



***Trapo de gente* e o lado “ruim” de Ary Barroso**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Adelcio Camilo Machado

UNICAMP / UFU – *adelcio.camilo@gmail.com*

Resumo: Este trabalho analisa o samba-canção *Trapo de gente*, composto por Ary Barroso e gravado por Linda Batista em 1953, à luz dos debates da crítica musical da época. Inserido em um contexto que se preocupava com a “descaracterização” da música brasileira através da incorporação de boleros e de tangos, sabe-se que Ary desenvolveu uma ampla produção de viés nacionalista. Contudo, seu cancionário também traz composições como “Trapo de gente”, que possuem um teor melodramático que as aproxima da canção latino-americana do período.

Palavras-chave: Ary Barroso. Linda Batista. Samba-canção. Melodrama.

Abstract: This paper analyses Ary Barroso’s song *Trapo de gente*, recorded by Linda Batista in 1953.

Pixinguinha, Sinhô, Bide, [...] o bom Ary Barroso (sim, porque *há um lado ruim no grande compositor*), Ataulfo Alves e poucos mais, formam isso que podemos chamar “a cortina do samba”, o poderoso corpo de música popular que aí está [...] (MORAES, 2008: 53, grifos nossos)

1. Aspectos da crítica musical da década de 1950

Ao longo da década de 1950, o rádio se consolidou como um dos mais importantes veículos de comunicação no Brasil. Nesse período, houve um aumento no número de emissoras e uma concentração dos investimentos publicitários na radiofonia¹. De acordo com Ortiz, no período de 1944 para 1950, o número de emissoras cresceu de 106 para 300 (ORTIZ, 2006: 40). O autor ainda informa que em 1958, mesmo com a chegada da televisão, o rádio concentrava 22% dos investimentos publicitários, ficando atrás apenas dos jornais, com 44% (ORTIZ, 2006: 48).

Complementarmente, a mídia impressa ampliava sua cobertura em relação à produção radiofônica. Além de jornais e revistas com colunas dedicadas a essa programação, como *Carioca* e *Cinelândia*, surgiram revistas especializadas no assunto, com destaque para a *Revista do Rádio* e a *Radiolândia* (FEDERICO, 1982: 68). Nessas publicações de circulação massiva², a música popular ocupava um espaço significativo, na medida em que tais periódicos divulgavam aspectos da vida pública de cantores e compositores e ainda traziam comentários e propagandas sobre as produções fonográficas que estavam sendo lançadas.

Nesse contexto, circulou também a *Revista da Música Popular*, periódico de duração relativamente curta, publicada entre os anos de 1954 a 1956. Diferentemente dos

periódicos anteriormente mencionados, mais devotados à vida pública dos artistas do rádio, a *Revista da Música Popular* privilegiava debates ligados ao próprio repertório. Apenas para ilustrar, nessa revista Lúcio Rangel analisava os lançamentos fonográficos em sua coluna Discos do Mês; Jorge Guinle apresentava mensalmente aos leitores uma lista contendo diversos discos de jazz, compondo aquilo que chamou de Discografia Seleccionada de Jazz Tradicional; Mariza Lira assinava uma série de artigos intitulada História Social da Música Popular Carioca, narrando e analisando a formação desse repertório. Além disso, o periódico contava com colaborações pontuais de compositores, poetas e radialistas, dentre eles Vinicius de Moraes, Ary Barroso e Almirante, além de trazer textos de literatos como Manuel Bandeira e Mário de Andrade, bem como do compositor de música erudita Guerra-Peixe. (cf. COLEÇÃO, 2006).

Assim, tal revista reuniu um corpo de críticos ligados à música popular, os quais, por sua vez, também atuavam em outros periódicos, o que acabou contribuindo para instituir um pensamento relativamente comum em relação a esse repertório. De maneira geral, nota-se nesses textos uma preocupação quanto a certa “descaracterização” da música popular brasileira, especialmente do samba, diante de uma “invasão” do repertório internacional. Isso aparece, por exemplo, em um anúncio publicado na *Revista da Música Popular* que divulgava o lançamento de uma *Antologia da Música Brasileira*, organizada pelo musicólogo Mozart de Araújo e pelos críticos Lúcio Rangel e José Sanz, ambos atuantes no referido periódico. No anúncio, comentava-se sobre o impacto que a radiodifusão estava exercendo sobre o folclore e sobre a música popular brasileira:

No Rio de Janeiro, por exemplo, rara é a música de compositor popular ou de sambista, atualmente, que não está eivada de modismos e estilos pertencentes ao bolero, à rumba, à música popular americana e principalmente sob a influência estética do atonalismo³, através do “be-bop”. (ANTOLOGIA, 1954: 27).

