

LÁGRIMAS NO PAÍS DO CARNAVAL: MELANCOLIA E MÚSICA POPULAR NO BRASIL¹

Allan de Paula Oliveira²

Resumo: Este ensaio explora algumas indicações oferecidas pelo repertório de música popular brasileira para refletir sobre o lugar da melancolia na cultura brasileira. Se uma determinada construção histórica, relativa ao modernismo, consagrou o “humor” como característica central na identidade brasileira, algumas canções nos ajudam a pensar sobre a forma como o oposto, a melancolia, é imaginada. Além disso, é possível também refletir sobre o lugar dessa melancolia em outra poderosa construção do modernismo brasileiro, a qual vê a cultura brasileira marcada pela “cordialidade”.

Palavras-Chave: Música popular; Modernismo; Humor; Melancolia.

Abstract: This essay explores some ideas offered by the Brazilian popular music repertoire to analyze about the place of the melancholy in the Brazilian culture. If a specific historical thinking, related to Modernism, established the humor as the central characteristic of Brazilian identity, some songs help us to think about the way as the opposite, the melancholy, is imagined. Furthermore, it's also possible to think about the place of this melancholy in other powerful representation of Brazilian Modernism: that sees the Brazilian culture as a space of “cordiality”.

Keywords: Popular music; Modernism; Humor; Melancholy.

Introdução

De todos os meios usados para representar o Brasil, a música popular é um dos mais recorrentes na construção de uma imagem considerada positiva pelos brasileiros. Juntamente com o futebol, a música popular brasileira é relacionada a uma série de valores através dos quais os brasileiros procuram se representar. Para além do futebol, no entanto, a música popular é um campo propício para a expressão consciente de valores relativos à sociedade brasileira: para uma geração de brasileiros (entre os anos de 1930 e 1970), foi através da música popular que o país se fez presente, visível³. A música popular é, portanto, um meio privilegiado para observarmos como os brasileiros se pensam, como questionam as relações sociais nas quais estão inseridos, bem como quais as imagens que procuram apresentar de si próprios. Em suma, constitui uma importante fonte para o estudo das ideologias – no sentido dumontiano do termo, ou seja, como um “conjunto mais ou menos social de ideias e valores (DUMONT, 2008, p. 51) – que coexistem na sociedade brasileira, as quais organizam muito das relações sociais⁴.

Das imagens veiculadas pela música popular, aquelas relacionadas a um *ethos* e a uma visão de mundo – entendidos, conforme Geertz (1989, p. 93), como os aspectos morais, estéticos, e os aspectos

¹ Uma primeira versão desse texto foi apresentada oralmente no Grupo de Trabalho “Antropologia das Emoções”, na VII Reunião de Antropologia do Mercosul (RAM), realizada em Porto Alegre, em julho de 2007. Durante muito tempo, ele circulou “à boca pequena” entre colegas que contribuíram com críticas e sugestões. A versão que se apresenta aqui é basicamente a mesma de 2007, com mínimas inserções textuais e alterações estilísticas.

² Professor de Antropologia do curso de Ciências Sociais na Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE).

³ Ver, por exemplo, os comentários de Caetano Veloso (2001) sobre sua opção pela atividade de músico, em detrimento da de cineasta. Segundo ele, nos anos 60, a forma artística que mais trazia reflexões sobre o Brasil e o mundo era a música popular.

⁴ Prefiro pensar em diferentes conjuntos de valores, daí ideologias, o que coaduna com as clivagens observáveis em qualquer sociedade. Sobre isto e para um uso de ideologia no singular, cf. Dumont (1997).

cognitivos e existenciais de uma cultura – centrados no humor, no riso e na alegria, são as mais consagradas pela sociedade brasileira, a tal ponto que serviram de base para uma ideologia oficial, que prega o Brasil como o país do riso e da “alegria”. Esta é uma imagem poderosa e que muito orientou práticas e discursos ao longo do século XX, seja dos grupos que compõem a sociedade, seja do Estado.

Se o brasileiro se apresenta como um povo alegre, receptivo; se ele cultiva esta imagem de si próprio; e se a música popular tem um papel importante na expressão e no estabelecimento desta imagem, vale atentarmos para o outro lado da questão: que valor é dado ao lado triste, melancólico, do brasileiro? Ou ainda, como é vivido tal lado? Esta face melancólica, também expressa (e muito) na música popular, não representa a imagem oficial do povo brasileiro, não sendo, assim, a forma pela qual ele se apresenta no exterior. Porém, isto não quer dizer que tais valores – a tristeza e a melancolia – não estejam presentes e não sejam cultivados na cultura brasileira em diversas das suas manifestações.

Sant’Anna (1972), ao estudar a obra do poeta Carlos Drummond de Andrade, chama a atenção para uma polaridade que ele observa na cultura brasileira. Tal polaridade pode ser expressa na oposição entre duas figuras teatrais: o arlequim e o pierrot. O primeiro corresponderia ao lado “solar”, alegre, diurno, extrovertido, da cultura brasileira, sendo representado pelo lado mais conhecido do carnaval (o do desfile), pelo humor do carioca, pela poesia de Manuel Bandeira, pelo sabor do texto de Gilberto Freyre. O segundo seria aquele relativo ao lado taciturno, noturno, triste, introvertido do brasileiro, sendo representado pelo silêncio do mineiro do interior, pela poesia de Drummond, pelo texto de Paulo Prado (“numa terra vadiosa vive um povo triste”⁵). Obviamente, esta oposição não deve ser tomada em termos absolutos, e ambos os lados coexistem a todo instante. Interessa-me pensar que a oposição proposta por Sant’Anna nos convida a lembrar que as manifestações da cultura brasileira podem ser vistas por um ângulo diferente, não usual. Não se trata, portanto, de opor alegria e tristeza, mas de perceber como elas coexistem no dia a dia do brasileiro, embora um dos polos apareça como hegemônico.

Este texto tem por objetivo observar como este “lado pierrot” é retratado na música popular brasileira e o lugar, que é possível deduzir daí, da tristeza na cultura brasileira. Vale observar que este é, para os estrangeiros, o lado menos conhecido da música produzida no país e o menos apresentado pelos próprios brasileiros a quem vem de fora. A partir deste lado triste expresso pela música popular, em contraste com o aspecto mais festivo, é possível inferir algumas questões sobre as representações que os brasileiros fazem de si próprios e deste modo de estar no mundo, que é a melancolia.

