

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA
LITERATURA**

GERMANO WEIRICH

FEITIÇO SEM FAROFA: NOEL ROSA COMO MEDIADOR CULTURAL

PORTO ALEGRE

2020

GERMANO WEIRICH

FEITIÇO SEM FAROFA: NOEL ROSA COMO MEDIADOR CULTURAL

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura, Sociedade e História da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite

PORTO ALEGRE

2020

CIP - Catalogação na Publicação

Weirich, Germano
Feitiço sem farofa: Noel Rosa como mediador
cultural / Germano Weirich. -- 2020.
122 f.
Orientador: Carlos Augusto Bonifácio Leite.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Noel Rosa. 2. Mediação. 3. Samba. I. Bonifácio
Leite, Carlos Augusto, orient. II. Título.

GERMANO WEIRICH

FEITIÇO SEM FAROFA: NOEL ROSA COMO MEDIADOR CULTURAL

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura, Sociedade e História da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Prof. Dr. Luís Augusto Fischer
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Profa. Dra. Daniela Vieira dos Santos
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Agradecimentos

Agradeço à minha esposa Claudia pelo apoio irrestrito e pelas inúmeras trocas em nossas pesquisas de mestrado, realizadas simultaneamente. Juntos somos melhores.

Aos nossos filhos, Martín e Helena, com quem atravessamos a pandemia da COVID-19 convivendo em tempo integral. Essa experiência tem demandado reformular o convívio familiar, o trabalho e o estudo, e me permitiu integrar essas esferas da vida harmoniosamente.

Aos meus pais e irmãos, que sempre me deram todo o apoio material e emocional para minhas decisões, estimulando o interesse pela pesquisa acadêmica.

Agradeço especialmente ao meu orientador, Carlos Augusto Bonifácio Leite, cujas intervenções foram tão respeitosas quanto precisas, ampliando os horizontes da pesquisa e desvelando novos significados para minhas impressões.

Foi um grande prazer concluir o mestrado na mesma universidade em que me graduei e poder comprovar a alta qualidade dessa instituição pública que estimula a pesquisa acadêmica com seriedade e rigor científico, sem deixar de primar pela liberdade e autonomia do pesquisador.

*É na esquina da vida
Que assisto à descida
De quem subiu...*

*Faço o confronto
Entre o malandro pronto
E o otário
Que nasceu pra milionário*

Noel Rosa e Francisco de Queirós

RESUMO

Esta dissertação de Mestrado investiga a atuação de Noel Rosa como mediador cultural na consolidação do samba como um gênero de mercado. Aborda o período de grandes transformações socioeconômicas e políticas no Brasil dos anos 1930, que foram acompanhadas por modificações estruturais e temáticas do samba. Apresenta uma revisão bibliográfica de alguns dos principais pesquisadores que investigaram esse gênero musical, abordando suas origens e características estruturais, culturais e sociais. Ao tornar-se um gênero de mercado, o samba se difundiu para o consumo de massas, atingindo a crescente classe média, e aos poucos passou a integrar os elementos culturais associados à identidade nacional. Esse processo complexo conta com a atuação de mediadores culturais, conforme sugerido por autores como Hermano Vianna (2010). O trabalho apresenta um conceito de mediação adequado a seus propósitos e aborda a formação do mercado de música popular, que teve grande impulso na década de 1930. Investiga a atuação de Noel Rosa como mediador, tanto em sua vida pessoal – pelo trânsito intenso entre diferentes espaços sociais e nas instâncias do mercado – quanto em sua obra, cuja contribuição estética e temática foi fundamental para o desenvolvimento do gênero. Ressalta que, por um lado, o processo de mediação no samba é perpassado por uma domesticação, adequando o gênero a novos consumidores, e, por outro lado, a consolidação no mercado permitiu que o samba permanecesse como uma prática cultural de afirmação da cultura negra. Tal conclusão permite vislumbrar a complexidade do processo de mediação e ajuda a entender a relevância de Noel Rosa para o samba como um gênero musical nacional.

Palavras-chave: Noel Rosa. Mediação. Samba. Identidade nacional.

ABSTRACT

This Master's dissertation investigates Noel Rosa's role as a cultural mediator in the consolidation of samba as a market genre. It addresses the period of great socioeconomic and political transformations in Brazil in the 1930s, which were accompanied by structural and thematic changes in samba. It presents a bibliographic review of some of the main researchers who investigated this musical genre, addressing its origins and structural, cultural and social characteristics. When samba became a market genre, it spread to mass consumption, reaching the growing middle class, and gradually became part of the cultural elements associated with national identity. This complex process relies on the performance of cultural mediators, as suggested by authors such as Hermano Vianna (2010). The paper presents a concept of mediation appropriate to its purposes and addresses the formation of the popular music market, which had a great impulse in the 1930s. It investigates Noel Rosa's performance as a mediator, both in his personal life – due to the intense traffic between different social spaces and market instances – as well as in his work, whose aesthetic and thematic contribution was fundamental to the development of the genre. It emphasizes that, on the one hand, the process of mediation in samba is permeated by domestication, adapting the genre to new consumers, and, on the other hand, consolidation in the market has allowed samba to remain a cultural practice of black culture affirmation. This conclusion allows us to glimpse the complexity of the mediation process and helps to understand Noel Rosa's relevance to samba as a national musical genre.

Keywords: Noel Rosa. Mediation. Samba. National identity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
PARTE UM	16
1.1 O SAMBA, A PRONTIDÃO E OUTRAS BOSSAS	17
1.2 NA ESQUINA DA VIDA.....	33
1.3 QUEM DÁ MAIS?.....	40
PARTE DOIS	48
2.1 TAMBORIM PRA BATUCADA, <i>SOIRÉE</i> PRA SOCIEDADE.....	50
2.2 NEM DO MORRO, NEM DA CIDADE.....	61
2.3 MALANDRO MEDROSO	87
CONCLUSÃO.....	108
REFERÊNCIAS.....	116

INTRODUÇÃO

O samba, como hoje o conhecemos, consolidou-se como um gênero musical ao longo das décadas de 1920 e 1930. Sua elaboração como canção urbana exigiu uma série de adequações formais e temáticas às instâncias do mercado (principalmente o disco e o rádio), bem como ao gosto do público consumidor. Assim, o próprio conceito de *samba* é redefinido ao longo do tempo, e examinar o que está em jogo nessas redefinições é uma maneira profícua para se entender a cultura e a sociedade brasileira.

Em linhas gerais, este trabalho trata das transformações estéticas, técnicas e temáticas do samba na época de Noel Rosa, com ênfase no papel deste autor como mediador em um período em que ocorria um complexo conjunto de modificações sociopolíticas, econômicas e culturais. A definição de samba que tomarei para este trabalho se refere exatamente ao gênero musical de canção urbana formatado para o mercado, uma vez que é este samba entendido como mercadoria tipicamente brasileira que se associará a certa ideia de identidade nacional, com maior ênfase no Estado Novo. Voltarei a essas questões mais adiante, mas antes é necessária uma ressalva: ao abordar o samba sob essa perspectiva, não se pode esquecer que há características que ultrapassam a definição do samba como produto, remetendo a um complexo de saberes e de sociabilização intimamente ligado à cultura afro-brasileira. Complexo de dança e música, coletividade festiva e religiosidade, o samba sintetizou a experiência da diáspora em sua capacidade de sociabilizar e de carregar consigo a possibilidade de reinvenção e perpetuação da cultura negra.

Mantenho esse aspecto no horizonte na medida em que, ao tentar compreender a atuação de Noel Rosa como mediador, estamos nos reportando a um quadro mais amplo em que essas questões estão em jogo. Nesse contexto, as transformações do samba podem promover a manutenção ou o apagamento de certos elementos, bem como a inclusão ou reivindicação de novos elementos, em um movimento complexo que acabou se prestando à associação do samba como símbolo da identidade nacional.

Para entender o processo de consolidação do gênero samba, é fundamental contextualizar o período de grandes transformações que ocorriam no Brasil, tanto nos planos cultural e tecnológico, como nos planos socioeconômico e político, compreendido entre as décadas de 1920 e 1930. Além disso, a consolidação do samba acompanhou-se também de uma

importante transformação rítmica. São essas modificações que passo a explorar resumidamente.¹

“Pelo Telefone”, considerado o primeiro samba gravado a fazer sucesso – e, portanto, já tomado aqui no seu aspecto mercadológico –, era uma criação coletiva baseada em refrões populares, fortemente marcada pelo ritmo do maxixe. Esse modelo teve como ponto alto as criações de Sinhô, intitulado Rei do Samba. No entanto, a partir de 1926, começa a se desenvolver no Estácio uma modificação no ritmo do samba, que passa a se adaptar às necessidades do deslocamento nos desfiles das escolas de samba. “Quando comecei, o samba não dava para os agrupamentos carnavalescos andarem nas ruas, conforme a gente vê hoje em dia”, reivindicava Ismael Silva (*apud* CABRAL, 2011a, p. 269). Esse novo modelo – que Humberto Franceschi (2010) chamou de “samba de sambar do Estácio” a partir de uma fala do compositor Babaú – logo se consolidaria como um gênero musical e se tornaria um importante elemento de uma ideologia de unificação nacional por meio da cultura popular no Estado Novo.

A principal forma de divulgação do samba, secundada pela venda de discos, era o rádio. Introduzido no Brasil em 1922, o rádio teve um lento desenvolvimento em sua primeira década, até que Getúlio Vargas concedeu a permissão para a exploração comercial em 1932, com a divulgação de propagandas pagas, gerando conseqüentemente forte impulso no patrocínio de programas de entretenimento, como aqueles que divulgavam a música popular, capazes de atrair grande número de ouvintes.

Quanto à indústria fonográfica, o advento da gravação elétrica, em 1927, proporcionou não apenas um salto de qualidade nas gravações, mas também, devido ao apuro da captação sonora, a inclusão de outros instrumentos e até a possibilidade de explorar novas dicções, como a pronúncia suave de Mario Reis. Além disso, gerou uma concorrência de mercado, com a chegada de novas gravadoras ao país: até 1928, a Casa Edison, associada à Odeon, detinha o monopólio no ramo; em seguida, surgiram concorrentes multinacionais como a Brunswick e a RCA.

No plano econômico, desde a Primeira Guerra se iniciava no Brasil um período de industrialização com a substituição de importações, ampliada após a quebra da bolsa de Nova York em 1929, que gerou uma crise mundial e a conseqüente crise no sistema cafeeiro no Brasil. Essa estratégia foi amplamente impulsionada a partir da Revolução de 1930, com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, perdurando durante a chamada Era Vargas. Com isso, vê-se uma

¹ Para a contextualização do samba nesta introdução, mobilizei a seguinte bibliografia: CABRAL (2011a), CALDEIRA (2007), FRANCESCHI (2010), TINHORÃO (2005; 2013); VIANNA (2010), SCHWARCZ; STARLING (2015).

forte urbanização, principalmente no Rio de Janeiro, capital federal, com diversas consequências relativas à modernidade e suas contradições. Além disso, “se o país começou a República encantado com a modernidade, terminou seus anos 1920 entre angustiado e ansioso para conhecer certa ‘brasilidade’, rever seu passado e projetar um novo futuro” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 350).

Com o intuito de promover uma ideia de unificação do país e criar uma identidade nacional, Vargas estimulou a produção e a divulgação da cultura popular, que ganhava espaço no mercado, procurando adequar o seu conteúdo simbólico a interesses estatais: “O processo de industrialização, dando consistência à intensa urbanização que ocorria no Brasil, criou as condições para uma renovação da identidade nacional, montada desta feita sob paradigmas da sociedade industrial e da cultura de massas” (SIQUEIRA, 2012, p. 251).

A valorização do trabalho era fundamental no projeto de Vargas, decorrendo daí, por exemplo, as conhecidas modificações da figura do malandro em alguns sambas do período. A ideia de fundo do novo conceito de identidade nacional, entretanto, se baseava na mestiçagem.

Com o lançamento de *Casa-grande & senzala*, em 1933, Gilberto Freyre consolidava aquilo que podia ser entendido como uma crescente valorização da mestiçagem. O sociólogo destacava a formação peculiar do país, baseada na miscigenação, e promovia o reconhecimento da riqueza da variedade cultural e étnica. Tratava-se de uma virada conceitual, no sentido de que, até o início do século XX, a mestiçagem era tida como fundamento do atraso nacional, em formulações influenciadas por teorias eugenistas em voga na época². Segundo Renato Ortiz (2012, p. 41), Gilberto Freyre “transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada”.

Tal concepção carregava a ideia de uma democracia racial, celebrando as diferentes contribuições étnicas na formação do povo brasileiro. É claro que a simples formulação da mestiçagem como símbolo identitário não é capaz de resolver os problemas estruturais das questões raciais no Brasil, que perduram até hoje, sendo abordadas por diferentes perspectivas.

O que Freyre fazia – e que acabou se prestando muito bem aos interesses de Vargas – era justificar teoricamente a valorização de aspectos culturais de diferentes origens, convergindo para uma ideia de identidade nacional. Nesse contexto, o samba se configurou como um gênero musical muito eficiente como elemento agregador. Musicalmente, tratava-se

² Não se trata de uma “virada” abrupta, no sentido de ser unicamente a obra de Freyre a responsável por uma mudança de paradigma. Como todo processo histórico, trata-se de uma construção. Hermano Vianna cita em seu trabalho a crescente “*négrophilie*” na Paris dos anos 1910 e 1920 (VIANNA, 2010, p. 101).

do modelo de samba do Estácio, criação recente que adaptava o ritmo sincopado para as escolas de samba, mas que era tido como representante de uma tradição cultural tipicamente brasileira. Logo, alguns conceitos e imagens veiculadas pelo samba se tornariam símbolos da brasilidade.

No livro *O mistério do samba*, Hermano Vianna destaca a assimilação do samba como símbolo nacional, considerando que “o Brasil foi talvez o primeiro país no qual se tentou, com relativo sucesso, a fundamentação da ‘nacionalidade’ no orgulho de ser mestiço e em símbolos culturais populares-urbanos” (VIANNA, 2010, p. 152). Tratava-se de tomar o samba recentemente estilizado no Estácio, por vezes chamado pelo termo genérico “samba de morro”, como um autêntico ritmo nacional, a ser preservado e cultuado como portador da essência brasileira.

Hermano Vianna (2010) observa também que, de maneira geral, os historiadores da música popular apontam uma passagem do samba de uma prática perseguida e reprimida pela polícia a um gênero capaz de veicular a essência da brasilidade, numa narrativa que vai da perseguição à vitória. Para o autor, no entanto, tal passagem não se dá de forma abrupta, mas de maneira complexa (VIANNA, 2010, p. 28-35).

Nesse sentido, José Adriano Fenerick acrescenta que as alterações que o samba sofria no período não eram meramente estilísticas, mas uma série de adequações para o consumo de massas, principalmente ao gosto da crescente classe média:

Há, em certos aspectos, uma efetiva modificação rítmica, mas as transformações vão além do mero aspecto rítmico. Essas transformações se relacionam com o entendimento que os próprios sambistas doravante passam a ter do samba, pela introdução na memória de novos locais de se praticar (ou fazer) o samba, pela temática, pela postura do sambista diante dos novos meios de comunicação etc. (FENERICK, 2005, p. 224).

O pesquisador Wander Nunes Frota vê um papel proeminente da indústria cultural e das chamadas instâncias de consagração da música popular:

[...] foi na classe média carioca, branca e/ou mestiça, que se originou a criação, a sustentação e a legitimação deste gênero musical popular chamado samba – tudo enfim para que posteriormente ele fosse “branqueado” e apresentado de maneira mais condizente, um tanto mais civilizada, como símbolo nacional. (FROTA, 2003, p. 44).

Hermano Vianna, aprofundando o entendimento desse processo complexo, evidencia a presença de mediadores culturais, ou, como ele mesmo denomina, “mediadores transculturais” (VIANNA, 2010, p. 122), que atuam promovendo trocas entre diferentes culturas. O ponto de partida para sua análise do samba é um encontro em 1926 entre membros da elite intelectual e músicos populares cariocas, tido como emblemático para ilustrar essas trocas. O autor traça,

então, um histórico de agentes mediadores na cultura, citando como exemplos Domingos Caldas Barbosa, o editor Paula Brito, Laurindo Rabello e Catulo da Paixão Cearense.

Considerando todas essas modificações históricas e culturais que ocorreram entre o surgimento do samba de estilo amaxixado nos anos de 1910 e a assimilação do samba como símbolo nacional – identificado ritmicamente com o modelo criado no Estácio –, e tendo como horizonte os interesses políticos do Estado Novo na valorização da música popular, podemos situar a obra de Noel Rosa no centro desse processo.

Por certo, Noel Rosa não se propunha um engajamento político para sintetizar a ideia de brasilidade, não tinha ligações com as instâncias governamentais ou qualquer interesse explícito em moldar suas composições para agradar determinados grupos. Da mesma forma, sua obra tampouco satisfazia ao modelo identitário estimulado por Vargas – aliás, isso se deu efetivamente após a morte de Noel e a consolidação do Estado Novo.

Por um lado – como pretendo explorar neste trabalho –, Noel Rosa participou do processo de fixação do samba como símbolo nacional, atuando em sua configuração como um gênero musical tanto pela forma quanto pelo conteúdo – conformados para o consumo de uma classe média em rápida expansão, representando potencial público consumidor. Por outro lado, no entanto, sua obra mantinha também relações com um universo mais ríspido e pouco afeito aos interesses oficiais.

Pensando essas transformações como um processo complexo, admite-se a interpenetração de elementos culturais de diferentes grupos sociais, bem como a presença de mediadores transculturais, para usar a terminologia de Vianna (2010). É sob essa ótica que abordarei a obra de Noel Rosa.

O presente trabalho não pretende relativizar a importância da herança da cultura negra na construção de nossa identidade, por sinal já amplamente documentada e fonte de inúmeras pesquisas, e sobre a qual certamente ainda há muito a desvendar. Entendo o samba, desde suas origens até hoje – mesmo considerando os vários fatores envolvidos em sua formação –, como uma forma de resistência ou reexistência da cultura negra, guardando forte relação com a ancestralidade, não entendida aqui como algo mítico ou primitivo, mas antes como essencial a uma cultura e a uma concepção de mundo. No contexto brasileiro, essa resistência negra também é resistência popular, expressando-se em um gênero musical produzido por grupos dominados e, portanto, não sendo totalmente determinado pelas elites.

Com essas considerações é que lanço as indagações que pretendo desdobrar neste trabalho. Essa assimilação de um produto cultural com inegáveis bases nas classes mais baixas como símbolo identitário nacional é um caminho que se relaciona a diversos fatores. Não se

trata do simples acesso da cultura popular ao *mainstream*, nem tampouco de mera apropriação cultural. Com o intenso intercâmbio cultural, desde a construção de um amplo público consumidor que incluía diferentes classes sociais até a intervenção decisiva do governo Vargas, há muito a ser considerado. Daí a hipótese de entender Noel Rosa como um mediador.

Autor de grande sucesso em sua curta e prolífica carreira (compôs cerca de 250 canções entre 1929 e 1937), Noel pode ser considerado um mediador tanto por suas composições quanto por sua atuação entre diferentes grupos e nas instâncias de consagração do samba. Trata-se de um compositor de classe média que promove o trânsito de elementos culturais e simbólicos entre as classes mais populares e a elite intelectual e financeira. Em que pese o exagero da imagem, ela serve como ponto de partida para testar sua validade, pensando no alcance dessa formulação a partir da obra de Noel. É preciso lembrar que o autor não foi mero mediador no sentido de “apresentar” culturas diferentes, nem tampouco a ser confundido com um “mensageiro”. Era, antes, um dos protagonistas de todo o processo, atuando na própria configuração do gênero samba. Segundo Hermano Vianna (2010, p. 122), “Noel Rosa não apenas ‘caiu no gosto popular’, ele também ajudou a definir esse gosto”.