Em uma perspectiva muito semelhante, Vinicius de Moraes comentou sobre as relações entre os sambas-canções e os tangos em uma crônica publicada em maio de 1953 para o jornal *Flan*. Para o poeta, havia muitos sambas-canções que eram, na verdade, tangos disfarçados, com os quais a música brasileira se confrontava.

A tangelização parece geral. Isso sem falar nos tanguinhos brasileiros mascarados de sambas-canções, não os bons tanguinhos como os fazia Ernesto Nazareth, mas os tangos de *boite*, ou melhor, boate como dizem os supernacionalistas. Enfim, não há de ser nada. É bop de um lado, tango do outro, Frank Sinatra no meio e a música popular brasileira vai levando. (MORAES, 2008: 41)

Tal opinião encontra respaldo nas considerações de Cruz Cordeiro, também escrevendo para a *Revista da Música Popular*, que denunciava igualmente essa “deturpação” do samba, que “entrou em decadência, atualmente sendo mais bolero, blues, tango, qualquer outra coisa, menos samba brasileiro” (CORDEIRO, 1955: 8, 40).

Para se opor a esse repertório, diversos críticos postulavam uma retomada do samba “tradicional”. É o que se lê no texto de Lourdes Caldas, publicado igualmente na *Revista da Música Popular*, no qual a autora defende a importância da música para que se tenha, em suas palavras, “um mundo mais compreensível”. Porém, não era “qualquer” música que possuía essa propriedade “edificante”, e Caldas não deixava dúvidas em relação ao repertório que deveria ser escutado, identificando-o à música dos morros, e censurando o bolero: “Subamos aos morros e busquemos música sadia, autêntica, viva e deixemos esses *boleros* macilentos e anêmicos com que os maus intérpretes e maus brasileiros nos querem enfraquecer” (CALDAS, 1955: 21, grifo no original).

Apenas para convocar mais um exemplo, esse tipo de pensamento aparece ainda em um texto escrito pelo compositor Dorival Caymmi para o jornal *Flan* no ano de 1953. No início da matéria, Caymmi relembra com nostalgia os anos de 1938 a 1940, dizendo que “bom era aquele tempo”. Depois, em tom irônico, o cancionista redige uma conversa fictícia que supostamente aconteceria com um jovem compositor, que se mostra devotado a uma diversidade de gêneros e estilos musicais, mas não ao samba. A ironia se torna mais evidente diante do título da matéria: “...E o samba?...”

O compositor novo é uma figura que está sempre em todas as estações de rádio, todos os teatros de revista e peruando as “boites”.

Converse com ele.

- Como é que vai a música?

- Vai bem. Estou com várias músicas gravadas. Tenho um samba-rumba com a Emilinha, um bolero com o Nelson, um beguine com Lúcio Alves, uma guarânia com Nora Ney, algumas guarachas com o Ruy Rei, fora umas versões. (CAYMMI, 1953)

Assim, nota-se que, para esse segmento da crítica, havia uma tensão entre a música brasileira e a produção musical de procedência estrangeira, especialmente em relação às músicas norte-americana e latino-americana. Tal pensamento, contudo, não pautava apenas a produção de jornalistas, mas também as escolhas de músicos que atuavam nesse cenário e que, em maior ou menor grau, estavam acompanhando esse debate. É o que se buscará analisar em relação a Ary Barroso.

2. Ary Barroso e a defesa da música “genuinamente” brasileira

Ary de Resende Barroso nasceu na cidade de Ubá, em Minas Gerais, em 7 de novembro de 1903. Iniciou sua trajetória artística no Rio de Janeiro como pianista de cinemas. Suas primeiras composições foram gravadas no ano de 1928 por Mário Reis (“Vou à Penha”) e Artur Castro (“Tu queres muito”). Desde então, produziu um extenso e diversificado repertório, gravado por inúmeros intérpretes, mas que expressava majoritariamente um forte viés nacionalista, onde Ary procurava retratar diversos elementos das “coisas nossas”. Certamente, o expoente máximo dessa produção é “Aquarela do Brasil”, lançada em 1939. Contudo, além dessa, podem ser lembradas diversas outras composições nessa mesma vertente. “No rancho fundo”, composta em parceria com Lamartine Babo, de 1931 apresenta aspectos de um Brasil rural, com traços da cultura sertaneja e com forte ar nostálgico. A Bahia e seus “personagens típicos” aparecem em diversas canções do autor, como “No tabuleiro da baiana” de 1936, “Na baixa do sapateiro” de 1938 e “Os quindins de Iaiá” de 1941, apenas para elencar alguns exemplos. Num tom próximo ao que, anos depois, seria recorrente na chamada “canção de protesto” da década de 1960, Ary Barroso retrata o sofrimento do trabalho escravo em uma região de intenso calor, possivelmente aludindo ao nordeste brasileiro, em sua canção “Terra seca”, considerada por ele a sua melhor composição (CAMPOS, 1954: 8).