Como fonte de análise, tomarei algumas canções que permitem inferir representações da alegria, da tristeza e da melancolia. Assim, trabalharei, aqui, de forma análoga ao modo como historiadores influenciados pela antropologia lidaram com práticas e discursos, tratando-os como representações do social⁶. No texto, procuro objetivar estas representações, atentando menos, aqui, para a sua forma. Assim, tomarei das canções apenas as suas letras, vistas como discursos sobre o social. Estou ciente, no entanto, de que esta metodologia procede por uma “redução discursiva”, ao reduzir a expressão musical ao nível da letra, como se a canção se resumisse nesta. Trabalhos recentes na área da antropologia da música e etnomusicologia – Menezes Bastos (1996), Monson (1996), Tagg (1982) – têm chamado a atenção para os perigos desta redução, exigindo análises que deem conta dos diversos planos de expressão contidos em manifestações musicais. Posteriormente, pretendo aprofundar a análise a partir de transcrições das melodias e dos arranjos destas canções. Por hora, ocupo-me das letras, tomando-as, conforme aponte, como discursos ou representações sobre o social, ou ainda, como plano de expressão das categorias sociais.

Por fim, o texto que se segue opera sobre um mito: o do Brasil. Tomo por dado esta entidade chamada “sociedade nacional”, a partir do pressuposto de que diversas práticas e discursos sociais são circunscritos por ela. Assim como no tópico apontado acima, tenho ciência dos problemas teóricos e

⁵ Primeira frase de “Retrato do Brasil”, obra publicada em 1924.

⁶ Quando me refiro a uma historiografia centrada no conceito de representação – caro ao pensamento de Durkheim e Mauss – penso em trabalhos como os de Lucien Febvre ou, mais recentemente, Philippe Ariès ou George Duby – a despeito de importantes diferenças teóricas entre esses autores. Para um balanço desta historiografia, cf. Burke (1997).

dos debates aí envolvidos⁷. No entanto, por entender que a música popular foi um dos principais meios de construção deste mito, e por tê-la como centro da análise aqui proposta, insisto neste recorte de âmbito nacional, lembrando que ele é o centro de uma importante tradição da antropologia brasileira.

1 O humor do carioca e o espírito da Nação

Em 1948, num texto intitulado “Temperamento Carioca”, o poeta Alberto Lamego escreveu que “a irradiação cultural do Rio de Janeiro sobre os destinos do Brasil enfeixa-se numa poderosa projeção de contínua alegria que o transforma, e dirige aos poucos para uma hilaridade irresistível o romântico espírito brasileiro” (SALIBA, 1998, p. 362-363). Esta frase expressa muito bem um processo já descrito por estudos nas ciências humanas, qual seja: aquilo que Vianna (1997) chamou de “colonização do Brasil pelo Rio de Janeiro”, colonização que se deu em diversos planos conjugados, tais como o político e o cultural⁸. No primeiro, houve uma tendência à centralização política, que procurou minimizar o peso dos regionalismos na direção da política nacional; no segundo, houve uma transformação da relação do Estado com a cultura popular, a partir da qual diversas manifestações passaram a ser sancionadas como símbolos da Nação. E, como o projeto modernizador advindo com a Revolução de 30 via na urbanização um sintoma do progresso, as manifestações da cultura popular valorizadas pelo Estado e utilizadas como elementos de construção nacional eram aquelas da cultura popular urbana, marcadamente a do Rio de Janeiro. Enfim, esta cultura popular urbana do Rio de Janeiro passou, a partir dos anos 30, à condição de elemento central na definição de uma cultura nacional⁹.

Esta “colonização” do Brasil a partir do Rio, a que se refere Hermano Vianna (1997), ancorou-se em dois outros processos que já vinham ocorrendo anteriormente:

- a) as intensas transformações da própria cultura popular urbana carioca que se observava desde o último quartel do século XIX. Devido ao fato do Rio ser a capital do Império e da República, ali se constituiu um dos espaços mais intensos de trânsito musical em todo Atlântico, uma espécie de porta de entrada para as músicas estrangeiras e de ponte de contato entre o Brasil e o resto do mundo¹⁰. Estas transformações ganharam vulto ainda maior com a introdução de processos industriais de gravação e reprodução sonora, fato ainda mais amplificado pelo rádio, introduzido no país em 1922 e aberto à exploração comercial a partir de 1928¹¹.
- b) as mudanças semânticas do termo popular. Isto se relaciona com a emergência de uma geração de intelectuais, a partir dos anos 20, que manteve o ideário romântico em torno da cultura popular, mas acrescentou a isto uma valorização de um traço considerado específico da sociedade brasileira: a mestiçagem. A ideia de que “somos uma nação racialmente híbrida”, tida como negativa por pensadores do final do século XIX, como Sílvio Romero, Euclides da Cunha

⁷ De um modo geral, é possível agrupar as críticas à ideia de sociedade nacional em dois grandes grupos, que abarcam trabalhos díspares. O primeiro agrupa análises que têm por objeto as margens da sociedade nacional, ou ainda, grupos sociais postos em suspenso na sua construção. Ao retomar estes grupos, ou ainda, ao tomá-los como agentes da própria história, a ideia de sociedade nacional é relativizada. É o caso de trabalhos recentes (últimos trinta anos) sobre as sociedades das Terras Baixas da América do Sul. Para um resumo destes trabalhos, cf. Viveiros de Castro (2002). O segundo grupo relativiza a ideia de sociedade nacional ao tomar como objeto de análise práticas que vão além das fronteiras nacionais. Aqui, o nacional se dilui diante de identidades regionais ou transnacionais. Cf., como exemplos deste tipo de abordagem, Clifford (1997) e Atkins (2003).

⁸ Cf. também Wisnik e Squeef (1982), Saliba (1998) e Oliven (1992); para uma análise do aspecto político deste processo de centralização, cf. Fausto (1988).

⁹ Afirmar a existência deste projeto colonizador não significa dizer que ele foi totalmente bem-sucedido. A equação Brasil = Rio de Janeiro jamais foi uma questão simples na história brasileira do século XX, e um dos eixos centrais na dinâmica da cultura brasileira é a relação entre nacional e regional.