Tanto o discurso sobre o samba – em relação a suas origens, saberes e fazeres –, quanto temas específicos, como a malandragem, passam por mediações que pretendo analisar neste trabalho. Para tanto, divido a pesquisa em duas partes, cada uma com três capítulos. A primeira se compõe da seguinte maneira: um capítulo de revisão bibliográfica da historiografia do samba a partir da obra de sete autores diferentes, a fim de entender o movimento desde o surgimento do samba urbano até sua consolidação como gênero de mercado; um segundo capítulo de conceituação teórica sobre mediação; e um terceiro sobre o mercado da música popular, em panorama histórico até a época de atuação de Noel Rosa.

A segunda parte do trabalho é assim composta: a primeira seção trata da atuação de Noel Rosa como mediador, no trânsito entre diversos grupos sociais e no âmbito do mercado, com maior ênfase em aspectos biográficos; a segunda consiste em uma análise da obra de Noel Rosa com ênfase no discurso sobre autenticidade, mito de origem do samba, questões de classe e raça³ e elaboração de símbolos nacionais; por fim, faço uma análise da obra de Noel Rosa com ênfase no discurso sobre a malandragem, tema central do samba à época, com suas implicações no conceito do sambista profissional, sua área de atuação e seu *status* social.

³ Utilizo o termo “raça” ciente de que “além de imaginação genética [...] raça é a classificação de uma espécie, e nós somos a espécie humana, ponto-final” (MORRISON, 2019, p. 38). Lanço mão do termo na análise da representação étnica no samba considerando que “a raça tem sido um parâmetro de diferenciação constante, assim como a riqueza, a classe e o gênero, todos relacionados ao poder e à necessidade de controle” (MORRISON, 2019, p. 24).

Nessas duas últimas seções, que focalizam diretamente a obra de Noel, procedo à análise das letras, exclusivamente, de diversas canções, escolhidas em função dos argumentos de cada capítulo no que se refere ao papel de mediação que pretendo analisar. Aspectos musicais ou entoativos serão mencionados quando houver algum efeito que altere significativamente o que está sendo expresso poeticamente. Como o enfoque são as alterações promovidas por Noel em certos temas, a análise das letras parece ser suficiente.

Tendo explicitado em linhas gerais a contextualização e os problemas a serem abordados neste trabalho, passo agora à primeira parte, a fim de examinar mais a fundo a historiografia do samba, o conceito de mediação utilizado e as particularidades do mercado da música popular brasileira até o período estudado.

PRIMEIRA PARTE

A fim de melhor compreender a atuação de Noel Rosa no processo de consolidação do samba como gênero nacional, apresentarei um panorama da história do samba pela ótica de alguns de seus principais historiadores de diferentes formações. Trata-se de uma revisão bibliográfica levando em conta os principais aspectos abordados, como as diferentes narrativas sobre a origem do samba, seus aspectos rítmicos, as questões sociais envolvidas, o mercado fonográfico etc.

Além disso, esboçarei uma definição de mediação a partir da qual proponho minha abordagem, pensando em mediadores culturais como agentes, conscientes ou não, que são ponto de contato entre culturas. Para finalizar a primeira parte, apresentarei uma contextualização do mercado da música popular, investigando a importância que esse vai adquirindo desde o século XIX até o momento em que Noel Rosa passa a atuar como mediador. A atuação específica de Noel Rosa no mercado será abordada na segunda parte do trabalho.

Notoriamente, há extensa discussão sobre a aplicação do termo “samba” e sobre suas origens e características, variando de acordo com a forma como o tema é abordado. Também tenho em mente que o termo “samba” é amplamente reconhecido como se referindo a uma prática que remonta há séculos de cultura afro-brasileira. Antes de um gênero musical, diz respeito à prática coletiva de interação social envolvendo música, dança, rituais religiosos e, como apontado anteriormente, de saberes e de uma concepção de mundo ressignificada na cultura da diáspora. Por outro lado, apesar da complexidade da definição teórica, o samba é facilmente identificável pelo senso comum, com um significado abrangente tanto no aspecto musical quanto no sociocultural.

Entretanto, o sentido que tomarei para o termo “samba” é aquele que se refere ao gênero musical urbano que começa a se consolidar no mercado a partir de “Pelo Telefone”, amplamente reconhecido na bibliografia como o primeiro samba gravado (ou o primeiro a obter sucesso ao fazer constar o gênero samba em disco), e com o qual se lançava, segundo José Ramos Tinhorão, “o gênero destinado a fixar, afinal, o primeiro ritmo legitimamente carnavalesco e popular de todo o Brasil” (TINHORÃO, 2013, p. 137).

Considerando a complexidade de um processo cultural e todos os aspectos envolvidos, além do musical, a intenção deste trabalho não é a de buscar conclusões sobre a origem do samba ou esmiuçar suas características formais, mas tentar entender o que estava em jogo no processo de consolidação do gênero, não só como mais um gênero musical, mas como um símbolo de identidade nacional.

1.1 O SAMBA, A PRONTIDÃO E OUTRAS BOSSAS

Neste capítulo, exponho algumas das diversas abordagens encontradas na historiografia do samba, assim como as principais questões relacionadas à origem, formação e características do gênero. Para tanto, escolhi sete autores de diferentes épocas e perspectivas teóricas, expondo os principais argumentos de cada um deles – ora convergentes, ora divergentes. São eles: Orestes Barbosa, Francisco Guimarães (o Vagalume), José Ramos Tinhorão, Humberto Franceschi, Carlos Sandroni, Jorge Caldeira e Hermano Vianna. O propósito não é o de formar uma síntese própria sobre o tema, mas apresentar diferentes visões que permitam vislumbrar o complexo contexto do samba na época de Noel Rosa, a partir do qual se desenvolverá este trabalho.

A corrente historiográfica sobre o samba mais difundida é aquela que parte do pressuposto de uma autenticidade ligada às origens do gênero, que estaria associada a determinada classe social ou mesmo localidade geográfica. Essa autenticidade, por vezes tratada como “pureza” ou característica “primitiva”, frequentemente é tida como alvo de alguma ameaça da qual deve ser protegida, como o mercado ou as influências estrangeiras. Há também autores que, ao conservar essa ideia de originalidade, não condenam, no entanto, a ampla difusão pela indústria fonográfica, que representaria na verdade um avanço para o samba, como é o caso de Orestes Barbosa.

Por outro lado, há historiadores do samba que questionam essa premissa de uma autenticidade intrínseca, como veremos na obra de Jorge Caldeira e Hermano Vianna. Aliás, premissa que está mais associada a um desejo ou projeção de valor, quando não a interesses políticos ou econômicos. Principalmente a partir dos anos 1970, a história do samba passa a ter o aporte de sociólogos e antropólogos, que começam a acrescentar fatores mais complexos à discussão. Assim, somam-se as questões políticas e sociais, a discussão sobre o papel do mercado e o próprio questionamento sobre a ideia de “originalidade” e “autenticidade”, entendidas como elementos de um contexto em que se buscava criar uma identificação simbólica para a nação.

Dois dos primeiros comentadores do samba, Vagalume e Orestes Barbosa, referem-se a um samba oriundo do “morro”, ajudando a criar um mito que perdura até hoje – hipótese amplamente refutada por diversos historiadores. Ambos lançaram seus livros em 1933, divergindo, no entanto, a respeito do papel do disco e do rádio na fixação do samba.

Quanto à origem do samba, Orestes Barbosa é totalmente assertivo: “Onde nasceu o samba? No morro” (1978, p. 29). Já o jornalista Francisco Guimarães, conhecido como

Vagalume, aponta para uma origem baiana do samba, classificado, no entanto, em três tipos: “o raiado que é do sertão e o corrido que é o da cidade de São Salvador [*sic*]. O samba chulado é carioca” (GUIMARÃES, 1978, p. 39). Esse samba “chulado” é que seria o verdadeiro samba, o “samba civilizado” (1978, p. 28). Ele teria uma forte ligação com o partido-alto, sendo as novas gerações de sambistas (dos anos 1930) uma ameaça à sua originalidade. O autor considera os poetas e literatos como aproveitadores, interessados na indústria lucrativa do disco, e vaticina: “Filho legítimo dos morros, o samba, por mais que o queiram, não morrerá, não perderá o seu ritmo” (GUIMARÃES, 1978, p. 29).

Em relação ao mercado fonográfico, Orestes Barbosa, no livro *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, publicado originalmente em 1933, comemora a ampla difusão deste gênero musical através do disco e do rádio, por meio de figuras como Francisco Alves e Mario Reis. Para Barbosa (1978), jornalista, poeta e autor de sambas, o mercado não representava uma ameaça. O samba, carioca e urbano, deveria contar com o potencial emergente do rádio para sua divulgação: “O samba tem no rádio um grande servidor” (BARBOSA, 1978, p. 111). Para ele, a interferência de autores, cantores, arranjadotes e da própria demanda do mercado parece não ser um problema, embora defenda sua autenticidade perante a música estrangeira. Ao contrário, Vagalume (1978), no livro *Na roda do samba*, publicado originalmente no mesmo ano de 1933, vê o disco como ameaça. O autor começa o capítulo “Onde morre o samba?” dando a resposta: “No esquecimento, no abandono a que é condenado pelos sambistas que se prezam, quando ele passa da boca da gente da roda para o disco da vitrola” (GUIMARÃES, 1978, p. 31).

Os efeitos da indústria fonográfica também são tema da obra de José Ramos Tinhorão (2005; 2013). Se Vagalume (1978) partia em defesa de uma originalidade artística, sustentando a ideia da pureza do aspecto estético, Tinhorão (2005) parece se preocupar mais com a dinâmica das classes sociais envolvidas, procurando demonstrar como o produto cultural de classes baixas se torna mercadoria passível de apropriação pelas classes médias e a elite.

O autor defende igualmente a ideia de uma autenticidade da música produzida pelos pioneiros do samba, associada particularmente às classes sociais mais baixas. Em contrapartida, a expansão da classe média no período de industrialização do país a partir dos anos 1920 criava um novo mercado, lido por Tinhorão (2005) como fator de degeneração artística. Mais do que isso, uma nova lógica se apresentava: “Isto queria dizer que, embora enquanto criação artística

devesse reger-se por padrões estéticos, a música popular passou em sua produção a reger-se pelas leis do mercado” (TINHORÃO, 2005, p. 248).

No livro *História social da Música Popular Brasileira*, Tinhorão (2005) traça o histórico dos grupos sociais de onde teria surgido o samba, o qual passo a resumir nos próximos parágrafos.

Após a abolição, uma massa de ex-escravos chegava à zona urbana do Rio de Janeiro vinda do Vale do Paraíba. Muitos desses eram baianos, trazidos como mão de obra escravizada com o crescimento da produção cafeeira. Instalados inicialmente na região de trapiches da Saúde, Valongo e Gamboa, e mais tarde no Mangue e na Cidade Nova, esses baianos exerceram liderança comunitária herdada de sua origem africana. Engrossavam aquela população os ex-combatentes de Canudos, vindos à Capital com a ilusão de uma vida melhor, e que acabariam formando as primeiras favelas ao ocupar os morros próximos.

Esses grupos de baianos traziam consigo o hábito das comemorações festivas do ciclo natalino, como ranchos de Reis, pastoris, ternos e reisados, em que podiam também incluir elementos rituais de sua religiosidade africana. Muito dessa formação festiva seria aproveitado no carnaval, especialmente a partir da transferência do rancho Rei de Ouros, do lendário Hilário Jovino Ferreira, para o período de carnaval. Grupos de uma classe média emergente começaram a profissionalizar os ranchos, como o Ameno Resedá, e com isso as classes mais baixas acabavam se subdividindo em blocos e cordões, menos organizados, e por isso mesmo passaram a ser perseguidos pela polícia nas praças, ruas e até mesmo na Festa da Penha. Assim, “os locais mais seguros para as reuniões da gente das comunidades mais pobres passaram a ser as casas das famílias dos baianos mais bem-sucedidos” (TINHORÃO, 2005, p. 275).

Foi nesses casarões que surgiram as criações musicais que resultariam nos primeiros sambas gravados. Essas casas eram comandadas pelas chamadas “tias” baianas, seguindo as tradições matriarcais de origem, e a organização de seus espaços físicos representava a realidade sociocultural dos participantes:

[...] na sala ficavam os mais velhos e bem-sucedidos, que constituíam o partido alto da comunidade, cultivavam os seus versos improvisados entre ponteados de violão, lembrando sambas sertanejos de roda à viola; os mais novos, já urbanizados, tiravam seu samba corrido cantando em coro na sala de jantar, aos fundos, e no quintal os brabos amantes da capoeira e da pernada, divertiam-se em rodas de batucada ao ritmo de estribilhos marcados por palmas e percussão. (TINHORÃO, 2005, p. 276).

A essas reuniões começaram a se juntar outros trabalhadores do entorno, como lustradores, alfaiates, marceneiros, pequenos funcionários públicos, músicos e jornalistas.

Quando Donga registrou em seu nome os direitos autorais de “Pelo Telefone” – uma daquelas criações coletivas surgidas na casa da tia Ciata –, iniciava-se o processo de profissionalização de músicos das classes populares. No entanto, essa profissionalização ameaçava a originalidade das criações musicais:

A descoberta de que era possível usar sua música como matéria-prima de um produto vendável, com boa perspectiva de mercado junto às camadas da classe média – salas de espera de cinema, teatro de revistas, cabarés, casas de chope, clubes sociais, restaurantes elegantes [...], casas de música, estúdios de gravação de discos e, logo também, de estúdios de rádio –, provocou a partir da década de 1920 verdadeira corrida de talentos das camadas baixas para a profissionalização. Essa espécie de busca de ascensão socioprofissional através das habilidades musicais iria, no entanto, ter um preço para os supostamente favorecidos: o da abdicação de parte da originalidade e identidade de sua arte e cultura, em favor das expectativas de gosto do novo público que lhes pagava os serviços. (TINHORÃO, 2005, p. 279).

A fixação comercial do samba como gênero se daria com uma nova geração de sambistas, também de classe baixa, participantes de ranchos, mas sem a relação direta com as marcas sonoras de origem baiana, e sim totalmente urbanos. Eram os bambas do Estácio que, com a mesma estratégia de driblar a repressão policial, criaram blocos organizados que resultariam na primeira escola de samba, pleiteando a licença para fazer samba o ano inteiro, dado o caráter de organização. O novo samba que surgia, segundo Tinhorão (2005), não era exclusivo do Estácio, mas se desenvolveu com o surgimento de diversas escolas de samba no período.

Já no âmbito das gravações de disco, o aproveitamento de músicos ligados ao choro por parte das gravadoras propiciou que novos instrumentos fossem acrescentados nos arranjos, dando origem aos conjuntos regionais: “era o casamento da tradição do choro da pequena classe média com o samba das classes baixas” (TINHORÃO, 2005, p. 296). Esses regionais faziam a síntese da criação de um estilo de música urbana brasileira de origem popular, capaz de ser assimilada pela classe média. Bastaria então transpor as novas composições às formações orquestrais estabelecidas, o que, para o autor, explicaria seu ritmo amaxiado dos primeiros tempos. Em *Pequena história da música popular*, Tinhorão (2013, p. 145) afirma que “o samba começava logo corrompido pelo vício de execução dos integrantes de orquestras das gravadoras e do teatro musicado, àquela época impregnados do ritmo do maxixe”, e, logo em seguida, pelos ritmos americanos.

A formação de um público consumidor e a profissionalização de músicos das classes mais baixas, somadas ao potencial de divulgação do rádio, implicariam a prevalência da música brasileira no período, contando com o impulso oficial do Governo Vargas:

Transformada, assim, em artigo de consumo nacional vendido sob a forma de discos, e como atração indispensável para a sustentação de programas de rádio [...] e do ciclo dos filmes musicados mais tarde preconceituosamente conhecidos como “chanchadas carnavalescas”, a música brasileira iria dominar o mercado durante todo o período de Getúlio Vargas – 1930-1945 – em perfeita coincidência com a política econômica nacionalista de incentivo à produção brasileira e a ampliação do mercado interno. (TINHORÃO, 2005, p. 298-299).

O pesquisador Humberto Franceschi (2010), em *Samba de sambar do Estácio*, também aborda o tema a partir da ideia de uma pureza musical, de uma verdade estética sobre o autêntico samba. Porém, para o autor, o verdadeiro samba é aquele desenvolvido no final dos anos 1920 no Estácio: “O Estácio, com a enorme criatividade de suas melodias, com o novo andamento e o novo ritmo de sua percussão batucada, definiu o samba” (FRANCESCHI, 2010, p. 53). O autor reconhece que, nas casas das tias baianas, músicos baianos e cariocas desenvolveram os primórdios do gênero, porém se tratava de criações coletivas sobre temas conhecidos, colados sobre o ritmo do maxixe. Sobre “Pelo Telefone”, é taxativo: “De samba, como gênero, quase nada tem” (FRANCESCHI, 2010, p. 33).

Assim, Franceschi (2010) centraliza toda a atenção num curto período em que compositores do Estácio deram esse novo formato ao samba. De 1928 a 1931, teriam surgido os sambas que definiriam o gênero. E não só isso: “Perto do final dos anos 20, um pequeno grupo do bairro do Estácio, desconhecido e inteiramente livre, inventou o samba de carnaval” (FRANCESCHI, 2010, p. 167). Lembremos que, para Tinhorão (2005), o primeiro samba a se consolidar como música de carnaval foi o “Pelo Telefone”.

Para Franceschi (2010), o “samba de sambar do Estácio” teria sido criado pelos malandros cariocas, que o autor define como cidadãos das classes mais baixas que haviam encontrado alternativas à miséria econômica fugindo do trabalho braçal, ao explorar o jogo e a prostituição na zona do Mangue. Esse novo tipo social se espelhava nos temidos capoeiras, que haviam conquistado capital político, alçados a cabos eleitorais nas fraudulentas eleições do período antecedente. Usando da astúcia em vez da força física, os novos malandros desempenhavam uma liderança comunitária ligada ao submundo da prostituição, onde, por serem em sua maioria negros, deviam parte de seu sucesso, segundo o autor, ao fato de “exercer forte atração nas prostitutas, brancas em sua maioria” (FRANCESCHI, 2010, p. 48).

A negação ao trabalho formal e dedicação ao jogo e outros expedientes, como reconhece o autor, também era característica em outros pontos da cidade. A diferença na região do Estácio

estava na proximidade com a zona do meretrício, mas, principalmente, “o que realmente desequilibrava era a enorme criatividade musical que o grupo logo revelou, dentro e fora da zona de prostituição” (FRANCESCHI, 2010, p. 49).

Portanto, a originalidade e qualidade musical do grupo do Estácio é atribuída a uma geração dotada de criatividade espontânea e ligada à sua função social no papel de malandros. Essa geração não tinha relação direta com as anteriores, que musicalmente faziam maxixes em composições chamadas “colchas de retalhos”. O autor considera, inclusive, incompatíveis os sambas de Sinhô e Caninha com os do Estácio, sobre os quais comenta: “Sua melodia, de enorme pureza, era outra; seu andamento, diverso; sua cadência, muito mais marcada” (FRANCESCHI, 2010, p. 51). Tal ideia de pureza seria ainda reforçada pela inviabilidade econômica dos compositores em adquirir gramofones e discos, sendo assim impossibilitados de receber “influências do exterior” (FRANCESCHI, 2010, p. 53). Este samba “puro”, ligado, portanto, a um caráter de autenticidade próprio do bairro do Estácio e seus adeptos, é caracterizado da seguinte forma:

A partir de 1926, a música dos blocos do Estácio, composta para os desfiles de carnaval, introduziu um novo conceito de expressão, com notas mais longas e andamento mais rápido, cadência marcada, muito além da simples ilustração de palmas usada até então, e ganhou versos que falavam dos problemas do dia a dia. Era expressão da nova realidade social que se formava nas camadas mais baixas da população. Falava da realidade de cada um, fazendo sucesso nos salões das sociedades recreativas dançantes da praça Onze, e dali para toda a cidade. (FRANCESCHI, 2010, p. 53).