Essa sua busca por retratar aspectos da cultura brasileira não se restringiu apenas à sua atuação como compositor, mas se estendeu a outras atividades por ele desenvolvidas, especialmente como radialista. É o que se nota na narrativa de Luiz Gonzaga sobre suas apresentações no programa *Calouros em desfile*, apresentado e comandado por Ary Barroso. Segundo Gonzaga, ele havia tentado se apresentar duas vezes no referido programa, tocando respectivamente uma valsa e um foxtrot, mas foi “gongado” e desclassificado. Porém, em uma terceira tentativa, interpretando um solo de acordeom que remetia à música nordestina, de onde Gonzaga era proveniente, o sanfoneiro conquistou a estima do apresentador, o que deu um impulso à sua carreira (MARCELO; RODRIGUES, 2012: 29-30).

Por fim, cabe mencionar que Ary adotava esse mesmo tom nacionalista em seus escritos em jornais e revistas, defendendo o samba e a música brasileira de maneira geral e se confrontando com a produção estrangeira. Isso aparece em um texto de sua autoria publicado na *Revista da Música Popular* em 1955, onde denunciava a decadência do samba diante, dentre outros aspectos, da incorporação de elementos da música norte-americana: “Antigamente não havia ‘acordes americanos’ em samba. E todos o entendiam. [...] Antigamente o samba era uma coisa, hoje é outra... Decadência! Decadência! Decadência!” (BARROSO, 1955: 7).

Contudo, conforme se observará na sequência, a despeito dessa “incansável defesa” da música brasileira, algumas composições de Ary Barroso atestam a assimilação de aspectos poéticos da música latino-americana. Tais canções apresentam um teor melodramático muito próximo aos tangos, boleros e sambas-canções do período.

3. “Trapo de gente”

De acordo com Vinicius de Moraes, dentre os aspectos que se fariam presentes no bolero estavam um grau acentuado de tara e “a narrativa constante do lado mórbido desses grandes e constantes entreveros que há entre homem e mulher” (MORAES, 2008: 51). Tais elementos podem ser observados em algumas composições de Ary Barroso da década de 1950. Esse é o caso de “Foi ela”, samba que foi gravado por Francisco Alves em 1952, e que consiste basicamente em um lamento do eu lírico pela partida de sua amada, que fingiu amá-lo e que não se conteve em fazê-lo sofrer, mas também lhe deu prejuízos materiais:

Quem quebrou meu violão de estimação? / Foi ela / Quem fez do meu coração seu barracão? / Foi ela / E depois me abandonou / Minha casa se despovoou / Quem me fez tão infeliz, só porque quis, / Foi ela // Foi um sonho que findou / Um romance que acabou? / Quem fingiu gostar de mim, até o fim, / Foi ela

Em uma linha próxima a essa se encontra o samba-canção “Folha morta”, lançada por Jamelão em 1956, no qual o personagem da canção se reconhece como alvo de deboches (“Sei que falam de mim / Sei que zombam de mim”), fruto possivelmente dos amores que teve e que perdeu (“Já tive amores / Tive carinhos / Já tive sonhos / Os dissabores levaram minha alma / Por caminhos tristonhos”). Diante disso, declara em tom melodramático seu estado de profunda infelicidade (“Oh, Deus, como sou infeliz”) ao final de cada uma das partes da composição.

Em 1953, Ary teve seu samba-canção “Risque” gravado por Linda Batista. A composição aborda igualmente o fim de um relacionamento, mas dessa vez o tom é menos lamentoso, pois o eu lírico demonstra estar mais convicto do rompimento amoroso, embora considere um “inferno” o fracasso da relação. De qualquer modo, ele pede à sua companheira para que “Risque / Meu nome do seu caderno” e que, caso haja alguma saudade, aconselha: “Afogue a saudade / Nos copos de um bar”.