¹⁰ Outra ponte de entrada era Salvador. Porém, desde a segunda metade do século XVIII, o lugar de Salvador na cultura popular do restante do país diminuiu progressivamente, acompanhando o declínio político e econômico do Recôncavo Baiano. Isto só seria interrompido a partir da década de 1980, quando Salvador tornou-se o centro do *axé music*.

¹¹ Cf. Sevcenko (1998, p. 584-596).

ou Lima Barreto, foi substituída pela fórmula positiva de “somos uma nação culturalmente híbrida”¹².

A partir destes processos, a cultura popular urbana do Rio de Janeiro passou a servir de matriz para a ideia de “nacional” que, naquele momento, anos 30, constituía uma questão central para os novos quadros que estavam no poder. É nesse sentido que deve ser entendida a frase de Alberto Lamego: a hilaridade, o humor, a jocosidade do carioca, aos poucos, transformariam o espírito brasileiro, dominando-o. Convém observar o sentido da expressão “romântico espírito brasileiro”, denotado como algo oposto à hilaridade carioca, ou seja, melancólico. A frase de Lamego, portanto, sintetiza esta construção da identidade nacional a partir de um traço regional: o humor carioca transformado em espírito de uma nação, em detrimento do espírito romântico, melancólico, triste, macambúzio.

A associação do Brasil com o humor ou com a jocosidade não era nova. Tinhorão (2004), ao descrever a biografia de Domingos Caldas Barbosa, chama a atenção para a recepção que suas modinhas tiveram em Portugal no final do século XVIII. As modinhas brasileiras eram tidas como mais picantes, bem-humoradas e diretas no trato das relações amorosas. Portanto, já havia na Europa, desde o final do século XVIII, uma imagem do brasileiro como um povo dado à informalidade nas relações sociais e à jocosidade. A novidade, representada aqui pela afirmação de Lamego, foi a transformação, pelo modernismo, enquanto movimento intelectual, dessa jocosidade e desse humor em “valor hegemônico”¹³.

Esse humor, transformado em espírito nacional entre os anos 30 e 40, foi sintetizado em um tipo humano e em uma festa popular. O tipo humano é a figura do malandro, construção arquetípica da cultura popular urbana carioca e que, nos anos 30, se torna símbolo da vida urbana entre os estratos populares no Rio de Janeiro. Schwarcz (1995, p. 58-59) vê a figura do malandro como uma atualização do discurso que ela considera como uma espécie de “estrutura profunda” da cultura brasileira – a mestiçagem. Tal discurso recebeu, desde o século XIX, diferentes atualizações, sendo que a valorização do malandro foi uma delas. A autora aponta, ainda, que tal valorização levou a duas representações do malandro: uma negativa, vendo o malandro como uma recusa do mundo do trabalho; outra positiva, tomando desta figura seu bom humor, sua capacidade de improvisação diante do mundo. Se tomarmos esta ideia do malandro como uma atualização do discurso da mestiçagem, ou ainda, da “fábula das três raças”, não é difícil descobrir de onde viria o humor, a alegria, inerente ao malandro. Gilberto Freyre, figura central no debate sobre mestiçagem nos anos 30 e 40, nos dá a resposta em seu “Casa-Grande e Senzala”, ao fazer alusões à “vivacidade”, à “alegria exuberante”, do negro (FREYRE, 2002, p. 460). Assim, o humor carioca e, a partir dos anos 30, brasileiro, encontrou no malandro uma de suas representações, sendo que este traço humorístico e alegre é remetido à influência do negro¹⁴.

A outra representação, sem dúvida, recaiu sobre o carnaval. Vale observar o “salto” que o carnaval carioca – cujos elementos (ranchos, cordões e sociedades carnavalescas) já vinham crescendo desde o último quartel do século XIX – deu nas três primeiras décadas do século XX, quando ganhou

¹² Para esse pessimismo em relação à mestiçagem, cf. Schwartz (1996) e Sevcenko (1985). Para o valor do popular no Romantismo e no Modernismo, cf. Travassos (1997).

¹³ Essa expressão – “valor hegemônico” – não está aqui por acaso. Ela reflete minha leitura dos estudos sobre hierarquia, realizados pelo antropólogo francês Louis Dumont. Partindo de seus estudos sobre o sistema de castas indiano, descrito pelo autor como tendo a hierarquia como princípio social básico, Dumont estende sua análise mostrando onde a hierarquia opera em nossa sociedade, historicamente estabelecida em torno do princípio oposto, o da igualdade. Roberto DaMatta, por exemplo, toma estes estudos como uma das chaves para observar o Brasil e revelar os momentos hierárquicos da sociedade brasileira. “Hierarquia”, nos textos de Louis Dumont, opera por um princípio de “oposição complementar”, o que significa que dois elementos são opostos, mas não se excluem. Pelo contrário: entre eles ocorre uma complementaridade. Isto não significa que entre eles não se estabeleça relações de poder. Mesmo que isso ocorra, o elemento hegemônico se “opõe de forma complementar” ao elemento não hegemônico.

Quando afirmo que o discurso do modernismo dos anos 20 transformou o humor num valor hegemônico da cultura brasileira, isto não significa que o oposto, a tristeza e a melancolia, estejam excluídos. De forma hierárquica, estes sentimentos estão incluídos no conjunto da cultura, de forma complementar e não hegemônica com relação ao humor.

¹⁴ Por sua vez, Freyre aponta o índio como a fonte do lado “macambúzio” do brasileiro. Desta forma, percebe-se como alegria e tristeza foram relacionadas ao “mito das três raças”.

vulto e se transformou num evento que mobilizava toda a cidade do Rio de Janeiro¹⁵. Em 1936 a própria prefeitura do Rio de Janeiro encampou a festa e passou a organizar o desfile de blocos, ranchos e as nascentes escolas de samba. O que me interessa aqui é que o carnaval foi apropriado pelo Estado como o símbolo máximo da cultura popular urbana carioca naquele momento e transformado num ritual da alegria do povo brasileiro. Como um ritual popular, ele era (e ainda é) visto como síntese do *ethos* e a visão de mundo presentes na cultura popular brasileira. Assim, essa passou a ser vista pelos signos da inversão, da paródia, da galhofa, do jocoso, do humor, enfim, da alegria presente no carnaval. Tais signos, a partir daí, passaram a ser denotativos da própria ideia de Brasil.