Essa divulgação para toda a cidade, no entanto, se dava pelo mercado fonográfico e, logo em seguida, pelo rádio. Nesse processo, os compositores participavam apenas como coadjuvantes, entregando parcerias e vendendo músicas por preços irrisórios ou tocando instrumentos de percussão nas gravações. Esse mercado, segundo Franceschi (2010), era um fator de degeneração da originalidade dos compositores: “A pureza de suas melodias e muito da limpeza de sua cadência perderam-se no tratamento ‘civilizador’ a que essas músicas foram submetidas pelos arranjadores” (FRANCESCHI, 2010, p. 103). Isso resultava em releituras que mantinham muito pouca relação com a proposta original, alinhando-se por vezes com a música estrangeira, da qual sofria “interferências eruditoides” (FRANCESCHI, 2010, p. 115).

Com essa visão, o autor delimita o chamado “samba de sambar do Estácio” a um determinado período e aos compositores que por ali circulavam. A tal ponto que o fato de as músicas se tornarem amplamente conhecidas trazia consigo a iminência de um desastre, gerando falsos parceiros no rádio e no disco. Apesar disso, reconhece em Francisco Alves o porta-voz da música do Estácio, já que os próprios compositores tinham limitado acesso ao

meio da indústria fonográfica. Somando-se ao aspecto comercial da música, o apoio oficial na organização de blocos e escolas de samba vinha reforçar a perda de autenticidade.

Pode-se concluir que o possível interesse na profissionalização dos compositores levava a um caminho de degradação do aspecto original, associado por Franceschi à ideia de liberdade e de espontaneidade. Além das regras do mercado e da influência por parte do governo Vargas através de seus “pelegos”, outro fator teria sido a gota d’água para o fim do Estácio: a interferência de interesses de novos dirigentes, convidados inicialmente para promover melhorias na agremiação Deixa Falar. Esses “estranhos”, além de se envolverem em fraudes, tentaram transformar o bloco em rancho, criando um “desastre” inevitável: “Esse enorme equívoco destruiu, em poucos meses, a fonte criadora da melhor música popular que o Brasil já teve” (FRANCESCHI, 2010, p. 189). É nesse tom de lamento que o autor finaliza, colocando no fim do Estácio o fim de uma música popular única, abrindo caminho para nefastas influências estrangeiras.

O etnomusicólogo Carlos Sandroni propõe-se, no livro *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, de 2001, a analisar as transformações do samba especificamente no período entre 1917 e 1933. Assim, a pesquisa é centrada principalmente nas características das duas principais formas do samba no período, ou seja, o samba dito amaxixado, sintetizado no “Pelo Telefone”, e o samba do Estácio. No entanto, o autor não deixa de percorrer o histórico dos principais gêneros musicais do Brasil desde o século XIX, considerando suas relações com a rítmica do samba. Nesse âmbito, o autor examina o lundu, o maxixe e o tango brasileiro, gêneros que por vezes se confundiam.

O autor aponta que muitos pesquisadores viram na síncope a característica definidora do samba, e até mesmo da música popular brasileira em geral, como propôs Mario de Andrade (SANDRONI, 2001, p. 19-20). No entanto, observa que a síncope só é definida como um deslocamento rítmico a partir da lógica da notação musical ocidental. Mais do que isso, a ideia de um deslocamento não existiria na rítmica africana, mas foi “por síncopes que a música escrita fez alusões ao que há de africano em nossa música de tradição oral” (SANDRONI, 2001, p. 26). Com a notação da música popular no Brasil, o que era um desvio começa a ser praticado como norma, configurando um novo sistema não mais africano ou europeu, tornando o termo “síncope” uma “categoria nativa-importada” (SANDRONI, 2001, p. 27).

Embora o autor passe a usar o termo “síncope” para se referir ao samba sob essa perspectiva, traz novos elementos à discussão que são muito esclarecedores: as noções de cometricidade e contrametricidade, em que “o caráter variado do ritmo pode *confirmar* ou *contradizer* o fundo métrico, que é constante” (SANDRONI, 2001, p. 21, grifos do autor). Assim, os estudiosos da rítmica africana abandonaram a noção de síncope, pensando na ideia de metricidade, que Sandroni (2001) mobiliza habilmente na discussão sobre o samba.

Tanto o padrão rítmico do “Pelo Telefone” quanto o do Estácio apresentam marcas da contrametricidade (ou, de forma genérica, as síncopes), e é por isso que Sandroni (2001) passa a examinar as características musicais que os distinguem, o que o leva a definir dois paradigmas rítmicos: o paradigma do *tresillo* e o paradigma do Estácio. O *tresillo* teria sido introduzido no Brasil pela forma genérica de “ritmo de habanera”, com características contramétricas comuns a diversos gêneros musicais brasileiros antes do samba, referindo-se a certa indiferenciação entre lundu, polca-lundu, chula, habanera, maxixe, entre outros (SANDRONI, 2001, p. 31).

O argumento central da tese de Sandroni é de que

Existe uma ligação entre o tipo de contrametricidade (ou concepção do que seja música “sincopada”) configurada pelo paradigma do *tresillo* e certa concepção do “afro-brasileiro” e do “tipicamente brasileiro”. E que estas concepções musicais e não musicais associadas cederão lugar, por volta de 1930, a um novo paradigma rítmico e a novas ideias sobre o que é “ser brasileiro”, ao mesmo tempo que os velhos gêneros confundidos cederão lugar ao samba como música popular por excelência. (SANDRONI, 2001, p. 31-32).

De fato, o surgimento do paradigma do Estácio promoveu também uma unificação terminológica em torno da palavra “samba” em relação a um ritmo tido como genuinamente nacional, ao contrário das inúmeras variações terminológicas da música popular anterior. O autor observa que há ao mesmo tempo uma distinção e uma continuidade entre o “samba baiano”, oriundo do folclórico “samba-de-umbigada”, e o “samba carioca”, popular e derivado do tango e do maxixe (SANDRONI, 2001, p. 97). É como se o folclórico e o popular se unissem na formação do samba, entendido como um gênero musical. Porém, é nas diferenças que o autor vai se deter, considerando aspectos musicais e de mercado na análise dos dois paradigmas.

Ao retomar as analogias dos tipos de música popular no Brasil a partir da organização das festas na casa da Tia Ciata, já citada por outros autores, Sandroni (2001) evoca duas ideias paradigmáticas para expressar a historiografia do samba: a da repressão e a da concepção tópica. Sob o primeiro ponto de vista, pensa-se o samba a partir de sua perseguição e repressão, associando o samba às práticas religiosas de matriz africana. Já a concepção tópica costuma

atribuir um local de origem específico ao samba, associado a redutos da cultura negra (SANDRONI, 2001, p. 110-114).

A respeito de “Pelo Telefone”, representando o paradigma do *tresillo*, o autor observa que já havia uma percepção por parte de Donga de certo aspecto folclórico a ser introduzido na sociedade, com a necessidade de certas mediações. Houve a adequação aos meios de divulgação, as partituras para piano, a letra impressa, os arranjos para gravação em disco. Ao analisar diferentes versões desse samba em seus aspectos de letra e música, o autor conclui que havia, na época, a convivência entre duas dicções poéticas, sendo uma mais folclórica e outra popular ou “autoral” (SANDRONI, 2001, p. 130).

Ao começar a examinar o outro paradigma, o “do Estácio”, o autor procede a uma análise crítica do debate sobre os dois tipos de samba em questão, observando que nenhum pesquisador soube apontar características específicas que os diferenciassem, ficando a distinção sempre no âmbito da intuição. Sandroni se propõe a investigar as minúcias musicais que diferenciam o samba do Estácio, mas também chama a atenção para “os lugares em que passa a ser praticado, seu estatuto enquanto objeto de trocas econômicas, sua forma, seus assuntos, sua associação com personagens típicos da cidade” (2001, p. 142). Com isso, pretende fornecer um quadro completo que associe a mudança rítmica a um sentido social que a acompanha.

Em relação às práticas do mercado do samba, Sandroni (2001) reflete sobre a venda de parcerias, comum até o início dos anos 1930, e a configuração do samba com “segunda parte”, que permitiu novas formas de parceria e passou a definir o gênero. Ao entrar no mercado e no mundo profissional, o samba vai perdendo a ligação com características folclóricas como o refrão e as improvisações, configurando-se como mercadoria e, tornando-se “reificado, ganha autonomia em relação às pessoas que o criam – é por isso que começa a poder ser roubado e depois vendido” (SANDRONI, 2001, 155).

Com a nova configuração, o samba passa a se associar a uma figura emblemática, a do malandro: “Não se pode dissociar o novo élan tomado pelo samba nos anos 1930 da sua temática malandra, que foi decisiva na caracterização do estilo novo” (SANDRONI, 2001, p. 160). No entanto, para o autor, os sambas do Estácio articulam o tema a partir do conflito entre a malandragem e seu abandono. O tema do malandro passa, um pouco mais tarde, por um novo conflito, dessa vez simbolizado no debate entre Noel Rosa e Wilson Baptista. A esse respeito me deterei mais especificamente no capítulo 2.3.

Aprofundando mais a análise entre as diferenças dos dois paradigmas estudados, Sandroni observa um desenvolvimento do samba do Estácio que construía a melodia sobre um arcabouço rítmico específico, já que

As sílabas da melodia são articuladas não nos pontos preferenciais de um compasso 2/4, mas naqueles previstos pela imparidade rítmica. Assim o ritmo contido na articulação silábica sugere o da batucada, e tanto quanto esta contribui para caracterizar o estilo novo. (SANDRONI, 2001, p. 202).

Tais conclusões são resultado da análise de oito sambas gravados por Francisco Alves entre 1927 e 1933, incluindo compositores considerados do paradigma do *tresillo* e outros do paradigma do Estácio. Ao final, Sandroni (2001) consegue caracterizar de maneira abrangente as modificações estruturais e também as sociais que ocorreram no período. No *corpus* investigado, “constata-se que as melodias cuja articulação rítmica tende a identificar-se ao novo paradigma são, não por acaso, sobretudo as do grupo de compositores do Estácio e seus próximos (em particular Noel Rosa)” (SANDRONI, 2001, p. 203).

Jorge Caldeira (2007), em *A construção do samba*, também analisa diversos aspectos na formação do samba, incluindo a síncope. Com base em uma observação de Mario de Andrade, argumenta que existe um procedimento de deslocamento de tempos musicais que seria comum a toda a música brasileira, e não apenas ao samba, o que explicaria sua dinâmica de ampla aceitação social: “o processo genérico seria o de realizar, *no momento de cantar*, deslocamentos rítmicos que originassem uma polirritmia” (CALDEIRA, 2007, p. 67, grifo nosso). Essa característica, presente nas rodas de samba, poderia ser preservada pelo registro em disco, pois cada nova interpretação recriaria o ritmo, o que leva o autor a se referir a “sambas” ao invés de “samba”.

Com isso, o autor parece considerar insuficiente a explicação proposta por Ismael Silva de que o ritmo do samba fosse uma adaptação às necessidades de deslocamento nos desfiles de escolas de samba, e localiza esse movimento na estrutura musical: “O deslocamento permanente entre tempos musicais seria a base instável de sua existência” (CALDEIRA, 2007, p. 69).

Caldeira (2007) não trata a síncope como elemento suficiente para caracterizar o samba. Ao pensar nos termos de deslocamento rítmico incluindo o ato de cantar, como frisei acima, o autor propõe que essa característica, comum a toda a música brasileira, além de definir a estrutura rítmica do samba, explicaria sua ampla difusão e aceitação.

O autor identifica na maioria dos estudos sobre o samba a premissa de que existiu um tipo de samba “autêntico”, por sua origem social e geográfica, e que estaria constantemente

ameaçado de desvirtuamento, principalmente pela indústria fonográfica. Autores como Vagalume e Tinhorão articularam suas análises com base nesse pressuposto. Embora não citado por Caldeira (2007), poderíamos incluir aí a abordagem de Franceschi (2010), para quem o samba autêntico não era o das rodas de samba, mas o do Estácio.

Se por um lado Vagalume emite forte juízo moral para veicular essa ideia de autenticidade, Muniz Sodré torna a análise sociológica mais complexa. Para ele, o samba carregaria na síncope a marca simbólica de uma visão de mundo negra em uma música branca: “Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncope” (SODRÉ, 1979 *apud* CALDEIRA, 2007, p. 64).

Opondo-se a esse ponto de vista, Caldeira (2007) propõe a análise da evolução do samba no período de 1917 a 1938, tomando como marcos a primeira gravação de “Pelo Telefone” e duas regravações do mesmo samba, estilizadas por Donga – um dos autores da música – no final de um processo de consolidação do samba como gênero musical. Para tanto, busca “entender o caminho que leva uma canção de forma e origens imprecisas para uma fórmula precisa, num processo em que é reconhecida socialmente como manifestação autêntica do povo brasileiro” (CALDEIRA, 2007, p. 23). Essa autenticidade, no entanto, não está associada a algo intrínseco e pertencente a determinado grupo social, mas se insere em uma construção que envolve diversos fatores complexos.

Assim, o autor examina as relações dos compositores de samba com o mercado e com a evolução das técnicas de gravação, desfazendo a ideia de que existiriam autores pioneiros reivindicando uma pureza musical a ser protegida dos efeitos do mercado. No entanto, pondera que a passagem ao disco acarretava diversas mudanças. O samba, antes mais associado a uma prática coletiva envolvendo outros elementos além da música, modifica-se em diversos aspectos com a gravação: “A simples transcrição para o disco já elimina todos os elementos coreográficos, religiosos e de convívio social” (CALDEIRA, 2007, p. 59).

A tecnologia precária no período inicial impossibilitava a captação de percussão e impunha um estilo de cantar operístico, mudando a dicção do sambista. A letra escrita eliminava o improviso. Além disso, surgiam as questões de autoria, e a centralização da produção no Rio de Janeiro atenuava as variações regionais. Com isso, o samba passa de música folclórica a música popular. A gravação “obrigava também a uma nova forma de audição, a música descolada da festa e, em parte, do movimento do corpo” (CALDEIRA, 2007, p. 69). Mesmo assim, permaneciam marcas da roda de samba no procedimento de composição, como por exemplo em Sinhô. As colagens musicais, aproveitamento de refrões conhecidos e referências

internas denotavam a ligação com esse universo coletivo, ao mesmo tempo em que Sinhô fixava o samba como gênero musical.

O que permanece na música gravada é a dinâmica rítmica entre cantor e acompanhamento, característica apontada como presente em toda a música nacional. Com o advento da gravação elétrica, em 1927, curiosamente se tornou possível introduzir elementos que se aproximavam mais do samba de roda, como a percussão, o coro e a dicção falada, a tal ponto que “a distinção musical entre o samba de roda e a música popular urbana se tornaria menos radical” (CALDEIRA, 2007, p. 62). Com essas observações, o autor aponta que a música comercializada não conflitava com seu caráter popular, tanto que Vagalume, por vezes um exaltado crítico da glamorização do samba, não se opunha ao sucesso comercial, desde que fosse de um determinado tipo de samba feito por determinados grupos.

Segundo Caldeira (2007), o que buscavam os compositores na fase inicial era prestígio, ou seja, o reconhecimento de seu valor por parte da elite econômica e política. Esse prestígio estaria ligado a uma reivindicada autenticidade. Com o avanço da indústria fonográfica, abria-se o caminho para a busca do sucesso comercial, com a formação de um público de massas. A construção do samba transita entre essas duas ambições, que por vezes se confundem e atuam em conjunto.

Nesse contexto, o sociólogo recusa a ideia de um espaço social produtor de uma verdade estética e que estaria sendo ameaçado. E utiliza como exemplo a casa da Tia Ciata, local mítico na Cidade Nova onde foi composto o primeiro samba gravado a obter sucesso, exatamente o “Pelo Telefone”. A casa representava, segundo Squeff e Wisnik, uma via de mão dupla, numa estrutura de biombos culturais que permitiriam o contato entre diferentes grupos, com reconhecimento de valor de ambas as partes e funcionando segundo um modelo de relações baseadas no favor (SQUEFF; WISNIK, 1982 *apud* CALDEIRA, 2007, p. 77-78).

A questão é que o mercado opera fora da estrutura de favor, portanto fora de uma estrutura em que circulava o valor simbólico. Por isso, o sambista é um cidadão duplamente precário: transita em um meio hierarquizado que opera com biombos sociais – que encobrem a desigualdade entre as classes – e também oscila entre um valor baseado no favor e o valor do mercado. Era ao mesmo tempo condenado por se deixar levar pelo dinheiro e por degradar uma suposta autenticidade. No entanto, esse mercado incipiente não era economicamente suficiente para o sustento pessoal do compositor, que mesmo assim preferia essa atividade ao trabalho braçal, ainda menos remunerado. Então, o cronista-cidadão precário era compulsoriamente impelido ao mercado de diversão como alternativa à miséria. Assim, era visto pelo trabalhador como um privilegiado, mas recebia do outro lado uma baixa remuneração e um reconhecimento

que apenas mantinha a ordem das coisas. Podemos ver o prestígio, portanto, como uma espécie de recompensa: “Socialmente, o que se esperava do compositor da época, dentro da estrutura do favor, era a gratidão pelo reconhecimento de sua ‘autenticidade’” (CALDEIRA, 2007, p. 81).

O autor prossegue a argumentação concluindo que tal arranjo entre o mercado e os compositores, dadas as relações sociais que se formavam, levava à construção de uma figura fundamental para o samba gravado: “Essa ‘compulsão ao prazer’, transformada em símbolo, construirá a figura de linguagem central ligada ao samba da época, em torno do tema da malandragem” (CALDEIRA, 2007, p. 81). A malandragem surge em canções de sucesso no carnaval a partir do fim da década de vinte, não sendo importante para as escolas e blocos, e sim para a música gravada em disco. Entretanto, deu-se uma identificação do narrador no disco com o participante de escolas, identificação que Caldeira (2007, p. 82) considera “empiricamente incorreta”. Como exemplo, cita Ismael Silva, que alegou ter se afastado do pessoal das escolas ao se profissionalizar, ao mesmo tempo em que desenvolvia o tema da malandragem em suas canções.

Assim, constitui-se um ponto de vista do sambista, que consegue passar ao largo das questões de hierarquia, mercado e origem social:

Por estar ligado ao mesmo tempo a todos e a nenhum, o malandro pode descrever, no disco, os elementos importantes de uma sociedade dominada pelo favor e onde existiam, ao mesmo tempo, práticas de mercado, sem se comprometer moralmente com nenhum dos lados. (CALDEIRA, 2007, p. 85).

Com isso, o samba gravado conseguiu uma síntese única, associando um procedimento musical de deslocamento de tempos tipicamente brasileiro – já descrito anteriormente – e a figura do malandro. Isso dava conta do jogo ideológico de uma sociedade em transição, tornando possível que o samba se tornasse símbolo nacional.

A ideia de identidade nacional se constrói de forma complexa, com o mútuo reconhecimento das diferenças, em que a produção musical mantinha uma autonomia, defendia certa ideia de originalidade e, ao mesmo tempo, a indústria cultural nascente não tinha ainda forças para impor um determinado formato. O narrador malandro que se constituía conseguia transitar por toda a sociedade, e esse potencial não passou despercebido por Getúlio Vargas.