Contudo, foi possivelmente com “Trapo de gente”, samba-canção gravado por Linda Batista no mesmo ano, que Ary Barroso atingiu sua mais acentuada carga melodramática. A canção se abre com um verso que anuncia que algo deu muito errado: “Aconteceu justamente o que mais eu temia”. Na sequência, o personagem da canção conta

que foi buscar sua amada “na triste miséria de um barracão” e que a levou “para as noites boêmias de Copacabana / Esse mundo de sonho e fascinação”. Contudo, mesmo tirando-a de uma situação social e economicamente desfavorável, levando-a para o cenário *chic* carioca e educando-a para tal ambiente, sua companheira se mostrou “incapaz / De entender esse prisma da vida”, abandonando-se à bebida e tornando-se infiel, pois, nas palavras do personagem da canção, ela “saía comigo / Bebia comigo / Depois se entregava a um amigo”. Desapontado, humilhado diante da situação, não resta ao eu lírico outra alternativa além de insultar a mulher nos versos finais da composição: “Trapo de gente / Sem alma e sem coração”.

Um dos elementos centrais dessa narrativa, que causaram o desenlace desse casal, é a promiscuidade da figura feminina. Tal caráter aparecia em outros sambas-canções (ou tangos disfarçados de sambas-canções, para falar com Vinicius de Moraes) do período. Esse é o caso de “Meu vício é você”, composto por Adelino Moreira e gravado por Nelson Gonçalves, que consiste em uma declaração de amor a uma prostituta, que é caluniada ao longo de boa parte do texto (“Boneca de trapo”, “farrapo de gente”, “boneca vadia”), mas pela qual o eu lírico se mostra viciado, apesar de todos esses defeitos (“Aceito seus erros, pecados e vícios / Hoje, na minha vida, meu vício é você”). Nota-se, portanto, que Ary Barroso, apesar de defender uma vertente nacionalista, não deixou de incorporar aspectos dessa produção melodramática que estava associada aos tangos e “bolerões” do período.

Por outro lado, embora o texto fosse condizente com os “dramalhões” do período, havia elementos musicais na composição e no arranjo dessa gravação que se aproximavam de produções consideradas à época como mais *chics* ou sofisticadas. Nota-se isso de início na escolha da formação que conduzirá o acompanhamento da gravação, onde aparecem instrumentos como violino e acordeom, os quais remetiam à canção francesa. Seja nas introduções ou interlúdios, bem nas partes cantadas, notam-se delicadeza e suavidade na maneira de tocar dos instrumentistas. Cabe lembrar que o violino era o instrumento de Fafá Lemos, músico atuante no cenário da “elegante” zona sul carioca e que, juntamente com o Chiquinho do Acordeon e o violonista Garoto, formavam o Trio Surdina. Embora não tenham sido localizadas informações precisas, não é impossível que sejam os músicos desse conjunto que estejam acompanhando Linda Batista nessa gravação.

Composicionalmente notam-se também certos recursos melódicos pouco usuais na canção popular de massa do período e que, por esse motivo, operavam como uma espécie de sinal distintivo em relação a esse repertório. Desde seus primeiros compassos, verifica-se a presença de pequenos cromatismos, seja como bordaduras ou notas de passagens e até como

nota constitutiva dos acordes – como se nota no décimo quinto compasso do Ex. 1, onde aparece o acorde bVII7, que funciona como um substituto da subdominante menor, acrescentando o cromatismo de Fá sustenido. No terceiro compasso, com a harmonia apresentando o acorde de tônica, percebe-se que a linha melódica repousa na dissonância de sétima maior que não é resolvida ascendentemente para a tônica. Assim, por mais que o texto de “Trapo de gente” se remeta ao melodrama “atrasado”, sua composição é portadora de aspectos vistos como “modernos”.



The musical score consists of four staves of music in 2/4 time, key of B major. Chord symbols are written above the notes. Red circles highlight specific notes: the 3rd and 4th notes of the first staff, the 7th and 8th notes of the second staff, the 12th and 13th notes of the third staff, and the 15th note of the fourth staff.

Staff 1: Chords: Bm7, E7sus4, E7(b9), AM7, AM7/C#, C°. Lyrics: A-con-te - ceu jus-ta-men-te/o que mais eu te - mi - a A-pe-sar do tra-

Staff 2: Chords: Bm7, E7, E/D, C#m7(b5), F#7(b13), Bm7. Lyrics: ba - lho que me deu su - a e - du - ca - ção Fui bus - cá - la na tris-te mi -

Staff 3: Chords: G#7/B#, AM7/C#, F#7(13), F#7(b13). Lyrics: sé - ria de um bar - ra - ção Pa-ra/as noi - tes bo - ê - mias de Co - pa - ca - ba -

Staff 4: Chords: Bm7, G7, AM7A#°, Bm7, E7(#5). Lyrics: - na Es-se mun-do de so-nhos e fas-ci-na-ção Mas in-ca

Exemplo 1: Início de “Trapo de gente”, baseado em CHEDIK: 124-5.