“Ideia de Brasil”. Esta expressão exige um comentário: ela não pode ser naturalizada, sob o risco de perdermos de vista que tal ideia é uma construção discursiva, historicamente localizada, e que atende a uma série de interesses. A afirmação de si, para o Brasil, exigia um “outro” diante do qual o país se definiria. Durante a segunda metade dos anos 30 e, sobretudo, nos anos 40, este “outro” passou a ser representado pelos EUA, seja na aproximação política entre os dois países, seja na entrada maciça da cultura americana no Brasil, marcadamente pelo cinema¹⁶. Duas canções, uma dos anos 40 e a outra do final da década seguinte, dão um pouco da medida dessa construção de si diante dos EUA. Em ambas, a referência ao “Tio Sam” como uma espécie de “espelho” diante do qual o Brasil se define. Tais canções são: “Brasil Pandeiro”, samba de Assis Valente, gravado em 1942, pelo grupo vocal Anjos do Inferno:

O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada
Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato
Vai entrar no cuzcuz, acarajé e abará
Na Casa Branca já dançou a batucada como Ioiô e Iaiá...

e “Chiclete com Banana”, canção gravada em 1959 por Jackson do Pandeiro:

Eu só ponho bebop no meu samba
Quando o Tio Sam pegar no tamborim...

Diante dos norte-americanos, sacamos a imagem positiva do malandro como cartão de visitas e, nesse sentido, como bem mostra Schwarcz (1995), a produção do personagem Zé Carioca, em 1942, é bastante significativa. É nesse momento, portanto, que a imagem do brasileiro como um povo alegre, jocoso, festivo, se consagra, tornando-se um estereótipo que regula tanto o modo como se vê o Brasil no exterior, quanto o modo como os brasileiros se apresentam para os estrangeiros.

Há várias canções que trabalham sobre este mito, trazendo em suas letras a representação do país como ligado ao humor e à alegria. Neste texto, uma em especial servirá de índice, por trazer esta representação desdobrada em diversos níveis. “Alegria” é um samba de Assis Valente e Durval Maia, gravado por Orlando Silva e os Diabos do Céu para o carnaval de 1937:

(coro) Alegria
Pra cantar a batucada
As morenas vão sambar
Quem samba tem alegria
Minha gente era triste, amargurada
Inventou a batucada pra deixar de padecer
Salve o prazer, salve o prazer

(canto solo) Da tristeza não quero saber

¹⁵ Sobre os elementos do carnaval carioca no século XIX, cf. Francheschi (2004). Para o referido “salto”, cf. Sevcenko (1998) e Vianna (1997).

¹⁶ Para uma análise da aproximação do Brasil com os EUA, cf. sobre aspectos institucionais, Pinski (1988) e Odália (1988); para aspectos culturais: Moura (1995).

A tristeza me faz padecer
Vou deixar a cruel nostalgia
Vou fazer a batucada
De noite e de dia, vou cantar

(coro) Alegria...

(canto solo) Esperando a felicidade
Para ver se eu vou melhorar
Vou cantando, fingindo alegria
Para a humanidade não me ver chorar

Aquí a equação samba = alegria é explícita. O samba: música que, naquele momento, era transformado em símbolo nacional, em música brasileira por excelência. E não se tratava de qualquer samba, pois a referência à batucada nos remete à variante do samba que, nos anos 30, se tornaria hegemônica, o samba do Estácio, fortemente marcado pelo uso de instrumentos de percussão e ligado ao carnaval¹⁷. A “batucada” – nome genérico para uma roda de samba marcada pela percussão – aparece como o momento máximo da alegria da “gente” brasileira, momento que aponta para um elogio ao hedonismo: “salve o prazer!”.

A força desta representação é sentida ainda nos dias de hoje. Em 2005, por exemplo, ocorreu na França o chamado “Ano do Brasil” – uma grande exposição, financiada em parte pelo governo brasileiro, sobre a cultura brasileira. Alguns intelectuais franceses, como Serge Gruzinski e Michel Maffesoli, queixaram-se de uma excessiva folclorização do Brasil na exposição, com a apresentação enfática de eventos ligados ao carnaval. Para Maffesoli, as “pessoas pensam que a França conhece bem o Brasil, mas para os franceses o país se resume ao carnaval do Rio”¹⁸. A mesma relação entre Brasil, carnaval, alegria, dança, movimento, humor, aparece no documentário *Saravah*, dirigido pelo francês Pierre Barouh em 1969, relançado em 2004. O documentário inicia com imagens do desfile da Mangueira em 1969, ao som de “Samba da Benção”, de Baden Powell e Vinícius de Moraes: “É melhor ser alegre que ser triste/alegria é a melhor coisa que existe/é assim como a luz no coração”.

2 “Pra tudo se acabar na quarta-feira”: a melancolia

Procurei descrever até agora a força da representação do Brasil como “país da alegria”. Porém, como estabeleci no início do texto, minha reflexão surge de um interesse no sentimento oposto: e a melancolia? Um ponto de partida para uma reflexão do lugar da melancolia na música e na cultura brasileiras pode ser o próprio ritual onde a imagem da alegria é encenada: o carnaval.

A análise do carnaval como uma das principais dramatizações da vida social brasileira já se tornou clássica na antropologia. Desde o trabalho de DaMatta (1973; 1997), tornou-se consenso observar a festa do carnaval como um ritual de inversão das regras sociais, onde por três dias estas regras são suspensas e invertidas. Um ponto a ser observado é que a análise de DaMatta tem um componente temporal, onde o ritual é visto em suas diversas fases, sucessivas no tempo. A análise distende o ritual no tempo, procurando ver os aspectos relativos a cada momento e tendo, assim, um início e um fim marcados¹⁹. DaMatta descreve o carnaval como um ritual que, partindo das regras da estrutura, as inverte para, depois, retomá-las novamente, criando, desta forma, um momento extraordinário dentro da vida ordinária da estrutura. No caso do carnaval, especificamente, este

¹⁷ Cf. Sandroni (2000).