Com a ampliação do alcance do rádio e da divulgação da música popular, Getúlio toma medidas como a permissão do uso comercial do rádio e a criação da *Hora do Brasil*, programa que divulgava canções brasileiras, ao mesmo tempo em que aumentava o controle e a censura sobre a própria criação dessa música. Assim, a ideia de autenticidade foi deslocada daquele

grupo que tentava mantê-la com base em seu pioneirismo e origem social: “autenticidade passou a ser característica inerente à música oficialmente considerada popular” (CALDEIRA, 2007, p. 100). Obrigados a amar a pátria e o trabalho, os cidadãos das classes baixas passam a ser “felizes” em vez de “autênticos”.

Isso tudo, somado a uma padronização das orquestrações, acabava impondo um processo de standardização da música, nos termos descritos por Adorno (CALDEIRA, 2007, p. 103 e *passim*). Agora, construía-se um sistema de transmissão do recado, um novo intermediário que trazia uma ligação abstrata entre samba e Brasil.

Essa identificação do samba com a brasilidade é o mote do livro *O mistério do samba*, do antropólogo social Hermano Vianna (2010). O autor examina a criação de uma ideia de autenticidade ligada a um gênero de música popular que se desenvolvia a partir das escolas de samba e do rádio, capaz de transmitir uma ideia de nacionalidade.

Vianna (2010) toma como ponto de partida um encontro ocorrido em 1926 entre membros da elite intelectual (Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto) e artistas negros (Donga, Pixinguinha e Patrício Teixeira), tido como o “coroamento de uma tradição secular de contatos” (VIANNA, 2010, p. 34). Nesse encontro, o autor vê surgirem os questionamentos que o levarão a formular o “grande mistério do samba”, que ele resume na “transformação do samba em ritmo nacional brasileiro, em elemento central para a definição da identidade nacional” (VIANNA, 2010, p. 28). Considerando que o samba inicialmente mantinha características do maxixe, e que o gênero musical tomado como ritmo nacional era o samba do Estácio, recentemente estilizado, o questionamento se torna ainda mais contundente. E o autor ainda reforça o argumento ao observar que há uma lacuna entre os pesquisadores no que se refere a explicar “como se deu essa passagem [...] de ritmo maldito a ritmo nacional, e de certa forma oficial” (VIANNA, 2010, p. 29).

Segundo Vianna (2010), o mais comum na historiografia do samba é uma narrativa de superação, numa passagem da perseguição à vitória, de uma prática reprimida pela polícia ao *status* de símbolo nacional, sem questionar como se deu essa passagem. Aí é que entra sua análise da complexidade das relações culturais, da tradição de contatos e do próprio papel da mediação nesses processos.

A consolidação do samba como símbolo nacional não se dá espontaneamente, inserindo-se num percurso de definição de nacionalismo que remonta ao século XIX. O autor vê reflexos

disso em obras como *A unidade da pátria*, de Afonso Arinos, e na ideia de valorização da mestiçagem como elemento agregador, consolidada por Gilberto Freyre em *Casa-grande & senzala*. Segundo Vianna (2010, p. 63), “foi Gilberto Freyre quem conseguiu executar a façanha teórica de dar caráter positivo ao mestiço”, considerando que até o início do século XX o mestiço era tido como símbolo do atraso nacional.

Ao valorizar as características de diferentes culturas, abria-se espaço para uma nova elaboração de identidade nacional, com a possibilidade de integração étnica. O governo Vargas soube aproveitar tais conceitos para construir uma ideia de unidade da pátria, e passou a utilizar o rádio para difundir sua ideologia nacionalista. Em 1932, Vargas autorizou o uso comercial do rádio, e as propagandas fomentaram a programação de música popular, como o Programa Casé.

Assim, já estavam presentes diversos fatores para a consolidação do samba em todo o Brasil: “Em sua própria cidade, já havia as rádios, as gravadoras e o interesse político que facilitariam [...] sua adoção como moda em qualquer cidade brasileira. O samba tem ‘tudo’ a seu dispor para se transformar em música nacional” (VIANNA, 2010, p. 110).

Com isso, o samba passou a ser identificado com uma ideia de autenticidade e originalidade, que remeteria às raízes da cultura nacional. No entanto, segundo o autor, essa autenticidade se construía a partir de um tipo de samba muito recente, adaptado no Estácio poucos anos antes para acompanhar os desfiles de escolas de samba. Para Vianna (2010, p. 124), “a luta pela preservação do autêntico ganha mesmo terreno logo depois da formação das primeiras escolas de samba”.

Com a ampla difusão por rádio e a interferência oficial – seja por meio do fomento às escolas de samba, seja pela censura ou direcionamento temático –, o samba passa por um processo de homogeneização:

O samba de morro, recém-inventado, passa a ser considerado o ritmo mais puro, não contaminado por influências alienígenas, e que precisa ser preservado (afastando qualquer possibilidade de mudança mais evidente) com o intuito de se preservar também a “alma” brasileira. Para tanto, é necessário o mito de sua “descoberta”, como se o samba de morro já estivesse ali, pronto, esperando que os outros brasileiros fossem escutá-lo para, como que numa súbita iluminação, ter reveladas suas mais profundas raízes. (VIANNA, 2010, p. 152-153).

Conforme o exposto, vê-se que os diferentes autores apresentam muitas análises em comum, porém outras diametralmente opostas. Retomo aqui as principais questões abordadas: a origem do samba e a questão da autenticidade; as variações estilísticas e formais do samba;

os grupos sociais que participam de seu desenvolvimento; a formação de um mercado musical, abrindo caminho para a profissionalização; a consolidação do samba como um gênero musical de mercado; a interferência do Estado; e o processo de reconhecimento do samba como símbolo nacional.

Os tópicos mencionados estão na base da discussão proposta na segunda parte deste trabalho (os três últimos capítulos), e serão evocados oportunamente quando se referirem às análises específicas da obra de Noel Rosa. A maior parte deles se relaciona diretamente com o compositor; no entanto, a questão da identificação do samba com a brasilidade merece um comentário mais geral, já que não será pauta específica do trabalho, servindo antes como horizonte para as análises.

É amplamente verificável no senso comum que o samba se tornou um elemento identitário, configurando-se como símbolo nacional, o que também é consenso em autores de diversas áreas de estudo. Renato Ortiz reafirma a condição de símbolo nacional do samba, ao mesmo tempo em que problematiza o apagamento da cultura de origem nesse processo: “Ao se promover o samba ao título de nacional, o que efetivamente ele é hoje, esvazia-se sua especificidade de origem, que era ser uma música negra” (ORTIZ, 2012, p. 43). Acrescente-se, ainda, a esse respeito, que a associação do samba com a brasilidade pela via da mestiçagem tem um componente ideológico sustentado pelo Estado:

O conceito de identidade nacional no caso brasileiro só pode ser compreendido à luz da perspectiva ideológica, de um mito criado a partir da perspectiva de se atingir objetivos específicos, impostos pelas necessidades do grupo dominante”. (SIQUEIRA, 2012, p. 214).

Como vimos na introdução deste trabalho, essa ideia de identidade nacional ganha forte impulso no governo de Vargas, sustentado pelas ideias de Gilberto Freyre, que consegue inverter a imagem de degeneração da mestiçagem para algo positivo. No entanto, essa construção de identidade nacional gera tensões identitárias. Nesse sentido, uma suposta convivência harmoniosa entre grupos étnicos dissimularia as diferenças sociais ao encobrir os conflitos,

possibilitando a todos se reconhecerem como brasileiros e afastando das comunidades subalternas a tomada de consciência de suas características culturais que teriam contribuído para a construção e expressão de uma identidade própria. Essas características são “expropriadas”, “dominadas” e “convertidas” em símbolos nacionais pelas elites dirigentes. (MUNANGA, 2019, p. 78).

Mais do que isso, para Kabengele Munanga (2019), a ideia de mestiçagem seria uma etapa do processo de branqueamento. A partir da negação da diferença, um ideal de

homogeneidade atuaria por intermédio da assimilação cultural, com resultados irreversíveis: “A mestiçagem tanto biológica quanto cultural teria, entre outras consequências, a destruição da identidade racial e étnica dos grupos dominados, ou seja, o etnocídio” (MUNANGA, 2019, p. 125).

Essa tensão identitária não estava posta nestes termos na época de Noel Rosa, mas ter essa discussão no horizonte é fundamental se quisermos pensar seu papel de mediação, já que este se dirige aos aspectos culturais em jogo no processo histórico.

Uma das questões que começava a apontar para a fixação do samba como símbolo nacional era certo discurso sobre sua “autenticidade”, buscando-se uma origem que pudesse dar conta de um caráter popular da brasilidade. A questão, na época, não ficou apenas no âmbito dos comentadores, como Vagalume e Orestes Barbosa, mas foi abordada direta ou indiretamente por diversos sambistas. Ao fazê-lo, esses compositores participavam do processo histórico de consolidação do samba, por meio de procedimentos estéticos e discursivos. Noel Rosa esteve no centro desse processo, tanto em sua atuação nas instâncias do mercado quanto por suas composições, que botavam em cena grande parte dessas questões. A análise dessa atuação de Noel Rosa como mediador será aprofundada na segunda parte desta pesquisa, mas antes explicitarei o conceito teórico de mediação e a formação do mercado da música popular no Brasil.

1.2 NA ESQUINA DA VIDA

O período estudado tem como horizonte a assimilação do samba como símbolo nacional, tanto pelo público consumidor quanto pela elite cultural e econômica. Considerando as transformações do samba e do mercado fonográfico ao longo desse período, a abordagem proposta é a de investigar o papel de mediadores culturais ao longo do processo, tomando como central a figura de Noel Rosa. Por isso, é o conceito de mediação que passo a definir agora.

Tal conceito foi utilizado por Hermano Vianna (2010) ao questionar como o samba teria se tornado um símbolo nacional, sendo estilisticamente um gênero musical relativamente novo e, além disso, oriundo da cultura popular. O autor observa que, diferente do que levam a crer alguns depoimentos, o samba não sofreu uma simples transição de uma prática perseguida e reprimida a uma exaltação do gênero como parte da identidade nacional. Esse complexo processo conta com a atuação de mediadores culturais, ou, como também usado por Vianna, “mediadores transculturais” (VIANNA, 2010, p. 122). Segundo o autor,

mediadores de todos os tipos, e com projetos os mais variados, transitam pela heterogeneidade, colocando em contato mundos que pareciam estar para sempre separados, contato que tem as mais variadas consequências, remodelando constantemente os padrões correntes da vida social e mesmo redefinindo as fronteiras entre esses mundos diferentes. (VIANNA, 2010, p. 155).

No mesmo sentido, Gilberto Velho pondera que “a mediação é um fenômeno fundamental não só ao estabelecer pontes entre diferentes, mas ao reinventar códigos, redes de significados e relações sociais” (VELHO, 2010, p. 22). O autor associa a ideia de mediação ao cosmopolitismo e observa que

Está em jogo uma plasticidade sociocultural que se manifesta na capacidade de transitar e, em situações específicas, de desempenhar o papel de mediador entre distintos grupos e códigos. O cosmopolitismo pode ser interpretado como expressão desse fenômeno que não é apenas espacial-geográfico mas um potencial de desenvolver capacidade e/ou empatia de perceber e decifrar pontos de vista e perspectivas de categorias sociais, correntes culturais e de indivíduos específicos. (VELHO, 2010, p. 19).

Nas sociedades complexas, observa-se o surgimento de individualidades singulares, capazes de estabelecer relações complexas com diversos grupos. No caso do samba, a constituição do narrador malandro se dá também num processo de individuação que dialoga com vários estratos sociais: “É universal não porque seus valores estão no alto, mas porque é o único que transita por toda a sociedade” (CALDEIRA, 2007, p. 95).

Considerando-se especificamente a configuração geográfica e social do Rio de Janeiro, esse cosmopolitismo não se apresenta apenas como uma característica de determinadas pessoas, mas também da própria cidade. José Adriano Fenerick comenta:

O cosmopolitismo impulsionado pelo processo de modernização da cidade, implicava, mesmo que para *disfarçar* as desigualdades sociais, uma certa *interação* entre vários membros da sociedade carioca do período. (FENERICK, 2005, p. 112-113, grifos do autor).

A cidade do Rio de Janeiro, então capital da República, é especialmente cosmopolita, nesse sentido de promover interações sociais. Para entender essa dinâmica, podemos pensar na ideia de porosidade urbana. Sugerido por Walter Benjamin a propósito da cidade de Nápoles, o conceito foi aplicado à cidade do Rio de Janeiro por Bruno Carvalho (2019), pensando especificamente na Cidade Nova. Para ele, o conceito de porosidade tem vantagens sobre a ideia de sincretismo ou de miscigenação, ambas desgastadas por critérios qualitativos: “‘Poroso’ pode ser usado de maneira mais expansiva do que ‘sincretico’ ou ‘miscigenado’:

descreve, por exemplo, uma instituição com um fraco senso de adesão ou filiação, da qual os indivíduos entram e saem” (CARVALHO, 2019, p. 41).

Vista sob esse aspecto, a cidade do Rio de Janeiro seria uma metrópole:

Sem um passado de fronteiras étnicas definidas, uma cidade permeada por uma história de limites frequentemente fluidos entre a ordem e a desordem, o popular e o erudito, o preto e o branco, a paisagem natural e a urbana, o público e o privado, o sagrado e o profano, o centro e a periferia. (CARVALHO, 2019, p. 40).

Essa característica não minimiza a brutalidade das diversas desigualdades existentes, e tem antes um papel quase estruturante: “as formas culturais porosas do Rio de Janeiro servem para sustentar a vasta distância que separa as condições materiais de suas classes sociais” (CARVALHO, 2019, p. 42). Carvalho (2019) ressalva ainda que essa “cidade porosa” existe não em oposição à “cidade partida” descrita por Zuenir Ventura no livro homônimo, mas como uma contraparte inerente. A própria porosidade pressupõe uma distância abissal entre as classes sociais, e não pretende resolvê-la, mas acrescentar o elemento da mistura nessa equação: “considerá-lo uma ‘cidade porosa’, em outras palavras, não pretende sugerir uma oposição à cidade partida ou dividida. Pelo contrário, a mistura e a divisão aqui são frequentemente como os diferentes lados de uma moeda” (CARVALHO, 2019, p. 44).

Tal porosidade permitiria não só o trânsito cultural entre diferentes classes sociais, mas também a própria síntese de gêneros musicais nacionais:

Se não há nada o que idealizar nas relações sociais – frequentemente eram brutais e predatórias –, elas ainda assim parecem ter tido consequências para o surgimento de expressões musicais como o maxixe, o choro e, por fim, o samba. (CARVALHO, 2019, p. 84-85).

A porosidade urbana propicia as interações sociais e, da mesma forma, os “poros” permitem o fluxo em ambos os sentidos de indivíduos que atuam como mediadores. Com foco na Cidade Nova, a pesquisa de Bruno Carvalho (2019) cita como mediadores Manuel Antônio de Almeida, Dom Obá II, João do Rio e Lima Barreto. Hermano Vianna (2010) já havia explorado a mediação em Catulo da Paixão Cearense, Laurindo Rabello e até os mediadores internacionais Blaise Cendrars e Darius Milhaud. A própria sugestão da figura de Noel Rosa como mediador vem de Vianna, ao dizer que “a turma de Noel Rosa participou inclusive do processo de definição desse samba ‘autêntico’” (VIANNA, 2010, p. 121).

Colocando a questão da mediação sob a perspectiva do mercado, José Adriano Fenerick relaciona Noel mais uma vez, ao analisar o papel de mediadores em certa domesticação do samba para o consumo de massas:

[...] o samba precisava deixar de ser o elemento *bárbaro* fincado na cultura brasileira. E nesse sentido, no decorrer dos anos de 1930, os músicos, cantores e compositores oriundos dos setores médios da sociedade tiveram um importante papel como mediadores entre o samba *bárbaro* e o samba *civilizado*. Carmen Miranda, Francisco Alves, Custódio Mesquita, Noel Rosa, Ari Barroso entre tantos outros, através principalmente do rádio, do disco e do cinema, conseguiram tornar o samba *palatável* para uma grande parte da sociedade brasileira – sobretudo a classe média que era quem efetivamente consumia discos de música popular, ouvia rádio e ia ao cinema –, ao mesmo tempo em que, em certo sentido, “educavam” e “massificavam” (e, em certo grau, “padronizavam”) essa música. (FENERICK, 2005, p. 72-73, grifos do autor).

Essa domesticação apontada por Fenerick (2005), além de facilitar o acesso por parte da classe média e promover a aceitação não só do gênero como de certos temas relacionados, também poderia ocultar questões de dominação racial. O antropólogo inglês Peter Fry questiona: “Por que é que no Brasil os produtores de símbolos nacionais e da cultura de massa escolheram itens culturais produzidos originalmente por grupos dominados?” (1982, p. 52). Parte da resposta a esse questionamento é dada pelo próprio autor:

A conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la. Quando se convertem símbolos de “fronteiras” étnicas em símbolos que afirmam os limites da nacionalidade, converte-se o que era originalmente perigoso em algo “limpo”, “seguro” e “domesticado”. (FRY, 1982, p. 52-53).

À medida que o samba conquistava o grande público e passava a ser associado à ideia de brasilidade, criava-se um mito de origem que justificasse suas raízes no morro, remetendo às suas origens nacionais e populares, mas também se desenvolviam mecanismos para “higienizar” o samba para consumo do público de classe média e alta:

Em outras palavras, o negro, a pobreza, a malandragem – e tudo mais que estivesse relacionado com os morros cariocas (ou com a miséria em geral) – na visão das elites e dos setores médios da sociedade, não poderiam de forma alguma ser os representantes dos brasileiros no mundo moderno. [...] Desse ponto de vista, o samba poderia ser aceito pela sociedade, porém um samba *limpo, higiênico, civilizado*, enfim, um samba vinculado com a *imagem dos brancos*. (FENERICK, 2005, p. 71, grifos do autor).

Peter Fry, ao falar do candomblé na Bahia, aponta um movimento semelhante:

Os cultos que “saíram dos esconderijos” foram aqueles que possuíam uma forte liderança de classe média e que tinham adotado medidas para “purificar” o culto de seus aspectos “africanos” mais óbvios. (FRY, 1982, p. 50).

Portanto, o processo de mediação, ainda que não intencionalmente, carrega consigo certo grau de violência e arbitrariedade. Ao mesmo tempo que integra certos elementos

culturais, escamoteia outros, quando não os agride em sua essência. Quer dizer, ao viabilizar que símbolos de culturas dominadas se tornem símbolos nacionais, o processo de mediação não pode ser visto simplesmente como uma conquista simbólica dos dominados, já que, como apontado por Peter Fry (1982) e Bruno Carvalho (2019), tal movimento pode disfarçar as desigualdades, dificultando a busca de uma justiça social.

Embora os mediadores atuassem nesse processo de domesticação cultural, não significa que tivessem necessariamente isso em mente ao fazê-lo, muito menos que detivessem o poder de determinar quais elementos viriam a se tornar ou não símbolos nacionais. Fenerick faz a ressalva de que tornar o samba mais aceitável para grande parte da população é diferente de transformá-lo em símbolo nacional, para o que “é preciso averiguar a participação do Estado” (2005, p. 73).

