. 2. ed. New Jersey: Princeton University Press, 1986. 281 p.

MATOS, Cláudia Neiva de. Sofrer e sorrir – cantar: os sambas de Bide e Marçal. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 70, p. 21-43, ago. 2018.

MENEZES BASTOS, Rafael. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Aceno*, Cuiabá, v. 1, n. 1, p. 49-101, jun. 2014.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

NASCIMENTO, Jorge Luiz do. Violência policial, racismo e resistência: notas a partir da mpb. *Contexto*, Vitória, v. 35, n. 1, p. 193-218, jan. 2019.

PARNCUTT, Richard. Musicologia Sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 20 n. 34/35, p. 145-185, jan./dez. 2012.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 2001. 247 p.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: STARLING, Heloísa; CAVALCANTI, Berenice; IASENBERG, José (org.). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v. 1, p. 23-35.

SANDRONI, Carlos. Categorias raciais e gêneros musicais gravados no Rio de Janeiro dos anos 1930 e 1940. *Revista Usp*, São Paulo, v. 87, n. 1, p. 134-143, nov. 2010.

SILVA, Flávio. *Origines de la samba urbaine à Rio de Janeiro*. Paris: EPHE, 1975. 2v.

SADIE, Stanley (Brasil) (ed.). *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 1047 p.

TUGNY, Rosângela Pereira de. Mapeando estudos sobre músicas tradicionais no Brasil. *Habitus*, Goiânia, v. 5, n. 1, p. 119-147, jun. 2007. Semestral. Disponível em:

<http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/381/317>. Acesso em: 26 jul. 2021.

WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe: o caso pestana. In: WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004. p. 17-105.

Submetido em: 22/08/2021

Aprovado em: 04/11/2021

Publicado em: 11/01/2022