¹⁸ Cf. FOLHA DE SÃO PAULO, 20/03/2005.

¹⁹ Tal peso do eixo temporal na análise advém do próprio modelo teórico utilizado por DaMatta: as análises de rituais levadas a cabo por Victor Turner.

extraordinário corresponde a um momento de inversão das regras e das posições sociais²⁰.

O que seria este “extraordinário” no carnaval? Justamente o comportamento jocoso, alegre, bem-humorado, que toma o homem por mulher, e vice-versa; que faz com que uma mulher apareça vestida de padre, ou que o machão pinte as unhas de vermelho e a mulher use bigodes. O humor aqui, portanto, não aparece como regra, mas sim, como exceção, como modo de estar no mundo que foge às imposições do cotidiano. Ou seja, quando se estende esta análise de Roberto DaMatta sobre o carnaval, pode-se chegar à pergunta: mas será a tristeza o sentimento “normal” do brasileiro? Será esta tristeza colocada de lado nos três dias de carnaval, de modo que a inversão, ou seja, o humor, reine durante o ritual? Volto às canções em busca de algumas pistas.

“Sonho de um Carnaval”. Chico Buarque, 1966:

Carnaval, desengano
Deixei a dor em casa me esperando
E brinquei, e gritei e fui
Vestido de Rei
Quarta-feira sempre desce o pano

O compositor de “A Banda” oferece à análise uma possível vereda: “deixei a dor em casa me esperando”. Deixou a dor, sentimento comum, cotidiano, e foi para o carnaval, onde cantou, dançou e apareceu como rei. Aqui percebe-se a inversão descrita por DaMatta: a brincadeira, o grito, a fantasia de Rei como eventos extraordinários dentro de uma rotina preenchida pela dor. A alegria dura apenas três dias, nos quais a ordem, o ordinário, representados pela dor, são deixados em casa. Ao comentar a letra de “Sonho de um Carnaval”, DaMatta (1973, p. 131) enfatizou que um dos elementos estruturais que se pode deduzir da letra é, justamente, a oposição entre alegria e dor – a alegria do carnaval e a dor do cotidiano.

“Sonho de um Carnaval” também explicita o caráter de drama – no sentido de encenação – do carnaval, ao lembrar que “quarta-feira sempre desce o pano” e o indivíduo é remetido novamente à ordem, à dor. Há, portanto, o momento da dor e o momento da alegria. O primeiro relaciona-se ao cotidiano, o segundo ao extraordinário. Fica claro que a alegria é encenada, um teatro num momento suspenso da vida. A mesma ideia aparece na canção de Assis Valente, citada acima: “vou cantando, fingindo alegria”.

Fingimento, encenação, teatro: tais elementos compõem, segundo as letras dessas canções, quando tomadas como comentários sobre a vida social, o estatuto da alegria do brasileiro. Os primeiros cinco anos da carreira de Chico Buarque, inclusive, são pontilhados de canções nas quais este tema é recorrente: o brasileiro é um povo triste, amargurado, como Pedro, o pedreiro da canção homônima de 1965, que passa a vida “esperando, esperando, esperando a sorte, esperando a morte, esperando o norte, esperando o dia de esperar ninguém...”; como a Carolina (1967), cujos “olhos fundos guardam tanta dor, a dor de todo este mundo”; ou ainda como a “gente sofrida”, que se despede da dor para ver a banda passar (“A Banda”, 1965). Porém, é um povo triste que tem no carnaval seu momento de redenção e de alegria²¹. Assim, a alegria do brasileiro – transformada em espírito nacional e em *ethos* a ser exibido diante de estrangeiros – de acordo com estas canções, é uma alegria fingida, que dura

²⁰ Seria inexato afirmar que DaMatta toma o carnaval como o rito da vida social brasileira. Em *Carnavais, malandros e heróis* (1997), a análise do carnaval é combinada com dois outros momentos rituais: as paradas militares e as procissões. Se o carnaval é um rito de inversão, as paradas são de reforço, conquanto as procissões são de suspensão das regras sociais.

²¹ O primeiro verso de “Sonho de um Carnaval” merece um comentário a parte. “Carnaval, desengano”: apesar de ver no carnaval um interregno de três dias na dor e no sofrimento do povo, Chico Buarque inverte a ideia de que, no ritual, cria-se somente um mundo de fantasia. É de fantasia, sim, mas tal fantasia é redentora e se torna mais real do que a própria experiência cotidiana. O carnaval, assim, preenche um espaço de utopia capaz de aliviar as tensões do cotidiano e, no limite, tornar a própria vida possível. Assim, o carnaval não nos engana. Pelo contrário, desengana. O engano está fora da festa, na experiência dos dias comuns. Sobre esta dimensão utópica do carnaval na obra de Chico Buarque, cf. Vieira César (2007). Vale lembrar também da ontologia do mundo do ritual em relação ao domínio do cotidiano, segundo a análise de Bahktin (2002). Ele não cria **um** mundo à parte, mas **o** mundo.

apenas o “tempo da folia”, os três dias da festa. Na quarta-feira de cinzas, desce o pano, acaba o teatro e, como cantou o próprio Chico Buarque, “e para o meu desengano, o que era doce acabou, tudo tomou seu lugar, depois que a Banda passou, em cada qual no seu canto, em cada canto uma dor, depois que a Banda passar, tocando coisas de amor”.

O fato dessa tristeza, de acordo com estas canções, estar oculta, não significa que ela não tenha seus espaços de expressão, sendo que a música, neste ponto, ocupa uma posição central. É o caso, por exemplo, da tradição dos sambas-canções, os quais se popularizaram a partir do início dos anos 30, paralelamente à institucionalização do carnaval²². Tal tradição corresponde, também, a uma continuidade da tradição lírica das modinhas, observada desde o século XVIII. Com o advento do carnaval, nos termos que conhecemos hoje, e com sua transformação em principal ritual da cultura popular no Brasil, houve, uma vez mais, uma organização do tempo: havia os sambas carnavalescos, destinados à folia, e os “sambas de meio de ano”, destinados, sobretudo, aos temas amorosos. Um samba para a dança, outro para a dor de cotovelo. Nos primeiros, o humor; nos segundos, a melancolia. Dessa tradição dos sambas-canções saíam a maior parte dos grandes nomes da própria história do samba. Alguns transitaram entre estes dois polos, como Noel Rosa, Assis Valente, Ataulfo Alves, Monsueto Menezes; outros ficaram marcados pelo culto ao sofrimento amoroso: Custódio Mesquita, Orestes Barbosa, Lupicínio Rodrigues e Adelino Moreira.