Como se sabe, o Estado Novo agiu diretamente na valorização da cultura popular, usando-a para atender a interesses próprios por meio da censura e do estímulo aos temas ufanistas e patrióticos. Entretanto, o incentivo ao samba por parte dos governos já vinha ocorrendo ao longo dos anos 1930, por exemplo por meio do financiamento do concurso de escolas de samba por parte da Prefeitura do Distrito Federal a partir de 1935. Efetivamente, o samba não se torna símbolo nacional exclusivamente por atuação do Estado, não se tratando meramente de uma expropriação cultural, e sim da formulação ideológica de uma tendência histórica de aproximação de diferentes grupos sociais por meio da cultura e da música popular.

A respeito da dinâmica entre os interesses do Estado Novo e do mercado, observa-se que:

O Estado Novo, ao mesmo tempo em que abrigava projetos de pedagogia cívico-nacionalista, cujo equacionamento do problema das origens e da autenticidade era crucial, ao mesmo tempo estimulava as forças do mercado que, no limite, inviabilizavam a manutenção de uma tradição purista, unívoca e linear. A tensão entre os dois projetos explica por que o samba será o gênero-matriz da identidade musical brasileira, mesmo quando misturado a outros elementos. O samba era o ponto de encontro das audiências, e seu reconhecimento pelos intelectuais do Estado Novo, que passaram a defender sua “domesticação”, representa o reconhecimento das forças do mercado sobre os projetos estético-ideológicos da elite. (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 183).

Se o mercado inviabilizava a manutenção de uma “tradição purista, unívoca e linear”, representada por autores como Vagalume – que defendia certa ideia de pureza original do samba –, os próprios sambistas também tratavam de se aproximar do mercado e do público consumidor, por vezes adotando estratégias que iam ao encontro dos interesses do Estado. A

obrigatoriedade de temas nacionais nas escolas de samba foi definida em 1934, e partiu da própria União das Escolas de Samba, interessada em organizar os desfiles:

Os estatutos determinaram que os enredos apresentados pelas escolas deveriam ter sempre “motivos nacionais”, não sendo, portanto, verdadeira a informação, tantas vezes divulgada até em teses acadêmicas, de que coube ao Estado Novo, regime ditatorial implantado por Getúlio Vargas, a iniciativa da proibição de temas estrangeiros nos enredos das escolas de samba. (CABRAL, 2011b, p. 47-48).

Tudo isso revela um complexo processo cultural que teve seu ápice nos anos 1930. O que estou investigando, portanto, recobre um arco que vai, em linhas gerais, do surgimento do samba como gênero musical urbano (simbolizado pela gravação de “Pelo Telefone”) até sua consolidação como símbolo nacional, o que não pode ser atribuído a uma data ou evento específico, mas que passa por sua inserção no mercado de massas e conta com a intervenção por parte do Estado Novo (1937-1945).

Considerar Noel Rosa como um mediador nesse processo se justifica também por essa questão cronológica, considerando que sua atuação se dá no centro do decurso, que sofreu a intervenção de diversos fatores. No entanto, não se trata de uma abordagem teleológica. Se tenho no horizonte a consolidação do samba no imaginário da identidade nacional no governo de Vargas, isso não significa que o processo tivesse tais fins premeditados. Se Vargas adota o samba como ritmo nacional, é porque percebe que o gênero se consolidava também entre o crescente público consumidor, e se legitimava entre as diferentes classes sociais, servindo perfeitamente como exemplo de produto cultural oriundo da miscigenação, que Gilberto Freyre tratava de fazer valorizar em *Casa-grande & senzala*.

Tampouco considero uma atuação consciente de Noel Rosa nesse sentido, e vejo sua obra independentemente desses fins. Ao contrário, a investigação da atuação de mediadores nesse processo se preocupa menos com a intencionalidade destes, e mais com o papel sintetizador que podem ter desempenhado numa época de grandes transformações culturais e econômicas, que tinha como pano de fundo a definição de uma identidade nacional. A eficácia da mediação de Noel Rosa pode ser pensada a partir do amplo alcance de sua canção, cuja formatação como mercadoria permitiu atingir o público de massas. Noel parece ter sido um pioneiro ao intuir a maneira de se comunicar com o público, desvendando a lógica do mercado e do consumo de massas, como ele próprio declarou em entrevista:

Às vezes, eu vinha para casa, alta hora da noite. Nem viva alma. Só a emoção das estrelas no alto. De repente, lá, numa esquina qualquer, desembocava um vulto. Assoviava. Era Eu Vou Pra Vila. Eu me sentia feliz. Tinha entrado no coração da cidade; compreendia a sensibilidade carioca; sabia comunicar-me com o povo. (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 141).

Na sua relação com diversos meios sociais, Noel Rosa percorreu a “cidade porosa” em fluxo constante, tecendo a crônica urbana com elementos de todas as partes. Sua mediação se dá em duplo sentido, facilitando o acesso de certos temas ao grande público, valorizando certa brasilidade que se criava, mas também amenizando traços de uma cultura vista preconceituosamente pelo público de classe média e alta, tudo isso sem aderir efetivamente ao discurso oficial ou se associar a uma visão de mundo burguesa. Crítico dos valores morais tradicionais, retratava a pobreza de forma irônica. Tratando com humor os temas do Brasil, fazia emergir no discurso da música popular tipos e temas que ganharam projeção junto ao público, mesmo que isso resultasse em certo apagamento de traços culturais negros. Para Maria Rita Kehl,

Noel não foi só o “branqueador” do samba carioca, no sentido de ter desvinculado o samba da favela e da cultura negra. Ele criou o samba moderno. Inscreveu na tradição oral da cultura carioca a crônica cantada da vida da ralé, no Rio de Janeiro, com graça, humor e ironia. (KEHL, 2018, p. 81).

Com isso, também participava da construção do tipo de samba que se consolidou como símbolo nacional. É preciso ter em mente que o samba de Noel Rosa, embora promova uma mediação cultural e tenha se associado em larga medida à ideia de brasilidade, não é exatamente aquele que vai ser estimulado no Estado Novo. A mediação de Noel Rosa aproxima elementos de classes mais populares a uma certa insatisfação de uma classe média crescente, promovendo a identificação por parte de um público de massas. Por outro lado, o ideal getulista dava um passo a mais, numa virada estética que apostava na ideia de regeneração do malandro e na standardização de certo exotismo ufanista brasileiro para exportação. Como veremos, Noel trata dos dilemas da malandragem e da constituição de uma brasilidade, mas sempre com um olhar crítico e desconfiado. Seus sambas não se prestarão ao propósito getulista, tampouco servirão para representar o Brasil nos filmes de Hollywood, mas isso não impede que sua obra possa ser lida como estando no meio desse caminho.

Finalizando este capítulo sobre a mediação, penso que a definição de Michel Vovelle de certa forma resume os principais pontos levantados a respeito do mediador, também denominado por ele “intermediário cultural”:

Posso logo afirmar que é em termos dinâmicos que entendo o intermediário cultural, como o seu próprio nome sugere, transitando entre dois mundos. O mediador cultural, nas diversas feições que assume, é um guarda de trânsito (me perdoem este deslize em uma metáfora duvidosa). Situado entre o universo dos dominantes e dos dominados, ele adquire uma posição especial e privilegiada: ambígua também, na medida em que pode ser visto tanto no

papel do cão de guarda das ideologias dominantes, como no de porta-voz das revoltas populares. Em outro plano, ele pode ser o reflexo passivo de áreas de influência que convergem para sua pessoa, apto todavia a assumir, dependendo das circunstâncias, o *status* de um “logoteta”, como diz Barthes e o percebera André Breton, criando um idioma para si mesmo, expressão de uma visão de mundo bem particular. (VOVELLE, 1987, p. 214).

Assim, o mediador cultural é alguém que transita não só pela geografia da cidade, mas entre diversos estratos sociais, típico do cosmopolita. De posição ambígua, talvez não tenha uma ideologia definida, elaborando de forma peculiar as influências que recebe, sem seguir, necessariamente, um projeto. Talvez não se possa dizer, como proposto por Vovelle, que o mediador pode ser um “reflexo passivo” de suas influências, mas que as elabora a partir de sua experiência e de sua posição. Finalmente, o mediador é capaz de criar um idioma próprio, expressando uma visão de mundo que pode ser a síntese dos mundos onde circula. Creio que a obra de Noel Rosa possa ser lida sob esse enfoque, iluminando seu papel na construção do samba como símbolo nacional.

Os pesquisadores até aqui examinados, quer apontem nominalmente Noel Rosa como mediador, quer possamos mobilizá-los para sugerir isso, não abordam como essa mediação se daria nas canções, no tratamento dos temas fronteiraços entre dominantes e dominados. Na parte dois, buscaremos avançar um pouco nesse sentido.

1.3 QUEM DÁ MAIS?

O mercado de música popular no Brasil tem suas origens no século XIX. A polca, oriunda da Europa, conquistou os salões de classes médias e altas como um ritmo dançante. Onde não havia o piano, a polca era executada por instrumentistas ligados ao choro. Assim, esses músicos, herdeiros de ritmos populares, ao tocar em casas de classe média, executavam as polcas com uma maneira de tocar que começava a abrigar o ritmo, o que teria dado origem ao maxixe (TINHORÃO, 2013, p. 74-75).

Ao analisar o conto “Um homem célebre”, de Machado de Assis, José Miguel Wisnik (2008) coloca essa transição a um gênero ainda não nomeado (o maxixe) no centro do dilema do personagem Pestana, dividido entre a “glória” de ser reconhecido nos meios eruditos e o “sucesso” da música popular. A questão evidenciava o desenvolvimento da música popular, e também mostrava a forte presença de um mercado, representado pela figura do editor. Assim,

os interesses do mercado “começavam a explorar, no fim do século XIX, o futuroso filão da música popular urbana por meio do comércio de partituras” (WISNIK, 2008, p. 09).

Além das partituras, o teatro de variedades representava uma maneira de divulgação e comercialização de música popular, que acabou ampliando seu mercado com o surgimento de novas tecnologias:

A música popular encarada como artigo criado com a finalidade expressa de atender às expectativas do público consumidor de produções culturais destinadas ao lazer urbano, e com isso possível de transformar-se em objeto de comércio através de venda sob a forma de partituras para piano e, depois, de discos de gramofone e rolos de pianola, surgiu de fato com o chamado teatro de variedades, a partir da década de 1880. (TINHORÃO, 2005, p. 226).

Mais tarde, com o desenvolvimento do gramofone e a possibilidade da venda de discos, surge no Brasil a Casa Edison, do tcheco naturalizado americano Frederico Figner. A empresa vendia gramofones e gravava discos no Brasil, que eram prensados na Europa, desde 1902. Em cerca de dez anos, a casa já contava com “um acervo de aproximadamente 3.000 gravações e uma tiragem em torno de 750.000 discos” (FRANCESCHI, 2002, p. 195).

Em 1911, Figner instalou a primeira fábrica de discos em território nacional, com o selo Odeon, associado ao grupo Lindstron: “A fábrica, prevista para produção de 1.500.000 discos por ano, podia ser considerada de grande porte para a época” (FRANCESCHI, 2002, p. 198). Com isso, começou a se formar no Brasil a demanda por artistas populares para alimentar o mercado: compositores, cantores, instrumentistas, arranjadores etc. passaram a ser solicitados para as gravações. Portanto, os discos, além de immortalizar a produção musical da época, mostravam-se um lucrativo negócio para Figner:

O repertório das modinhas estaria completamente perdido se não tivessem havido as gravações da Casa Edison. Não que houvesse interesse cultural por parte de Federico Figner, tratava-se apenas de um bom negócio surgido em decorrência da valorização de temas nacionais na Exposição Comemorativa do Centenário da Abertura dos Portos realizada na Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, em 1908. A exposição provocou verdadeira febre nacionalista, particularmente de motivos nordestinos. (FRANCESCHI, 2002, p. 68).

De fato, os temas sertanejos passaram a ter grande aceitação pelo público, perdurando até o início da década de 1930. O próprio Noel Rosa iniciou a carreira compondo e gravando toadas e emboladas, com o Bando de Tangarás, inclusive vestido a caráter em apresentações. Mesmo assim, o samba passou a disputar o mercado a partir do sucesso de “Pelo Telefone” no carnaval de 1917, estabelecendo um novo ritmo para os festejos de carnaval, que até então não contava com um gênero musical definido.

O sucesso de “Pelo Telefone”, como muitos autores indicam, denotava também outros dois aspectos relacionados ao mercado fonográfico: o crescente potencial comercial da música popular, através do disco – e, mais tarde, do rádio –, e o caminho de profissionalização de compositores populares, sintetizado na urgência de Donga em registrar o samba na Biblioteca Nacional e nas disputas de autoria em torno da canção.

Aliás, esse período inicial pode revelar mais do que isso. Se, mais tarde, sambistas e historiadores se esforçariam para criar um mito de origem para o samba, cujas raízes “primitivas” remeteriam a certa “ancestralidade” quase ingênuas, nesse momento inicial os sambistas demonstravam, na verdade, ter plena consciência do que representava o mercado, em questões de autoria ou de divulgação das obras. Tinhorão (2013) observa que esse gênero musical surgia de forma não mais anônima, mas com a consciência de ser algo registrável. E conclui:

Este característico – que comprova, desde logo, mais do que a origem não folclórica do samba carioca, sua própria filiação não de todo popular – seria acentuado pelo fato de o compositor responsável pela fixação da música em sua primeira fase, o mulato Sinhô, apresentar-se já como pianista profissional, ligado a clubes de dança pagos, a casas de música e a companhias de discos. (TINHORÃO, 2013, p. 144).

Embora os compositores procurassem se inserir no mercado, o sistema de direitos autorais ainda era muito precário. Inicialmente associados aos direitos de autores de teatro, na SBAT, os compositores populares tiveram um longo percurso em busca de uma remuneração adequada, o que por muito tempo significou um sistema desigual e não compatível com o alcance de suas obras, especialmente para os compositores mais pobres.

De fato, a distribuição de direitos autorais via SBAT privilegiava os autores de teatro, destinando uma parcela ínfima para os compositores da indústria fonográfica – aliás, o teatro de revista continuava sendo um forte meio de divulgação da música popular. Em parte, a baixa remuneração justifica também a prática corrente de venda de sambas e parcerias, frequente inclusive ao longo dos anos 1930. Tal prática, se por vezes demonstrava certa ingenuidade de compositores inexperientes no mercado, também indica uma habilidade em contornar a baixa possibilidade de remuneração nos meios de divulgação da época.

Assim, como observa Jorge Caldeira, a questão da autoria servia também para outro tipo de bem simbólico: o prestígio. Para o pesquisador, Sinhô representava uma época em que, mais que tudo, o sambista buscava prestígio junto a um público aristocrático, o que lhe garantia a circulação nesses meios: “O objetivo desse rei era reinar sobre súditos muito específicos, um público ‘qualificado’ no sentido aristocrático do termo” (CALDEIRA, 2007, p. 46).

A estratégia de Sinhô, portanto, incluía se aproximar de determinado público que não era um público de massas, mas uma audiência influente que lhe conferia uma posição de destaque. Ao mesmo tempo em que se utilizava dessa lógica do favor, Sinhô revelava também uma postura malandra, que de certa forma caracterizou a figura do sambista desde o período.

Se o “Rei do Samba” conseguiu manter o prestígio almejado entre seu seletivo público, por outro lado, economicamente, os frutos não foram tão significativos. O jovem Noel Rosa, fazendo uma visita ao famoso compositor, frustrou-se ao se deparar com sua condição de penúria econômica: “O Rei do Samba, o grande J. B. da Silva, criador de sucessos, apreciado, amado, imitado, morava com a mulher Nair numa casa muito pobre, miserável quase” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 118). Na ocasião, Sinhô possuía apenas um violão barato e compunha com o auxílio de um piano desenhado em uma tira de cartolina. O compositor morreu em 1930, época em que começava a dominar o mercado o tipo de samba do Estácio.

A estratégia de Sinhô já perdia o vigor, e o prestígio junto às classes altas se revelava insuficiente frente ao crescimento do mercado, que abarcava um público mais amplo nas classes médias. Podemos ter uma dimensão do alcance de Sinhô junto ao público e do próprio *status* do compositor popular – ainda não considerado uma “estrela”, o que aconteceria depois com o rádio – a partir do famoso episódio de seu enterro, descrito por Manuel Bandeira. José Adriano Fenerick assim interpreta:

Sinhô não viveu a plenitude da era do rádio no Brasil. A rigor, o seu velório, como descrito por Bandeira, não está muito longe de indicar o até então público do samba carioca. Isto é, um público relativamente pequeno e quase que restrito às camadas pobres da cidade, salvo as costumeiras exceções constituídas por alguns mediadores culturais do período, como o próprio Manuel Bandeira. (FENERICK, 2005, p. 52).

O próprio velório de Noel Rosa, sete anos depois, é sinal das mudanças que o mercado vinha impondo à cultura de massas. No chalé de Noel, o tumulto se dava com “gente e mais gente chegando atraída pelo noticiário dos jornais e das rádios”, reunindo “pessoas das mais importantes famílias do bairro, os artistas mais conhecidos do rádio, as figuras mais representativas da vida mundana da cidade” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, 468).

O mercado sofria então diversas mudanças, desde os incrementos tecnológicos até o crescimento do público consumidor de classe média, na formação da incipiente indústria cultural brasileira. Os primeiros sambas do paradigma do Estácio foram gravados por Francisco Alves, o cantor de maior prestígio na época, no final da década de 1920.

De fato, o sucesso de Francisco Alves no período podia ser conferido pelo enorme volume de gravações realizadas no ano de 1928:

Em 1928, aos trinta anos, Francisco Alves gravou 71 discos de 78 rpm – uma música de cada lado –, num total de 142 músicas. [...] Era como se, a cada dois dias e meio, ele subisse ao estúdio da Odeon [...] e gravasse uma música. Era também como se seus discos chegassem às lojas à média de mais de um por semana. (CASTRO, 2019, p. 359).

Tal façanha, que o cantor “praticamente repete nos três anos seguintes” (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 50), foi possível também por um importante avanço no sistema de gravação de discos, com o advento da gravação elétrica, em 1927. Até então captada de forma mecânica, a gravação de discos exigia alta potência vocal e instrumentos específicos. Com a captação por microfones elétricos, puderam ser registrados pela primeira vez em disco os instrumentos de percussão do samba. A tecnologia permitiu, inclusive, que Luís Barbosa acompanhasse Noel Rosa na gravação de “Gago Apaixonado” percutindo um lápis nos dentes. Além disso, a gravação elétrica possibilitou um novo jeito de cantar, com uma voz macia que se aproximava da fala, e que se adequava perfeitamente ao narrador malandro, que ocuparia cada vez mais espaço na dicção do samba. A novidade vinha com o cantor Mario Reis, a quem curiosamente foi sugerida por Sinhô, seu professor de violão.

Essas mudanças de estilo e o impulso que o samba recebeu no mercado podem ser assim resumidos:

Esboçado no início do século XX, o processo de fixação e comercialização de obras do gênero samba em discos e outros suportes ganhou força com o advento das gravações elétricas, em 1927. Essa conquista, inserida no âmbito da era do rádio, além de alavancar a indústria, levou à profissionalização da música popular e à transformação e diversificação do samba. (LOPES; SIMAS, 2017, p. 148-149).

Além disso, o sistema de gravação elétrica abriu caminho para a concorrência de empresas estrangeiras que se instalavam no Brasil, pondo fim ao período de domínio do mercado por Frederico Figner, sendo que a própria Odeon, da qual era representante, permite que “a própria matriz europeia se estabeleça no Brasil, para concorrer a partir da década de 1930 com suas duas rivais norte-americanas: a Victor e a Columbia” (TINHORÃO, 2014, p. 40).