Considerações finais

Buscando entender a presença de uma canção como “Risque” na produção de Ary Barroso, os jornalistas Severiano e Melo comentam:

Foi talvez para mostrar que sabia fazer samba-de-fossa tão bem quanto os especialistas – e, de quebra, faturar em cima da moda do momento – que Ary Barroso compôs “Risque” (SEVERIANO; MELO, 1997: 298)

Não parece improvável que a escolha de Ary em compor uma canção com temática e tratamento melodramáticos tenha sido pautada por questões de ordem financeira, como sugerem os autores. Contudo, é importante atentar para um aspecto importante da música popular da década de 1950 e que auxiliam uma melhor compreensão dessa produção



do compositor. Trata-se do fato de que, embora nesse período comece a ser organizada uma crítica musical, definindo os critérios do que seriam a “boa” e a “má” música popular brasileira, tal distinção ainda não era rígida. Assim, mesmo grupos considerados “refinados” e de “bom gosto”, como o Trio Surdina, também faziam gravações de boleros e de outros gêneros latinos. Foi só a partir do final dessa década, com o advento da bossa nova, que a separação entre uma produção melodramática e outra mais “refinada” ganhou contornos mais definidos. Até então, “os quindins de iaiá” misturavam-se aos “trapos de gente” com maior facilidade.

Referências

- ANTOLOGIA da Música Brasileira. *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro, n. 1, set. 1954, p. 27.
- BARROSO, Ary. Decadência. *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro, n. 9, set. 1955, p. 7.
- CALDAS, Lourdes. Musicaterapia. *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 21, set. 1955.
- CAMPOS, Paulo Mendes. Ary Barroso define para o leitor seus gostos e suas ideias. *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro, n. 1, set. 1954, p. 8.
- CAYMMI, Dorival. ...E o samba?... *Flan*, Rio de Janeiro, n. 2, 15 a 25 abr. 1953. Caderno 2, p. 4. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=100331&PagFis=48>>. Acesso: 28 mar. 2014.
- CHEDIAK, Almir (org). *Songbook Ary Barroso*. Vol. 1. Rio de Janeiro, RJ: Lumiar, 1994.
- COLEÇÃO *Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte / Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.
- CORDEIRO, Cruz. Folclore e música popular. *Revista da Música Popular*, n. 7, p. 6-8, 40, mai./jun. 1955.
- FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. *História da comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- FOI ela. Ary Barroso (compositor). Francisco Alves (intérprete, voz). RCA Victor, 1952. 78 rpm.
- FOLHA morta. Ary Barroso (compositor). Jamelão (intérprete, voz). Continental, 1956. 78 rpm.
- MARCELO, Carlos; RODRIGUES, Rosaldo. *O fole roncou: uma história do forró*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- MEU vício é você. Adelino Moreira (compositor). Nelson Gonçalves (intérprete, voz).
- MORAES, Vinicius de. *Samba falado: crônicas musicais*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- RISQUE. Ary Barroso (compositor). Linda Batista (intérprete, voz). RCA Victor, 1953. 78 rpm.
- SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.
- TRAPO de gente. Ary Barroso (compositor). Linda Batista (intérprete, voz) RCA Victor, 1953. 78 rpm.



Notas

¹ De acordo com Ortiz, no período de 1944 para 1950, o número de emissoras cresceu de 106 para 300 (ORTIZ, 2006: 40). O autor ainda informa que em 1958, mesmo com a chegada da televisão, o rádio concentrava 22% dos investimentos publicitários, ficando atrás apenas dos jornais, com 44% (ORTIZ, 2006: 48).

² Segundo Federico (1982, p. 68), a *Revista do Rádio* possuía tiragens semanais médias de 50 mil exemplares e a *Radiolândia*, de 60 mil.

³ Cabe ressaltar que o termo “atonalismo” empregado na citação não pode ser compreendido como uma referência ao procedimento composicional elaborado pela chamada Segunda Escola de Viena, tendo Arnold Schoenberg como seu mentor. Na verdade, tratava-se apenas de uma maneira de desqualificar o *bebop*.