Ao tomar estas canções como comentários sobre o social, ou ainda, como articulações de planos de expressão das categorias sociais²³ – um tratamento similar àquele utilizado por Lévi-Strauss (2004) com relação aos mitos americanos – torna-se visível uma relação peculiar entre alegria e melancolia, onde a alegria aparece como fingimento, como uma máscara, como um modo de estar no mundo ligado a um ritual onde o cotidiano é suspenso. Neste, a regra é a dor, a tristeza, vivenciadas durante todo o ano em sambas tristes, de andamentos lentos, e de letras onde são descritas relações amorosas frustradas, abandonos, traições. Durante três dias, porém, tal melancolia é interrompida, e os brasileiros assumem a subversão e o riso como forma de existência. Até que “quarta-feira sempre desce o pano”, o ritual termina, e “tudo tomou seu lugar depois que a banda passou”. Se no citado documentário *Saravah*, a canção “Samba da Benção”, que abre o filme, diz “é melhor ser alegre que ser triste, alegria é a melhor coisa que existe”, a continuação da letra revela o lado oculto: “mas pra fazer um samba com beleza, é preciso um bocado de tristeza, é preciso um bocado de tristeza, senão não se faz uma samba não”.

Mas se o brasileiro se descreve, para si próprio, como um povo triste, como pensar o salto desta descrição para um estereótipo de alegria e riso? Aqui, talvez, vale lembrar o caráter de **bricolage** inerente às operações de construção de identidades – DaMatta (1973, p. 153). Este autor comenta como estas operações operam por metáforas, construindo um todo a partir de elementos descontínuos. Assim, pode-se compreender a lógica da operação de “colonização do Brasil pelo Rio” e a construção de uma cultura brasileira a partir de uma bricolage que reúne uma série de elementos, sendo que alguns eram oriundos da cultura urbana do Rio de Janeiro. Toma-se algumas partes e constrói-se um todo. O que dura três dias e é descrito como extraordinário é transformado em traço cotidiano, em símbolo nacional, em cartão de visitas diante da alteridade. Pode-se, daí, dizer que a alegria do carnaval tornou-se a metáfora que define o Brasil e os brasileiros, tendo, no entanto, uma relação descontínua com o cotidiano da sociedade brasileira. Neste, ainda segundo as canções, opera outro tipo de sentimento.

Um povo triste que se representa por uma alegria encenada. Eis o estatuto do brasileiro a partir destas canções. É possível, ainda, seguindo os indícios destes jogos com as categorias sociais, que são as canções, perceber como esta ontologia se relaciona com outros planos da vida social no Brasil. Uma vez mais, recorro a Roberto DaMatta e sua clássica análise sobre a oposição entre casa e rua (1985; 1997), na qual estas são descritas como dois domínios sociais, caracterizados (idealmente) por relações

²² Cf. Menezes Bastos (2005a), Borges (1982).

²³ Por “articulação de planos expressivos” quero denotar o fato de uma canção ter diversos elementos, como letra, melodia, ritmo, timbres, dentre outros. Cada um destes elementos expressa categorias sociais. Aqui, neste texto, limito-me ao plano das letras das canções; porém, uma análise bastante produtiva poderia ser feita através dos arranjos, por exemplo. Neste caso, outras categorias e outros tipos de operação poderiam ser observados.

que seguem dinâmicas distintas – a casa sendo um domínio das relações personalizadas e hierárquicas, conquanto a rua preenchendo o espaço das relações impessoais e igualitárias. Pois “Sonho de um Carnaval” traz o lugar da tristeza e da alegria, da regra e do teatro. “Deixei a dor em casa me esperando”: a casa não é só domínio da personalização. É também o espaço onde se pode tirar a máscara de arlequim, com aquele seu sorriso, e deixar aflorar o lado pierrot, a tristeza e a melancolia. Percebe-se que a tristeza, deste modo, não deve ser vivida publicamente, à vista de todos. Nestas canções, não há reflexo daquele modo da sociabilidade burguesa de viver a melancolia. A imagem do *flâneur* solitário, sentado num café no *Boulevard St. Germain* ou em Almagro, à vista de todos, não combina com a tristeza descrita nestas canções. A tristeza, aqui, é de outro tipo. Ela é íntima, privada, vista por poucos.

A ideia que a tristeza é um sentimento para ser deixado em casa transparece também na forma como os boleros e sambas-canções dos anos 40 e 50 – nos quais a tristeza é cantada de forma explícita – foram criticados pela geração de músicos que produziu a Bossa Nova. Para Menescal, Bôscoli e outros, estes boleros eram “bregas” exatamente por serem explícitos demais. Não que a Bossa Nova não cultivasse a melancolia como tema, mas isto era feito dentro de uma estética que não explicita o sentimento, mas o retrata de forma mais impressionista. A tristeza, neste caso, era sugerida. A questão, portanto, é a explicitação extrema do sentimento, algo a ser evitado, porque de mau-gosto. A própria definição do termo “brega” aponta para isto: algo excessivo, *kitsch*. Inclusive, numa enciclopédia sobre música brasileira (Enciclopédia da Música Brasileira, 1998, s/p.), “música brega” é definida como “música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível”. Além disto, sua origem é remontada, dentre outros, ao samba-canção abolerado dos anos 50²⁴. Enfim, esta ideia do brega como “sentimental demais” talvez seja um índice desta forma do brasileiro viver a melancolia: como algo a ser mantido em casa, escondido das relações públicas.

3 O sorriso como máscara ou a cordialidade distante

As implicações sociológicas das proposições feitas acima, nas quais procurei inverter o estereótipo do brasileiro como um povo alegre e, partindo de algumas canções, refletir sobre o caráter privado da forma como ele vive a melancolia e a tristeza, também podem me fornecer subsídios para pensar a própria forma como a antropologia trata do humor. A análise mais corrente é ver na alegria e no humor um modo de horizontalização das relações sociais, de neutralização (e, às vezes, de inversão) das regras e posições estruturais²⁵. Enfim, de instituição da *communitas*, nos termos descritos por Victor Turner (1974). Tal análise aparece, sob diferentes matizes, em diversos autores – DaMatta (1973; 1997), Douglas (1975), Turner (1982) – além de estar implícita no trabalho de Bahktin (2002).