Para se ter uma ideia da ampliação da produção de discos no Brasil no período, podemos recorrer ao levantamento recente feito pelo pesquisador Nirez: “Em 1928, a Casa Edison lançou 980 títulos, pelos selos Odeon e Parlophon. Em 1930, reunidas, todas as gravadoras lançaram 1696 títulos musicais” (MARTINS, 2015, p. 103).

Em 1933, o jornalista Vagalume, forte crítico da entrada do samba no mercado, admitia: “O samba é hoje uma das melhores indústrias pelos lucros que proporciona aos autores e editores” (GUIMARÃES, 1978, p. 28).

O samba que se difundia por meio dos discos também chegava ao público por intermédio de um poderoso instrumento de divulgação surgido no Brasil no início da década e 1920: o rádio. Inicialmente pensada para fins educativos, a programação de rádio foi se adaptando para o entretenimento e o lazer, e encontrou na música popular um nicho que agradou imensamente o público ouvinte. Outra novidade do início dos anos 1930 era o cinema falado, que permitia a execução de peças musicais cantadas na tela grande. Há que se ressaltar, no entanto, que o cinema falado, ao mesmo tempo que elevava alguns cantores ao patamar de “estrelas”, também gerou desemprego entre os músicos que costumavam acompanhar a exibição dos filmes mudos.

Com a permissão de divulgação de propaganda paga no rádio, por decreto de Getúlio Vargas em 1932, a música popular passa a ter ampla exposição, atingindo o grande público e criando novas demandas ao profissional da música, cantores, compositores, maestros e instrumentistas. A música popular começava a se direcionar a um mercado de massas. Segundo Tinhorão,

quando finalmente se aprofundou essa contradição entre a preocupação cultural da radiodifusão e o interesse das camadas da classe média urbana, voltado exclusivamente para o divertimento, surgiu o rádio moderno: o rádio comercial, destinado a atender por todas as formas ao gosto massificado dos ouvintes, para maior eficiência das vendas das mensagens publicitárias dos intervalos. (TINHORÃO, 2014, p. 58)

Com crescente espaço no disco e no rádio, além de dominar os festejos de carnaval, o samba se consolidava como um gênero musical de mercado. Distante das características de convívio social, prática religiosa e produção coletiva que antes o caracterizavam – embora jamais as tenha suprimido –, agora o samba se fixava como um tipo de canção popular com estrutura própria para o consumo no disco e no rádio.

Os compositores da primeira fase do samba não deixaram de se adaptar à nova realidade. Jorge Caldeira (2007) aponta que Donga, compositor do “Pelo Telefone”, apresentaria duas novas gravações do samba, em 1938 e 1940, mostrando estar já adaptado ao estilo vigente. Teria se tornado um samba de primeira e segunda, e não mais a colcha de retalhos que caracterizava a versão original:

O lançamento de “Pelo Telefone”, em 1917, e sua reinterpretação sob a direção do autor, em 1938, marcam dois momentos de um processo: o

surgimento, ainda que de forma imprecisa, de um gênero musical, o samba. (CALDEIRA, 2007, p. 23).

Esse gênero musical que surgia era o samba que correspondia ao paradigma do Estácio, e que imediatamente passou a ser desenvolvido nos morros e subúrbios por meio das escolas de samba que surgiam. Ao ganhar uma estrutura fixa de primeira e segunda partes, eliminando os improvisos, e com o desenvolvimento de um narrador malandro que se tornaria típico do gênero, o samba se consolida no mercado da música popular.

Jorge Caldeira (2007) não considera que existisse de fato no país uma indústria cultural desenvolvida a ponto de determinar os rumos da música popular. Para ele,

no período que começa com o surgimento do samba gravado e termina em 1937, com a morte de Noel, não parece ter havido tal tipo de imposição, mas sim um processo de trocas mútuas entre pessoas que se veem em diferentes posições hierárquicas e pelo qual se aplainavam, no mundo simbólico, diferenças sociais e se reforçava uma identidade entre uma vida malandra e um país feliz. (CALDEIRA, 2007, p. 94).

Por outro lado, é possível que as opções de mercado para aqueles compositores de classes baixas, principalmente compositores negros, estivessem na verdade se reduzindo. Seu produto – sua música – era matéria-prima para a indústria fonográfica, mas sua participação no meio não era tão intensa quanto no período anterior:

[...] os novos sambistas nunca trabalharam nos locais onde a geração de Sinhô e Pixinguinha trabalhou. Esses novos sambistas negros e/ou pobres nunca trabalharam nas salas de espera ou nos palcos dos cinemas mudos, nos cabarés da Lapa, no teatro de revistas, assim como nunca fizeram excursões para Buenos Aires, para Paris etc. Eles se formaram, como músicos e sambistas, apartados desse universo do *show business* dos anos de 1910 e de 1920. (FENERICK, 2005, p. 117).

Há que se ressaltar o êxito dos Oito Batutas, grupo de Pixinguinha e Donga que atraía admiradores na sala de espera do Cine Palais e chegou a excursionar por Paris e Buenos Aires. Entretanto, tal êxito se deu uma década antes do período que vimos estudando, fora do contexto do mercado dos anos 1930, em que, de fato, a participação de artistas das classes mais baixas no mercado da música se dava principalmente na posição de compositores mal remunerados ou instrumentistas que acompanhavam as gravações, diferentemente dos intérpretes e compositores que frequentavam os meios sociais e o próprio circuito de divulgação radiofônica.

Também é sintomático que tenha sido cunhado o termo “compositores”, referindo-se à compra de parcerias que renderiam maior lucro e visibilidade aos artistas com maior inserção no mercado, reservando ao autor o papel de fornecedor de sambas como mercadorias. Assim,

o ritmo que se associava à imagem de brasilidade apresentava um tratamento desigual aos seus principais produtores:

Os ganhos advindos da nacionalização do samba não foram, porém, divididos na sua justa proporção. Os cantores brancos de classe média com certeza estavam entre os que mais tiraram proveito do fato do samba atingir a crista do sucesso. Multiplicavam-se as queixas de compositores das classes populares sobre a dificuldade de acesso às gravadoras, que acumularam lucros e mais lucros com a exploração do trabalho alheio. (PARANHOS, 2003, p. 99-100).

Muniz Sodré vai um pouco além ao afirmar que, “na realidade, tratava-se de um movimento de expropriação paulatina do instrumento expressivo de um segmento populacional (pobre, negro) por outro (médio, branco)” (SODRÉ, 1998, p. 50), que teria começado com os primórdios da comercialização do samba.⁴

A demanda do mercado da música se reconfigurava, e o rádio comercial criava um novo espaço onde se encontravam compositores, arranjadores, cantores e instrumentistas em torno dos *speakers*, os locutores de rádio, mas que nem sempre incluía representantes negros ou de classes mais baixas. Criava-se um novo espaço de reunião social em torno da música de entretenimento, que buscava o grande público e se tornava um poderoso aliado na propaganda dos anunciantes:

Esse caminho para os programas realmente populares havia sido aberto em 1932, com a criação, na Rádio Philips, do logo famoso *Programa Casé*, e no qual – em clima de improvisação geral – Noel Rosa e Marília Batista tinham liberdade, inclusive, para promover a loja do anunciante, O Dragão, improvisando versos com base no estribilho do samba de partido alto “de babado sim / meu amor ideal / de babado não”. Isso em meio à confusão de artistas e assistentes acotovelados numa mesma sala. (TINHORÃO, 2014 p. 68).

Como se vê, autores como Noel Rosa, que se destacara do Bando de Tangarás e se individualizara como compositor a partir do sucesso de “Com que Roupa?”, em 1930, começavam a ter acesso a um novo meio de divulgação, uma espécie de rede de relações que se formava, aproximando-os do grande público e também dos detentores do capital. É nesse meio que Noel Rosa circulará e desenvolverá sua carreira, com intensa participação em diversos ambientes. Na segunda parte deste trabalho, examinarei a participação de Noel Rosa no mercado e abordarei sua obra no âmbito da mediação cultural.

⁴ Há certa tensão entre o conceito de expropriação cultural e a ideia da domesticação ou mesmo “higienização” do samba. Considero que o papel do mediador incide exatamente nas ambiguidades conceituais, e por isso exponho as diferentes visões.

PARTE DOIS

Após apresentar diferentes vertentes historiográficas do samba, expor o conceito de mediação e a formação do mercado musical para o gênero, passo agora a uma investigação sobre a atuação de Noel Rosa nesse meio, considerando a vida e a obra do autor.

A carreira de Noel Rosa, embora curta, acompanhou momentos decisivos no mercado musical brasileiro e na própria formação do samba como gênero musical. Trata-se de um autor que encarnou um estilo de vida que, no imaginário nacional, passaria a se confundir com a própria ideia de compositor popular. Capaz de transitar igualmente entre os morros e subúrbios cariocas e as gravadoras e estações de rádio, captou o potencial agregador do samba e promoveu o cruzamento de elementos entre universos distintos.

Ao passo que compositores populares de classes mais baixas – especialmente os negros – tinham acesso ao mercado com grande dificuldade, geralmente vendendo sambas aos cantores ou atuando como ritmistas em acompanhamentos, Noel Rosa teve uma entrada mais fácil nesses meios, tendo convivido em Vila Isabel com uma boemia intelectual de razoável influência. No entanto, sempre achou meios de valorizar os compositores dos morros – por sinal, seus amigos – e a cultura a eles associada. Fez parceria com sambistas das mais diversas origens e condições sociais, fosse indo às comunidades nos morros, nos botequins do Centro ou compondo para teatro de revista ou cinema.

Sua intensa atuação não foi responsável apenas por uma carreira extremamente prolífica, mas contribuiu para a formação e a consolidação do gênero musical que escolheu como preferencial: o samba. Diferentes elementos se agregavam para compor o gênero que se tornaria símbolo nacional. Ao entrar nas instâncias do mercado e conquistar o Brasil, o samba sofria modificações estruturais e discursivas importantes. Desde a adaptação rítmica do grupo do Estácio até as adequações para o formato de gravação em disco – eliminação de improvisos, orquestração etc. –, o samba se formatava como canção popular nacional. Além disso, agregava elementos culturais que passaram a ser lidos como representativos da brasilidade. Em todo esse processo, a atuação de Noel Rosa foi fundamental.

Noel Rosa acabou se tornando um verdadeiro cronista de sua época, alguém que conseguiu utilizar a canção popular para cantar as contradições de uma sociedade em grandes transformações socioeconômicas, culturais e políticas, com a aceleração da industrialização e da urbanização e intensa modernização. A crescente classe média passava a compor um público consumidor para indústria fonográfica, e Noel Rosa soube se comunicar com esse público de forma excepcional, denunciando a penúria da crise econômica pós-1929.

A ideia da miscigenação como característica positiva nacional ganhava força, principalmente com Gilberto Freyre, e acabaria se tornando base ideológica do governo de Vargas com o intuito de uma unificação nacional pelo popular. Com isso, criava-se a ideia de uma origem do samba que revelasse certa essência de brasilidade, uma cultura popular portadora de características genuinamente nacionais. Esses conceitos também apareciam na obra de compositores da época, inclusive Noel Rosa.

No entanto, tal movimento não diminuiu o abismo das desigualdades sociais. Elementos da cultura negra, ao serem assimilados pelo samba no mercado, sofriam adaptações discursivas, certa “domesticação” referida por alguns autores, como vimos no capítulo sobre mediação. Assim, o que passava a constituir o samba como símbolo nacional não deixava de promover certo apagamento de traços culturais, e também carregava certo grau de violência simbólica nas adaptações ao gosto do grande público.

Logo após a morte de Noel Rosa, uma nova etapa de divulgação e simbolização levava o samba para o cinema americano, construindo uma imagem de brasilidade que permanece ainda hoje como referência cultural. É preciso ressaltar, no entanto, que este samba de exportação que se consolidou como símbolo nacional no exterior não era exatamente aquele criado por Noel. Com o estímulo do Estado Novo, o samba passava por uma nova etapa de adaptações discursivas, privilegiando o ufanismo e uma estandardização mais caricatural dos símbolos culturais nacionais, o que acentuava o caráter folclorizante, exótico e fetichista de elementos como o morro, a mulata e o malandro.

Noel Rosa não fez esse tipo de samba. Ao contrário, sem explicitar qualquer nacionalismo ufanista, expôs as contradições sociais e os problemas de sua época. Entretanto, exatamente por isso ajudou a construir certa ideia do que era o nacional. E, nessa construção, imprimiu sua visão pessoal sobre os elementos culturais, o que não se dava sem consequências. O fato de que, mais tarde, o samba passou por novas modificações para simbolizar o nacional talvez seja indício de que a mediação de Noel Rosa realmente conversasse com diferentes públicos.

Portanto, havia já no ar a ideia de uma definição de identidade nacional baseada na cultura popular, e Noel Rosa atuou como mediador nesse sentido. É essa mediação que passo a examinar agora, em um capítulo centrado mais na vida do autor e outros dois mais dedicados à sua obra.

2.1 TAMBORIM PRA BATUCADA, *SOIRÉE* PRA SOCIEDADE

Como vimos, o samba, ao se difundir por meios como o disco e o rádio, logo chamou a atenção de novos compositores interessados nesse crescente mercado. Assim, “não demorou muito, desde o nascimento do ‘samba de morro’, [...] para encontrá-lo utilizado pelos músicos brancos de classe média” (VIANNA, 2010, 121).

Sabe-se que Noel Rosa iniciou no Bando de Tangarás, grupo de classe média de Vila Isabel, compondo cocos e emboladas, seguindo certa onda regionalista sintetizada na formação dos conjuntos “regionais”. O grupo, além de se inserir no mercado fonográfico por meio da gravação de discos, também se apresentava em festas particulares, nesse caso em caráter totalmente amador.

A ênfase no amadorismo, seguida à risca por Braguinha – o componente mais elitizado do grupo, que preferiu usar o pseudônimo de João de Barro –, revela ao mesmo tempo o preconceito da classe média para com a cultura popular e um certo receio de tornar-se “profissional da música”, algo que poderia ser tido como pejorativo. O samba e o próprio porte de instrumentos como o pandeiro e o violão ainda eram sinônimos de vadiagem e reprimidos pela polícia, principalmente nos morros.

Além disso, o Bando de Tangarás – a exemplo dos Turunas da Mauriceia, nos quais se inspiraram, dentre outros – insistia em se identificar com ritmos tidos como folclóricos, o que se percebia pelas emboladas e cateretês que gravavam, com temas muitas vezes rurais. A única imagem que se conhece de Noel Rosa em movimento mostra o grupo apresentando “Vamos Falá do Norte”, trajados com um simulacro de indumentária “típica” que mais parece uma caricatura.

No entanto, já nos primeiros anos, Noel Rosa teria declarado em entrevista a um jornal: “Mas o gênero para que me sentia inclinado era o samba. Só era verdadeiramente feliz compondo samba e exprimindo-me através do samba” (*apud* RANGEL, 1962, p. 86). A estreia de Noel Rosa no Bando de Tangarás se deu em 1928, mas já em 1930 ele gravaria, sem o grupo, seu primeiro samba de sucesso, o “Com Que Roupas?”.

Portanto, se o Bando de Tangarás foi o caminho de Noel Rosa para o disco, o destaque que conseguiu como compositor dependeu de um esforço próprio, quase um projeto pessoal para atingir o sucesso nesse mercado. Na verdade, Noel tinha uma percepção clara do grande público que se formava e do alcance da música popular. Diferente de Sinhô, a estratégia não era mais conquistar o prestígio junto a um público elevado, mas atingir as massas:

Eu tinha um objetivo, ou seja, o objetivo de conquistar, de golpe, com uma única melodia, o coração das ruas, a alma da cidade. Queria que os meus ritmos dominassem, que eletrizassem os músculos, que influíssem decisivamente ao movimento das multidões. (*apud* RANGEL, 1962, p. 83).

Conforme observou Jorge Caldeira (2007, p. 50), “assim como a realização da majestade de Sinhô exigia a existência de súditos, o projeto de Noel para eletrizar o movimento das massas pressupunha a impessoalidade do mercado”. Por isso, Noel Rosa não apenas elegeu o samba como gênero preferencial, mas também percebeu a necessidade de se inserir nos meios de divulgação da época: “O rádio começava a dominar. [...] Compenetrei-me de que era preciso entrar para o rádio. E não me foi difícil” (*apud* RANGEL, 1962, p. 85). Na verdade, Noel Rosa conseguiu se inserir amplamente nas chamadas instâncias de consagração, desde o rádio e o disco até o cinema e o teatro de revista. E isso em um curto período de atividade.

Noel Rosa produziu intensamente ao longo de cerca de sete anos de carreira (basicamente de 1930 a 1937), a uma média de três músicas por mês: “Possuidor de uma prodigiosa capacidade para compor versos e melodias, ele deixou, em apenas sete anos de atividade, mais de 250 composições, das quais cerca de 60% são sambas” (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 86). Noel teve 56 parceiros em vida, mas alguns de seus melhores sambas são de autoria individual.

O samba, como vimos, era um gênero que se consolidava nos meios de divulgação e se configurava por intermédio de autores como o próprio Noel Rosa, constituindo um formato de canção popular. Para Luiz Tatit,

Noel agia como se o samba já existisse plenamente definido. Não se sentia fundador e muito menos inovador. Sentia-se “bacharel”. Diplomado em samba, sem frequentar escolas de samba. Músico espontâneo, letrista sem contato com as correntes literárias da época (pelo menos, nada manifesto), desenvolveu com perícia ímpar o processo de recortar melodias e cobrir textos com a máxima eficácia de comunicação. (TATIT, 2002, p. 29).

Essa eficácia comunicativa é fruto de inúmeras conquistas do autor, além do êxito formal na composição da canção: sua escolha pelo tipo de samba do paradigma do Estácio, que se prestou perfeitamente para a música gravada, o humor e a ironia dedicados a fazer uma crônica urbana contemporânea, sua circulação pelos mais diferentes meios – como os cafês, botequins, emissoras de rádio e os morros e subúrbios cariocas. Assim, Noel criava uma música na qual o crescente público de classe média podia se reconhecer, já não mais por meio da representação literária das elites, mas pela canção – uma linguagem contemporânea, urbana e popular.

Se, por um lado, Noel Rosa frequentava os morros e se relacionava com compositores de classes mais baixas, sua origem social de classe média também abria portas entre os meios de maior prestígio intelectual e no mercado. E Noel soube explorar essas possibilidades como poucos. Nasceu e viveu em Vila Isabel, bairro de classe média que por si só já reunia diferentes estratos sociais. No entanto, constituía um local privilegiado em relação à nova classe artística que surgia:

O produtor de rádio e compositor Haroldo Barbosa costumava comparar o bairro de Vila Isabel dos fins da década de 20 e início dos anos 30 com Ipanema dos anos 60 (com os seus cineastas, atores, compositores, artistas plásticos, escritores, jornalistas, boêmios e sua carnavalesca Banda de Ipanema). Era um bairro alegre, ocupado por uma classe média emergente, e que, de fato, viria a produzir alguns dos artistas mais famosos do Rádio e da música popular. (CABRAL, 1990, p. 41).

Tinhorão vai além e, com certo grau de polêmica que lhe é característico, aproxima Noel Rosa e o pessoal da Vila Isabel ao grupo da Zona Sul do Rio de Janeiro que anos mais tarde criaria a Bossa Nova:

Ambos os grupos, o de 1930 e o de 1950, estavam destinados a caminhar para a profissionalização representada pelo rádio e pelo disco, o que faziam ambos contribuindo com um novo estilo de samba, isto é, contribuindo com um tipo de música e de letra destinado a atender, por sua forma estilizada, ao gosto da nova camada a que se dirigia. (TINHORÃO, 1997, p. 45).