É inegável esta componente “antiestructural” do humor e da alegria. De fato, o riso, de um

²⁴ Este é outro ponto que merece uma reflexão mais acurada: a ideia do “brega” como uma categoria que aponta para um modo de estar no mundo que foge à forma como a sociabilidade burguesa constrói sua noção de pessoa. Aqui, tenho uma hipótese sobre a qual ainda pretendo me debruçar: a de que a noção de pessoa, no mundo burguês, é pautada, sobretudo, pela ideia de equilíbrio. Foge-se do ascetismo extremo, bem como da libertinagem absoluta. Em outros termos, nem a busca de santidade de um Spinoza, nem a dissolução do Marquês de Sade. O burguês busca o meio: aproveitar a vida, mas dentro de um limite. A “expressão obrigatória dos sentimentos”, para usar uma agenda temática cara à antropologia, no mundo burguês, seria pautada por esta ideia de equilíbrio, central para a construção da ideia de pessoa. Amor, ódio, tristeza, alegria, melancolia, euforia, todos estes estados devem ser vividos de forma equilibrada. Devem ser expressos – caso contrário, se é condenado à pecha de insensível e, no limite, de monstro (lembramos de Marsault, o personagem de Camus que não chora a morte da própria mãe) – mas, sem exageros – caso contrário, se é tachado de sentimental, como o jovem Werther, de Goethe.

A partir daí, pergunto se o “brega” no terreno da arte não seria exatamente algo que sai desta expressão equilibrada dos sentimentos. Algo “sentimental” demais, exposto sem equilíbrio, sem matiz alguma. Enfim, uma pergunta que exige reflexão. E tal reflexão pode ser a partir de um estudo que dialogue com a literatura sobre a música brega, como Araújo (1987), e com a literatura sobre sociabilidade burguesa. Em relação a este ponto, os trabalhos de Norbert Elias sobre o processo civilizatório e os trabalhos reunidos por Phillipe Ariés sobre o “modo de vida burguês” na coleção História da Vida Privada podem servir de referência teórica.

²⁵ Para um balanço do modo como a antropologia lidou com o humor, cf. Driessen (2000).

ponto de vista, dilui hierarquias, cria zonas de convívio menos marcadas por formalismos e impessoalidades. Porém, há outra dimensão do riso que não me parece estar relacionada com a diluição das hierarquias, mas com o seu estabelecimento. Trata-se de uma dimensão do riso ligada seja ao rebaixamento do outro, seja a uma negação em colocar este outro numa posição de interlocução. O riso, assim, apresenta uma dupla condição: pode aproximar, como pode afastar. Ri-se para criar uma proximidade. Mas não nos esqueçamos que se pode rir para se manter uma distância. Ou seja, o riso nem sempre é uma forma de personalizar a relação. Ele pode, também, ser uma forma de torná-la impessoal. É o caso, por exemplo, do riso polido da corte em Versalhes, tal como descrita por Elias (2001), onde o riso é um meio de manutenção das posições sociais. Um rir-se para se pôr cada qual em seu lugar.

Skinner (2002), ao analisar a teoria de Hobbes sobre o riso, apresenta um retrospecto da forma como o riso foi abordado na Grécia e no Renascimento, para aí chegar às colocações do pensador inglês. Skinner comenta que, na tradição grega, iniciada com Aristóteles, o riso é visto, antes de tudo, como um meio de zombaria, um modo de rebaixar o outro. O humanismo do Renascimento, por outro lado, aponta para o lado civilizado do riso, uma forma interessante de relação social. Aqui fica claro o aspecto ambíguo do riso: enquanto os gregos se preocupam com seu caráter disjuntivo, os pensadores da Renascença apontam seu caráter conjuntivo. As análises sobre o carnaval e as metáforas que tomam o brasileiro como um povo alegre tendem a enfatizar somente o aspecto aproximativo, qual seja: do riso como forma de estabelecimento de conjunção social.

Quando sugiro que o modo como se vive no Brasil a alegria e a melancolia apresenta uma homologia com relação entre casa e rua, na forma descrita por Roberto DaMatta, proponho que pode ser interessante atentarmos para uma dimensão impessoal do riso e para um personalismo inerente à melancolia. Parece interessante pensar na ideia de que a alegria que o brasileiro exhibe como estereótipo seja também uma forma de evitar a proximidade, fugir ao contato, manter distância do outro. A própria homologia citada aponta para isto: o espaço da alegria é a rua, o espaço das relações impessoais. A melancolia, por sua vez, seria um modo personalista de relação social, uma forma de exigir a proximidade do outro. Assim, neste ponto de vista, o momento de maior intimidade entre pessoas pode não estar no riso, mas nas lágrimas. Porém, esta proximidade é, muitas vezes, evitada, sob a ótica do “excessivo demais”, do brega, citado acima. Ao invés de revelar sua tristeza publicamente, o brasileiro a deixa em casa e, como na letra de “Alegria”, vai “cantando, fingindo alegria, pra humanidade não me ver chorar”.

Ao desenvolver a ideia do “homem cordial”, Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 146-151) sugere que a cordialidade – entendida como um horror ao formalismo social e à distância – seria oposta à polidez, esta sim com conotações de frieza e falta de proximidade. A ideia de cordialidade, tal como é descrita por este autor, de certa forma, sintetiza esta visão clássica sobre o brasileiro como um povo que tende a se relacionar por proximidade. A alegria, aí, seria um meio disto. Não procurei, neste texto, negar a cordialidade, mas jogar luz sobre o “lado escuro da nossa lua”, mostrando que a polidez, o formalismo e a distância nas interações também estão presentes, e muito, na dinâmica da sociedade brasileira. A forma como se vive a tristeza, como algo escondido das relações públicas, talvez seja um indício disto, desta cordialidade do brasileiro que sabe muito bem que, em público, é preciso usar uma máscara e se colocar cada qual em seu lugar. Chamo atenção, portanto, para o fato de que, se somos cordiais, esta cordialidade pode ser distante.

Um povo triste a encenar alegria. Lembro-me da primeira vez, há alguns anos, que li *Retrato do Brasil* (1928), de Paulo Prado, e me assustei com seu anátema do brasileiro como um povo triste. “Triste? Onde? Quando?”, me indaguei. Lembro-me de uma noite em Buenos Aires, entre dois amigos, ouvindo num *boliche*, em silêncio, velhos tangos. Por um instante, como bom turista, pensei que, no Brasil, aquela forma de viver a tristeza não era possível. Mas, felizmente, logo me veio à lembrança de alguém cantando “Ronda”, de Paulo Vanzolini, e percebi como os brasileiros, a todo instante, dão mostra da sua melancolia. Uma melancolia, porém, velada sob a máscara de um sorriso. E se este texto pretende ser justo às fontes que utilizou, nada expressa melhor a ideia geral desenvolvida aqui do que os versos de um samba – triste, por sinal – do carioca Candeia: “deixe-me ir, preciso andar, vou por aí a procurar, sorrir pra não chorar”.

Referências

ARAÚJO, Samuel. **Brega: music and conflict in Urban Brazil**. M.M. Thesis. University of Illinois at Urbana-Champaign. 1987.

_____. “The Politics of Passion: the impact of Bolero on Brazilian Musical Expression”. In: **1999 Yearbook for Traditional Music**. Edited by Dieter Christensen. ICTM, p. 42-56. 1999.

ATKINS, E. Taylor. **Planet Jazz**. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.

BAHKTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.

BORGES, Beatriz. **Samba-Canção: Fratura e Paixão**. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia**. São Paulo: UNESP, 1997.

CLIFFORD, James. **Routes: travel and translation in the late twentieth century**. London: Harvard University Press, 1997.

DaMATTA, Roberto. “O carnaval como rito de passagem” In: **Ensaio de Antropologia Estrutural**. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 121-168.

_____. **A Casa e a Rua: Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DOUGLAS, Mary. “Jokes” In: **Implicit Meanings: selected essays in anthropology**. London: Routledge, 1975.

DRIESSEN, Henk. “Humor, riso e o campo: reflexões na antropologia”. In: BREMER, Jan; ROODENBURG, Herman. **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 251-276.

DUMONT, Louis. **Homo Hierarchicus: o sistema de castas indiano e suas implicações**. São Paulo: EDUSP, 2000.

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

FAUSTO, Boris. “A Revolução de 30” In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). **Brasil em Perspectiva**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988. p. 227-255.

FOLHA DE SÃO PAULO. “Franceses questionam as atrações do Ano do Brasil”, caderno Ilustrada, 20/03/2005, p. E5.

FRANCESCHI, Humberto M. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino/Sarapuí/Petrobrás, 2004.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande e Senzala**. Série Intérpretes do Brasil, v. 2. Rio de Janeiro: Nova

Aguilar, 2000. p. 105-645.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio: LTC, 1973.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. Mitológicas I. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

MAUSS, Marcel. “A Expressão Obrigatória dos Sentimentos”. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de (Org.). **Mauss**. Série Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1979. p. 147-153.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. “A ‘origem do samba’ como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?)”. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, nº 31, ano 11, junho, p. 11-48. 1996.

_____. “Brazil”. In: **Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World**. Edited by John Sheperd, David Horn and Dave Laing. V. III: Caribbean and Latin America. London: Continuum, 2005a. p. 212-247.

_____. “Les Batutas in Paris 1922: an anthropology of (in)discreet brightness” In: *Antropologia em Primeira Mão* nº 66. Florianópolis, PPGAS/UFSC. 2005b.

MONSON, Ingrid. **Saying Something: jazz improvisation and interaction**. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

MOURA, Gerson. **O Tio Sam chega ao Brasil – a penetração cultural americana**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ODÁLIA, Nilo. “O Brasil nas relações internacionais (1945-1964)” In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). **O Brasil em Perspectiva**. Rio: Bertrand Brasil, 1988. p. 350-367.

OLIVEN, Ruben G. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil Nação**. Petrópolis: Vozes, 1992.

PINSKI, Jaime. “O Brasil nas relações internacionais (1930-1945)”. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). **O Brasil em Perspectiva**. Rio: Bertrand Brasil, 1988. p. 337-349.

SALIBA, Elias Thomé. “A dimensão cômica da vida privada na república” In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História de Vida Privada no Brasil** v. 3: Da Belle Epoque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 289-365.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações no samba do Rio de Janeiro 1917-1933**. Rio: Jorge Zahar, 2000.

SANT’ANNA, Afonso Romano de. **Drummond: gauche no tempo**. Rio: Record, 1972.

SCHWARCZ, Lílían Moritz. “Complexo do Zé Carioca: notas sobre a identidade mestiça e malandra” In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, ano 10, nº 29, p. 49-63. Caxambu, 1995.

_____. **O Espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil do Século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SEVCENKO, Nicolau. **A Literatura Como Missão**: tensões culturais e criação literária na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

_____. “A Capital Irradiante: Técnica, Ritmos e Ritos do Rio” In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História de Vida Privada no Brasil** v. 3: Da Belle Epoque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 513-619.

SKINNER, Quentin. **Hobbes e a Teoria Clássica do Riso**. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2002.

TAGG, Philipp. “Analising Popular Music” In: **Popular Music**, nº 2, London, 1982. p. 37-65.

TINHORÃO, José Ramos. **Domingos Caldas Barbosa**: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800). São Paulo: Editora 34, 2004.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual**: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **From Ritual to Theatre**: the human seriousness of play. New York: PAJ, 1982.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos**: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: FUNARTE/Jorge Zahar, 1997.

VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI Jr, Matinas. “A malandragem e a formação da música popular brasileira” In: FAUSTO, Boris. (Org.). **História Geral da Civilização Brasileira**. v. 3: Brasil Republicano. São Paulo: DIFEL, 1997. p. 503-523.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VIANA, Hermano. **O mistério do samba**. São Paulo: Jorge Zahar Editora, 1997.

VIEIRA CESAR, Ligia. **Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque**. São Paulo: Novera, 2007.

WISNIK, José Miguel; SQUEEF, Ênio. **Música**. Série O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1982.