Talvez haja aí certo exagero por parte de Tinhorão, mas a comparação leva à reflexão. O título deste capítulo, “Tamborim pra batucada, *soirée* pra sociedade”, extraído do samba “Cem Mil-Réis”, sugere certa capacidade de adaptação da personagem aos diferentes meios sociais. A meu ver, Noel Rosa de fato soube circular por diversos locais, mas não chegou a frequentar a “sociedade”. Era mais da batucada. Conforme o final do samba citado, “eu não sei vestir casaca” indicava essa aversão à alta burguesia.

De qualquer forma, o convívio em Vila Isabel pôs Noel Rosa em contato com artistas como Almirante e João de Barro, que o faziam integrar-se ao Bando de Tangarás e viabilizariam a gravação de “Com Que Roupa?”, primeiro samba de Noel, cantado por ele próprio. Ele também se aproximou de outros compositores de classe média, como Ari Barroso e Lamartine Babo, autores do teatro de revista e de marchinhas carnavalescas destinadas ao entretenimento de bailes de salão. Perseguiu o astro Francisco Alves pelas lojas de disco e gravadoras, e mais tarde compraria do cantor um automóvel, que lhe renderia uma dívida penosa a ser paga em sambas. Além disso, esforçava-se para ser gravado por uma dupla como Francisco Alves e Mario Reis:

Atento a tudo isso – ao sucesso da dupla e mais ainda ao fato de suas interpretações serem simplesmente irresistíveis [...] – Noel, como qualquer outro compositor de agora, não poderia deixar de pensar na possibilidade de ter uma de suas músicas cantadas por eles. Por isso, caprichou em novo samba, deu-lhe a forma de diálogo, citou astuciosamente o nome de Francisco Alves na letra [...], intitulou-o “É Preciso Discutir” e levou-o até a casa da Rua Justiniano da Rocha. (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 193).

Assim, Noel Rosa teria seu caminho de certa forma facilitado para, em um gesto cosmopolita, acessar os mais diversos meios. Ainda veremos outras formas de inserção de Noel Rosa no *mainstream*, e como conseguiu acesso aos meios de divulgação da época, mas vejamos por enquanto seu pioneirismo no contato com compositores de classes mais baixas. Seu interesse em conhecer e vivenciar a experiência musical dos morros e subúrbios o levou a transitar por esses meios, inclusive sendo respeitado por onde andava, buscando matéria-prima para suas criações:

Diferentemente, porém, dos compositores de sua origem social, Noel Rosa demonstrava um apego às coisas e às pessoas do subúrbio e do morro que, também sob esse aspecto, o transformava num tipo excepcional, cruzando e inter cruzando mundos distintos, numa palavra, aproximando-o como autêntico “mediador cultural”. (PARANHOS, 2003, p. 88).

De fato, Noel Rosa circulava pelos morros e pelos subúrbios cariocas, sempre arranjando novos parceiros. Talvez não seja exagero pensar, com Ruy Castro, que “nenhum outro, até hoje, teve tantos parceiros negros” (2013, p. 72). Alguns deles foram: Canuto, Puruca e Antenor Gargalhada (Salgueiro), Cartola e Gradim (Mangueira), Ernani Silva, o Sete (subúrbio de Ramos), Bide e Ismael Silva (Estácio), Zé Pretinho, Donga e muitos outros. O fato se torna mais notável quando observamos que:

Esse tipo de parceria – de brancos cá de baixo com negros lá de cima – é por várias razões raro: classes sociais, filosofias de vida, preconceitos, tudo separa os dois mundos. (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 196).

É interessante notar que Noel Rosa de certa forma “mimetizava” a forma de compor desses autores, tanto na temática quanto na forma. Devido à tradição de improvisos em torno de refrões, muitas vezes os temas se repetem. É o caso de sambas em torno do tema “riso”, em que Noel Rosa toma um refrão de algum autor e completa a segunda parte, por exemplo em “Rir”, com Cartola, e “Sorrindo Sempre”, com Gradim. Noel Rosa parecia ter achado uma maneira de sintetizar formalmente os sambas, dando segunda parte a refrões de temas típicos que se desenvolviam nos improvisos. Outras canções de temas mais líricos – que não são geralmente tema central em Noel – também são frutos de parcerias como essas.

Aliás, fazer a segunda parte parece ter sido a estratégia de Noel Rosa ao se aproximar desses compositores dos morros, diferentemente de parceiros como Custódio Mesquita, Orestes Barbosa e Vadico, em que letra e música poderiam ser criadas independentemente. Noel Rosa buscava o ritmo e a melodia desses autores para exercitar sua capacidade criativa, mas também para produzir canções em um formato adequado aos meios de divulgação, dando forma final ao samba como produto. De fato, “a sensação de que ‘faltava’ uma segunda parte vinha do novo contexto profissional que surgia na música, com o qual Noel Rosa estava envolvido” (SANDRONI, 2001, p. 153). Aos poucos, Noel se tornava uma espécie de “autoridade”, alguém capaz de ajustar sambas alheios para o formato do mercado, principalmente ao dominar a arte de fazer a segunda parte, inclusive para um desconhecido que o procurou na rua (MAXIMO; DIDIER, 1990, p. 258).

Diferente de Francisco Alves, que buscava nos morros sambas que pudesse comprar e assinar como autor, essa não era a preocupação de Noel Rosa. São inúmeros os sambas em que Noel não se importa que seu nome sequer conste na parceria, normalmente com compositores dos morros, “dos quais sempre se aproxima com a humildade de um consciente e aplicado discípulo (e a lição desses mestres tem enriquecido, melódica e harmonicamente, a sua obra)” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 258). Há casos também em que sua generosidade se faz notar, como quando compartilhou um estribilho com o novato Nássara, para que o amigo ajudasse a completar o samba, caso que foi decisivo para sua incursão na música popular.

É preciso lembrar que o tipo de samba chamado “do Estácio” se espalhava e se desenvolvia pelos morros e subúrbios, nas escolas de samba, mas não necessariamente como produto final para o disco. Embora alguns compositores como Ismael Silva e Bide chegassem ao disco com sambas completos, nos desfiles se mantinha um esquema de refrão com improvisos: “A figura do improvisador era fundamental nos desfiles, já que as escolas não cantavam samba com segunda parte” (CABRAL, 2011a, p. 79). Segundo Cabral (2011a, p. 49), as escolas mantiveram esse formato de samba até a década de 1940. Essa prática denota o caráter coletivo da criação das escolas, reforçado pelo fato de que os sambas “do Estácio” que chegavam ao disco eram sempre feitos em parcerias, ao passo que o movimento do compositor profissional no disco e no rádio é de uma individualização não só de sua figura como autor, mas da própria voz narrativa. Noel Rosa chegou a um alto nível de individualização autoral, mas também – e talvez devido a isso – percorreu o caminho de buscar a matéria bruta – refrões, temas – a ser trabalhada para a divulgação comercial.

Com muitos desses autores foi assim, Noel Rosa se aproximando e pedindo para fazer a segunda parte: Cartola, Gradim, Antenor Gargalhada etc. Mas foi com Ismael Silva que ele

fez sua parceria mais prolífica, com dezoito sambas. Foi um caminho de mão dupla. Ismael Silva já tinha um acordo com Francisco Alves, no qual cedia ao cantor parceria em todas as suas canções (normalmente feitas com Nilton Bastos) em troca da visibilidade e acesso ao reconhecimento que isso proporcionava. Foi por intermédio de Francisco Alves que Noel Rosa conheceu Ismael, e imediatamente pediu para fazer a segunda parte de “Para me Livrar do Mal”. Com isso, entrou na parceria, substituindo Nilton Bastos – recém-falecido. Noel manteve, no entanto, autonomia sobre as canções de autoria individual, mas por outro lado se comprometeu com Francisco Alves a entregar inúmeros sambas pela compra de um automóvel, o “Pavão”, que adquirira do cantor.

A parceria entre Noel Rosa e Ismael Silva promove uma troca interessante. Após fazer as segundas para Ismael, Noel parece ter absorvido perfeitamente o método de compor do parceiro. Tanto que compôs sozinho “Tudo que Você Diz”, “feito tão rigorosamente dentro do figurino do Estácio que Ismael Silva bem poderia assiná-lo” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 212). Em “A Razão dá-se a quem tem”, Noel desenvolve ainda mais a forma, fazendo ecoar todos os versos da primeira parte de Ismael entre cada um dos versos da segunda, num movimento de integração entre as partes pela unidade do samba.

Não foi à toa que Ismael Silva se tornou o mais famoso compositor do Estácio. Ele soube se aproximar desses contatos buscando a profissionalização, tanto que foi criticado pelos bambas locais por ser um dos poucos a abandonar a escola de samba Deixa Falar, ainda em 1929, para frequentar ambientes como os botequins e cafês, onde compositores profissionais começavam a se reunir. Mais tarde, também soube dar ouvidos a Noel, que o aconselhou a romper o acordo abusivo que o prendia a Francisco Alves. Francisco Alves era um sócio, Noel Rosa era um parceiro. Creio que também se possa afirmar que Ismael apreendeu uma nova forma de se fazer samba, sem refrão e sem o esquema de primeira e segunda, se tomarmos como exemplo “Antonico”, gravado em 1950. Era uma forma que Noel Rosa desenvolvera principalmente em suas autorias individuais.

Mesmo transitando e convivendo nos morros, Noel Rosa não participou de escolas de samba, não concorreu nos concursos de carnaval da Praça Onze, não compôs para os desfiles, que começavam a se organizar e atrair a atenção da mídia. Ao contrário, em certa ocasião foi chamado como jurado para premiar o melhor compositor de escolas de samba, sendo, portanto, tomado como alguém externo, apto a avaliar a qualidade musical daqueles compositores. Seu voto vai para Cartola. A propósito, é interessante observar que Cartola compôs o refrão de “Não Faz, Amor” para o desfile da Mangueira de 1932. Francisco Alves acabou sugerindo a Noel Rosa que fizesse uma segunda parte, já com intenções comerciais, levando o samba completo

ao disco, sem o conhecimento de Cartola, que “só se inteira da parceria depois que ‘Não Faz, Amor’ já está gravado, tocando no rádio, ganhando popularidade” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 203).

Mais uma vez, Noel Rosa atua organizando, lapidando e completando os refrões oriundos dos morros, para dar forma a uma canção adequada aos meios de divulgação. É possível elencar ainda outras situações similares. Um de seus maiores sucessos, “Fita Amarela”, parte de um verso muito comum na literatura e na tradição oral. Orestes Barbosa cita os seguintes versos de um samba, os quais atribui a um “malandro do morro” (1978, p. 80): “Amigos, quando eu morrer/ Não quero choro nem nada/ Eu quero é ouvir um samba / Ao romper da madrugada”. Jota Efegê (2007, p. 236) lembra que se tratava de um “mote folclórico, difundido no cancioneiro popular, utilizou-o um dos mais expressivos compositores – Noel Rosa [...]”. Em “É Bom Parar”, Noel completa o estribilho do boxeador Rubens Soares, mais uma vez por intermédio de Francisco Alves (por sinal, outro importante mediador da história do samba).

Há certa similaridade entre o samba “Cabide de Molambo”, de João da Baiana (“A minha cama é um pedaço de esteira”), e “O Orvalho vem Caindo” (“A minha cama é uma folha de jornal”). Ambas elencam a situação de penúria do malandro, sendo que o próprio João da Baiana desconfiava de que Noel Rosa tinha se inspirado em seu samba (FERNANDES, 1970, p. 66).

Outro tipo de relação foi a famigerada polêmica entre Noel Rosa e Wilson Baptista. Os biógrafos Máximo e Didier (1990, p. 422) deixam claro que não se tratou de uma desavença ente os dois, nada sistemático e tampouco foi muito considerada à época. Mas é possível que a polêmica tenha inflamado o ambiente dos botequins, como o Café Nice, onde se dizia que “a qualquer momento, petardos violentos fabricados por Noel riscariam o céu na direção de Wilson” após este ter apresentado a agressiva “Frankenstein da Vila”, e que “o melhor a fazer era garantir o estoque de munição” (ALZUGUIR, 2013, p. 150-151). Seja como for, as polêmicas musicais não eram novidade, e provavelmente eram mantidas mais como estratégia de divulgação. Sinhô, Caninha, Heitor dos Prazeres, Donga e outros já haviam se envolvido em disputas musicais, aquecendo a divulgação de seus sambas. O que talvez não se falasse à época de Noel Rosa é que alguns desses sambas da polêmica com Wilson encenavam uma disputa discursiva mais ampla e não tão evidente, a qual pretendo examinar nos próximos capítulos.

A exemplo de tantos compositores populares da época, Noel Rosa também praticou a venda de sambas. O próprio “Com Que Roupas?” foi vendido para Ignácio Guimarães mesmo depois de já lançado e em pleno sucesso. O novo “dono” do samba o gravaria logo depois da

gravação de Noel Rosa, com acompanhamento orquestral, um arranjo mais tradicional em termos de mercado. Porém, a versão de sucesso seria mesmo a de Noel, cantada por ele próprio acompanhado de violões e bandolim, o que certamente mostra sua originalidade e capacidade de se impor no mercado. Outros sambas nos moldes do Estácio ainda eram gravados por cantores como Francisco Alves, com arranjos orquestrais e muitas vezes ainda amaxixados, o que explica em parte o destaque extraordinário de “Com Que Roupas?”. Não se pode esquecer, no entanto, que Noel Rosa se utilizou de uma estratégia particular de divulgação, certamente não acessível a qualquer compositor, mandando imprimir folhetos com a letra do samba e atirando pela janela do carro por toda a cidade (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 155).

Em depoimento de 1932, Noel Rosa falava sobre a venda de sambas: “Já vendi muitos sambas e não me envergonho de confessá-lo. [...] Naquele tempo eu era otário. Agora sim é que estou começando a compreender a vida” (1932 *apud* FENERICK, 2005, p. 182). Em relação ao mencionado “É Bom Parar”, cuja segunda parte foi encomendada por Francisco Alves, Noel Rosa demonstrou seu poder de barganha ao cobrar pelo serviço um valor acima do normalmente praticado pelo cantor, no que foi atendido.

Outro samba em que se pode notar o pulso firme de Noel Rosa junto à gravadora e seu apuro em relação ao produto final para o disco é “Cordiais Saudações”, cuja gravação com a Orquestra Copacabana foi rejeitada por Noel, para em seguida fazer registrar outro arranjo com o Bando de Tangarás. Não se pode deixar de pensar, quanto a isso, que Noel logrou algo que talvez fosse almejado pelos compositores do Estácio, que se obrigavam a entregar seus sambas para a orquestração ao gosto da gravadora.

Lembremos a esse respeito que, no início, era raro um compositor de classes mais baixas ter ingerência sobre a forma final que o samba ganharia no disco, e ainda mais rara a possibilidade de gravar a própria música. Sobre isso, observa Humberto Franceschi (2010, p. 103): “Não era permitida a eles nenhuma participação na evolução de sua criação. Para alguns dos melhores, quando no auge, foi dada a possibilidade de participar do ritmo ou do coro de suas músicas nos estúdios de gravação”. Muitos deles foram lançados no Programa Casé, com roupagem diferente daquela usada nos desfiles das escolas. Por sua vez, Noel Rosa não só gravou diversas canções próprias como também atuou em programas de rádio, ajustando sambas de outros autores, apresentando-se e até improvisando *jingles* ao vivo. Sobre essa desigualdade de oportunidades,

quem cantava ou tocava era o “astro”, considerado “mais artista” que o autor das melodias por ele interpretadas. Isto explica em parte o fato de muitos dos compositores serem provenientes de camadas subalternas da população, em geral descendentes de africanos, não terem se tornado grandes intérpretes, pois

para isso era necessário, em geral, possuir uma aparência condizente com a “indústria do *broadcasting*” nacional, que se inspirava nas estrelas hollywoodianas para formar o corpo de “astros” do rádio. (CUNHA, 2004, p. 186).

Quanto a Noel Rosa, embora não fosse exatamente esse tipo de “astro”, estava muito mais próximo desse universo do que da realidade dos inúmeros compositores quase anônimos que alimentavam boa parte do mercado. O fato de ter gravado frequentemente seus próprios sambas como cantor permitiu certo destaque que abriu caminhos em sua carreira. Um exemplo disso é a famosa excursão ao Sul do país, integrando os Ases do Samba ao lado de Francisco Alves e Mario Reis, entre outros. No mesmo ano, é apresentado como cartaz no Cineteatro Broadway, ao lado de Carmen Miranda e Francisco Alves, ou seja, os artistas mais bem-sucedidos da época. Noel Rosa, mesmo sendo o principal compositor do espetáculo, se destacava por uma atuação de teor humorístico. Com seu tipo cômico, contava piadas e apresentava seu hilário “Um Gago Apaixonado”, conquistando grande popularidade.

Com o desenvolvimento do rádio, que ganhava impulso com a propaganda comercial em 1932, e a grande visibilidade proporcionada à música popular, a caitituagem tornou-se prática corrente. Cantores e compositores faziam de tudo para promover as próprias músicas, inclusive a prática do suborno. Apesar de o poder econômico começar a influenciar de diversas formas a música veiculada no rádio, a formação de uma indústria cultural era incipiente, e o mercado não determinava por si só os rumos estéticos do samba. A esse respeito, Jorge Caldeira frisou que, “embora o sistema conhecesse um grande desenvolvimento, não se firmou, no período estudado, um processo de circulação simbólico baseado apenas na lógica econômica” (CALDEIRA, 2005, p. 38).

Noel Rosa tinha seus métodos próprios para a autopromoção, nem sempre envolvendo retorno financeiro, nem sempre aparecendo nos créditos das parcerias, como vimos. Mas criava uma rede de contatos que o mantinha sempre em evidência. No rádio, Noel Rosa teve boa circulação e trabalhou em diversas funções por boa parte da carreira. De contrarregra do Programa Casé a redator de *sketches* de humor, Noel soube desenvolver suas habilidades nesse meio, inclusive para autopromoção.

Para renovar o repertório e atrair patrocínio, Ademar Casé evitava repetir os números na programação, sendo vetada a reprodução frequente de uma determinada canção. Mas Noel Rosa driblava o radialista escalando a mesma música com títulos diferentes, como fez com “Cem Mil-Réis” e “Conversa de Botequim” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 412). Apresentava-se com a cantora e compositora Marília Batista, com quem venceu um concurso do bazar O

Dragão, criando versos comerciais sobre o samba “De Babado”. O refrão servia de mote para seus improvisos ao vivo, para diversão do público. Aliás, esse é outro exemplo de um refrão que Noel Rosa “pescou” de João Mina, compositor do Estácio, levando mais tarde ao disco.

Assim, Noel Rosa desvendava as potencialidades dos meios de comunicação e mantinha sua obra em evidência:

No processo de descobrimento do papel inovador que o disco e o rádio comercial dentro em pouco passariam a ter juntos, Noel Rosa serviu muitíssimo bem como um dos mais eficazes mediadores entre as duas instâncias e o público ouvinte em constante (trans)formação. (FROTA, 2003, p. 63).

Em 1935, Noel Rosa atuou em quatro rádios diferentes, o que proporcionava a oportunidade de explorar novas criações artísticas. Chegou a fazer duas paródias de operetas, “O Barbeiro de Niterói” e “Ladrão de Galinhas”. Seriam apresentadas como “revistas radiofônicas”, mas acabaram não indo ao ar. Tampouco foi ao ar uma opereta original que criou com Arnold Glückmann, “A Noiva do Condutor”.

Noel Rosa também teve boa participação no teatro de revista, tendo composições suas em seis peças, principalmente no ano de 1931, logo no início da carreira. A peça *Café com Música*, com oito canções suas, estreou no mesmo dia em que ele se matriculou no curso de Medicina (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 166). Foi por meio do teatro de revista que Noel Rosa conheceu Ari Barroso, com quem acabou tendo algumas parcerias voltadas para esse público.

Uma das peças para as quais compôs chamava-se *Com Que Roupa?*, por onde podemos medir o sucesso e o prestígio alcançados com o samba lançado no ano anterior. O sucesso abriu muitas portas para Noel Rosa, e não passou batido por seus amigos do morro da Mangueira, que resolveram criar o conjunto Com Que Roupa, que ficou ativo por oito anos (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 157). Como vimos, as melhores opções para os músicos de classes mais baixas eram a atuação como acompanhamento em gravações e no rádio, assim como pequenas apresentações.

O teatro de revista foi responsável por promover um novo gênero a partir de 1928, o samba-canção. Para Tinhorão, esse podia ser entendido quase como um concorrente do samba do Estácio:

[...] foi uma criação de compositores semieruditos ligados ao teatro de revista do Rio de Janeiro, e surgiu pelo correr do ano de 1928, ao mesmo tempo em que, na área dos compositores de classes mais baixas, o samba de carnaval acabava de fixar o ritmo batucado que o diferenciava de uma vez por todas do maxixe. (TINHORÃO, 2013, p. 175).

A despeito das origens diferentes, o samba-canção e o “samba de sambar” compunham um leque de opções que passavam a ser exploradas por diversos compositores, e, junto com o samba de breque, o samba enredo e outros, formariam o gênero mais tarde tido como símbolo nacional.

Com o samba-canção, a indústria fonográfica, que apostava no samba principalmente no período do carnaval, criava também um nicho para o chamado “samba de meio de ano”, explorando temáticas como a lírico-amorosa e até a junina. Noel Rosa não deixou de se aventurar no gênero, tendo criado pérolas como “Pra Esquecer” e “Último Desejo”. É interessante notar que Caetano Veloso, no livro *Verdade Tropical*, mais de uma vez associa Noel Rosa a um compositor de samba-canção, chegando a afirmar que “essa modalidade de samba vinha se desenvolvendo desde Noel Rosa” (VELOSO, 2017, p. 70), o que mostra principalmente o papel de Noel na formação da canção brasileira.

Noel Rosa também compôs para o cinema. Apesar de ter acusado o cinema falado de “grande culpado da transformação”, em 1936 o compositor teve músicas em dois filmes: *Alô, Alô, Carnaval*, com “Pierrot Apaixonado” (parceria com Heitor dos Prazeres) e “Não Resta a Menor Dúvida” (com Hervê Cordovil); e *Cidade Mulher*, com seis músicas suas.

Como se vê, a atuação de Noel Rosa no mercado foi intensa. Assim como foi intenso seu trânsito entre diferentes meios e classes sociais. O que parece que não lhe agradava eram os meios grã-finos, o mundo dos aristocratas e dos coronéis. Comunicava-se com a classe média e frequentava as favelas e os morros. Não é de se estranhar que tenha explorado um dos maiores temas relacionados à figura do sambista, o da malandragem. Também não é de se estranhar que, apesar de o malandro se caracterizar pela aversão ao trabalho, Noel Rosa tenha trabalhado tão intensamente em sua carreira: a nova profissão de sambista dava a impressão de se ganhar a vida sem um “trabalho formal”, mas certamente o inseria na lógica do mercado.

Esse profissional do samba ganhava um local de destaque na valorização da cultura popular, e Noel Rosa era tido como alguém capaz de alçar essa cultura a um nível aceitável por grandes setores da sociedade, a ponto de se consagrar como símbolo de brasilidade. Com o *status* que adquiria o compositor popular, o jovem que abandonara a faculdade de Medicina tinha um lugar de prestígio, porém de forma alguma ganhava a vida na vadiagem. De fato, esse era apenas um dos temas de seus sambas – o dia a dia era bastante trabalhoso, embora os sambistas preferissem se ver como boêmios de vida desregrada. Seus epítetos dão conta do prestígio adquirido em sua posição: “Bernard Shaw do samba”, “Poeta da Vila” e “Filósofo do Samba” foram usados para caracterizar Noel Rosa ainda em vida. Diferentemente dos apelidos que os sambistas utilizavam entre si, como Antenor Gargalhada, Zé com Fome ou Carlos

Cachaça, os epítetos de Noel Rosa são indícios do direcionamento da projeção do artista, todos eles cunhados por pessoas influentes e com referências à alta cultura.

Ao mesmo tempo, o poeta do samba desenvolvia também uma dicção própria, uma voz narrativa que pudesse se comunicar com seu público, mostrando as características populares e criando pontos de identificação do samba com a realidade imediata do público de massas. Nesse sentido, Noel Rosa parece ter percebido intuitivamente a nova dinâmica do compositor popular frente às oportunidades do mercado emergente, entendendo a canção como produto e explorando suas possibilidades dentro da lógica do consumo de massas. Não se tratava de apropriação do material alheio para benefício próprio, mas de uma percepção visceral das possibilidades que surgiam. Em outras palavras, Noel Rosa introjetou a nova lógica do mercado de forma oportuna, mas não oportunista.

Ao estabelecer a comunicação com o público, temas como a malandragem, a mitificação do morro e a origem do samba são tratados por Noel Rosa de forma peculiar. É o que pretendo explorar nas próximas seções.

2.2 NEM DO MORRO, NEM DA CIDADE

Com a crescente popularização do samba nos anos 1930, surgia também certa disputa discursiva⁵ em relação a questões como a autenticidade, a legitimidade de sua inserção no mercado e a própria origem do samba. Questões em torno das quais ia se construindo a ideia do samba como portador de características essencialmente brasileiras, consolidando-o como um gênero de mercado que passaria a chamar a atenção de governantes. Neste capítulo, pretendo examinar como essas questões são tratadas na obra de Noel Rosa, quais são suas implicações em termos raciais e de classe e a eventual redefinição de um local preferencial para o samba.

Associado inicialmente à Cidade Nova, de onde teria surgido nas casas das tias baianas, o samba agora ganhava o mercado e novos públicos com a roupagem rítmica do Estácio, mas

⁵ Penso em uma disputa no âmbito do discurso considerando o argumento de Foucault de que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (2014, p. 10). O debate não se dava nesses termos no tempo de Noel Rosa – o conceito é bem posterior –, mas creio ser produtivo pensar sob essa ótica um período em que não só o samba estava em pauta, mas também o discurso sobre o samba, o que seria dito e por quem, no contexto da definição de um gênero que passava a se identificar com a brasilidade. Não é demasiado lembrar que o próprio Noel Rosa faz diversas reivindicações para falar do samba e da Vila Isabel.

com estrutura de letra e música que vinha se desenvolvendo com compositores brancos de classe média, como Noel Rosa, Custódio Mesquita e Ari Barroso, e arranjadores de orquestras, muitas vezes estrangeiros.

À medida que o samba passava a simbolizar certas características da brasilidade, buscava-se criar um local de origem nos morros cariocas, associando uma suposta tradição nacional às classes populares. Essa territorialização não é exatamente topográfica, mas simbólica, referindo-se aos bairros de classes baixas onde rapidamente se desenvolviam as escolas de samba, que, desse ponto de vista, atuariam como guardiãs de uma cultura tradicional brasileira.

Enquanto músicos e escritores da época já tratavam de compor a imagem desse local mítico nos morros, os músicos ligados à Cidade Nova, os “baianos”, tinham um entendimento diferente. Em depoimento para o Museu da Imagem e do Som, João da Baiana declarou: “E esse negócio de dizer que o samba nasceu no morro também não é realidade. O samba saiu da cidade. Nós fugíamos da polícia e íamos para o morro fazer samba” (FERNANDES, 1970, p. 63). Donga confirmava a mesma opinião: “Não tem nada disso. Depois é que o samba foi para o morro. Aliás, foi para todo lugar” (FERNANDES, 1970, p. 78).

Mas a narrativa que prevaleceu no imaginário popular é a da origem no morro, remetendo não mais ao samba maxixado da Cidade Nova, e sim ao samba do Estácio. Como esse gênero se desenvolvia nas instâncias do mercado, outra questão que se aprofundava era a distância entre os compositores “autênticos”, em geral marginalizados, e aqueles que os levavam ao disco e ao rádio. Não creio ser exagero dizer que esse samba que se desenvolvia no mercado, e que se tornaria artigo de exportação, ao mesmo tempo criava um espaço folclorizado para os chamados compositores do morro. Um espaço de reconhecimento de valor cultural autêntico, o que convenientemente os recompensava, mas de pouco acesso ao valor comercial gerado no mercado.

Tal oposição, nas últimas consequências, pode ser observada na forma como o samba foi representado no momento em que se firmava como símbolo nacional. Como já afirmei, tenho como horizonte a consolidação do samba como símbolo da brasilidade, nacional e internacionalmente, principalmente durante o Estado Novo, logo depois da morte de Noel. Nesse contexto, podemos ver claramente a distinção entre um valor “mítico” e “folclórico” e uma versão “standardizada” do samba a partir daquilo que foi escolhido para exportação na virada dos anos 1930 para 1940. Refiro-me ao samba de exaltação e ufanista criado para o mercado em oposição a um tipo de samba tido como folclórico ou primitivo, que era tomado mais a título de curiosidade, como no exemplo a seguir.

A distinção a que me refiro se dá entre os sambas divulgados no cinema americano e a famosa gravação do maestro Leopold Stokowski, com curadoria de Heitor Villa-Lobos. A distância é notável. Com o aval e o interesse do governo de Vargas, já no Estado Novo e no âmbito da política da Boa Vizinhança de Roosevelt, o cinema começou a explorar certa imagem de brasilidade, sintetizada nos sambas de exaltação e na figura caricatural de Carmen Miranda vestida de baiana. A partir do filme de 1938 do produtor Wallace Downey, *Banana da Terra*, apresentando o novato Dorival Caymmi – que foi convidado às pressas diante da exigência de cachê impagável de Ari Barroso –, Carmen Miranda foi catapultada para a carreira internacional. Quando Walt Disney visitou o Brasil em 1941 – inclusive a quadra da Portela – para criar o filme *Alô, Amigos*, foi a vez de Ari Barroso emplacar “Aquarela do Brasil”, cuja representação de brasilidade estava completamente alinhada com os interesses governamentais.

Por outro lado, no ano anterior (1940), o maestro Leopold Stokowski visitava o Brasil “com a missão conferida pela gravadora Columbia de gravar ‘a mais autêntica música popular brasileira’” (CABRAL, 2011b, p. 102). Para tanto, encarregou Villa-Lobos, que se valeu de compositores como Donga e Cartola para compor o repertório. As músicas gravadas nada tinham a ver com o clima ufanista exportado para o cinema. A “autêntica música popular” era na verdade exatamente aquela dos compositores dos morros (Cartola, Zé com Fome, Carlos Cachaca), daqueles da primeira geração do samba (Donga, Pixinguinha, Getúlio “Amor” Marinho), e até de autores de pontos de macumba (Zé Espinguela e o Grupo do Pai Alufá). O disco que resultou das gravações, *Native Brazilian Music*, só foi lançado no Brasil em 1987. Penso que essa dicotomia possa dar uma ideia do rumo que tomava a folclorização do samba de morro, que por outro lado dava espaço a um samba moderno que, por que não dizer, começara a se desenvolver com autores como Noel Rosa.

Retomando a questão do mercado, em 1933, o jornalista Vagalume já pintava a imagem de uma pureza primitiva ligada às rodas de samba originais, porém ameaçada de ser maculada pela comercialização. O autor lamentava a atuação de músicos que se profissionalizavam, desde Donga até Francisco Alves, e apontava o momento da morte do samba: “Quando ele passa a ser artigo industrial – para satisfazer a ganância dos editores e dos autores de produções dos outros” (GUIMARÃES, 1978, p. 31). Outro fator que preocupava o escritor era o samba começar a ser feito por intelectuais: “A invasão dos poetas será a decadência do samba” (GUIMARÃES, 1978, p. 51).

Noel Rosa, por sua vez, tem outro entendimento sobre o assunto. Embora reafirme a ideia da origem do samba no morro, considera o trabalho estético do samba e sua inserção no mercado como fatores positivos. Em uma entrevista, declarou: “O samba está na cidade. Já

esteve, é verdade, no morro, isso no tempo em que não havia samba aqui embaixo. Quando a bossa nasceu, a cidade derrotou o morro. O samba lá de cima perdeu o espírito, o seu sabor inédito” (*apud* CALDEIRA, 2007, p. 127).

A ideia de que a “cidade derrotou o morro” implica uma trajetória cujo ponto de chegada é o próprio samba de Noel Rosa, mostrando que ele concebia uma diferença entre um samba “rudimentar” e o samba “moderno”, vitorioso. Por outro lado, a célebre letra de “Palpite Infeliz” tensiona essa afirmação de Noel ao reivindicar que “a Vila não quer abafar ninguém, só quer mostrar que faz samba também”. Talvez essa tensão seja mais uma articulação retórica, já que não aparece em outros sambas que citam a Vila, como veremos mais adiante.

Se o samba de Noel Rosa, o samba da “bossa”, da “cidade”, era aquele que aos poucos se firmava como símbolo nacional, era necessário em contrapartida, como vimos, que se criasse um mito de origem que o ligasse às tradições, que revelariam certa essência do brasileiro. Note-se que, para Noel Rosa, a questão de origem que envolve a Cidade Nova e o bairro do Estácio já está superada. Para Noel, samba é o do Estácio:

Noel (juntamente com outros músicos e compositores de sua geração) irá paulatinamente separar o samba do “estilo novo” do samba do “estilo antigo” e defini-lo como um gênero musical, não mais atrelado às festas lúdico-religiosas (ou de qualquer outro tipo), ao mesmo tempo em que redefine o espaço preferencial para a criação do samba. (FENERICK, 2005, p. 228).

Mais do que a diferença estética, a concepção de Noel Rosa territorializa os diferentes fazeres do samba: há um espaço, mais simbólico do que topográfico, onde ocorrem as práticas ligadas a uma cultura de origem (Salgueiro, Estácio, Penha, Mangueira) e outro em que o samba moderno venceu, conquistou o mercado e se impôs como canção urbana (sintetizado em Vila Isabel, berço de Noel). Associar a origem do samba aos morros, onde se organizavam as escolas de samba, associa-se também a um processo de descolamento das origens baianas da Cidade Nova, o que se acompanha por mudanças de outra ordem: de um fazer coletivo, festivo e com caráter religioso para uma prática individualizada na figura do autor, configurada para a comercialização no disco e no rádio e privilegiando outros traços culturais. É esse movimento que pretendo explorar neste capítulo.

Se o morro, para Noel Rosa, se configura como o local mítico de origem do samba – aprofundarei a questão adiante –, a profissionalização e a presença do mercado não constituiriam qualquer problema em relação a isso, até porque nessas instâncias ele seria um dos protagonistas. Tampouco os literatos acadêmicos, que tanto preocupavam Vagalume, representariam uma ameaça à linguagem peculiar do samba. Ao contrário, em uma via de mão dupla, a linguagem do samba teria influenciado os poetas que, ao se distanciarem das rígidas

regras formais da poesia acadêmica e se aproximarem da linguagem popular, levavam o samba a um novo patamar. Em entrevista ao *Diário Carioca*, Noel Rosa declarou:

O samba evoluiu. A rudimentar voz do morro transformou-se, aos poucos, numa autêntica expressão artística, produto exclusivo da nossa sensibilidade. A poesia espontânea do nosso povo levou a melhor na luta contra o feitiço do academicismo a que os intelectuais do Brasil viveram durante muitos anos ingloriamente escravizados. [...] É preciso, porém, acentuar que esses poetas tiveram, também, que se modificar, abandonando uma porção de preconceitos literários. Influíram sobre o público, mas foram, também, por ele influenciados. Da ação recíproca dessas duas tendências, resultou a elevação do samba, como expressão de arte [...]. (1936 *apud* MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 246).

É interessante notar a acurada percepção de Noel a respeito dos diversos elementos envolvidos na consolidação do gênero. Nos termos de Antonio Candido (2017, p. 25), teríamos aqui a demonstração de um sistema literário completo na formação da canção urbana: autores (os “poetas” dedicados a escrever letras de música), obra (os sambas, caracterizados pelo uso da linguagem popular) e público (cuja preferência acabava por influenciar de volta os poetas). Leite demonstrou com diversos argumentos a formação da canção popular brasileira a partir da análise da obra de Noel Rosa e seus predecessores (LEITE, 2011, p. 136-138).

Vejamos, na obra de Noel Rosa, como aparecem as questões até aqui expostas. Nesse movimento do morro para a cidade, o autor parece reforçar a ideia de um morro folclórico, cuja tradição seria mantida pelo samba da cidade, mais elaborado, e do qual o próprio Noel Rosa seria representante, reivindicando para a Vila Isabel um novo local, adequado às modificações do gênero. Entretanto, não se trata de uma simples transposição territorial ou de classe. É uma via de mão dupla, em que há influência recíproca e muitos elementos populares são reafirmados como autenticamente nacionais.

Maria Clementina Pereira Cunha afirma que havia na época certa idealização da pobreza e certa estilização da malandragem, e conclui:

Tal ideia, que teve uma tradução direta na linguagem musical, estava inscrita na produção de muitos intelectuais e artistas brancos do período. Muitos sambas, boa parte deles produzida por compositores profissionais, músicos estudados e boêmios de classe média, passavam a tratar do “morro” (assim, genérico) como lugar de expressão dessa cultura dos oprimidos, plena de possibilidades libertadoras e promessas para o futuro. Faziam dele, de certo modo, uma metáfora fácil para associar as noções de nacional e popular. (CUNHA, 2016, não paginado).

Podemos pensar sobre a construção da imagem do morro na obra de Noel Rosa como um local folclórico ao tomar o exemplo de “Quando o Samba Acabou”. Esta composição, um

samba de 1933, é a reformulação da canção sertaneja “Mardade de Cabocla”, feita em 1931 e não gravada em vida. Vejamos a letra de cada uma delas:

Mardade de Cabocla (Noel Rosa)

No arraiá do Bom Jesus
A gente vê uma cruz
Que chama logo atenção
Quem fincou foi siá Chiquita
A caboca mais bonita
Que pisou no meu sertão

Essa moça era querida
Que por ela davam a vida
Os cabocos do rincão...
Dois home se apaixonaram
E um dia quando se oiaram
Tiveram a mesma intenção.

Tendo duas viola apostada
E também a namorada
Lá na festa do arraiá
Zé Simão indignou-se
Nos repentos intrapaiou-se
Perdeu pro Chico Ganzá.

Perdendo a viola amada
E também a namorada
Não disse mais nada, não:
Foi manhãzinha encontrado
Com um punhá bem enterrado
Pro riba do coração.⁶

Quando o Samba Acabou (Noel Rosa)

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

Numa linda madrugada,
Ao voltar da batucada,
Pra dois malandros olhou a sorrir.
Ela foi-se embora e os dois ficaram,
Dias depois se encontraram
Pra conversar e discutir.

⁶ A transcrição dos versos das músicas de Noel Rosa varia entre as fontes consultadas: a principal biografia de Noel (MÁXIMO; DIDIER, 1990) e o box Noel Pela Primeira Vez (JUBRAN, 2000). Adotamos o que pareceu mais adequado em cada caso, observando que a disposição dos versos não é decisiva nas análises aqui apresentadas.

Lá no morro,
 Uma luz somente havia:
 Era a lua que tudo assistia
 Mas quando acabava o samba
 Se escondia.

Na segunda batucada,
 Disputando a namorada,
 Foram os dois improvisar.
 E como em toda façanha
 Sempre um perde e outro ganha,
 Um dos dois parou de versejar.

E, perdendo a doce amada,
 Foi fumar na encruzilhada,
 Ficando horas em meditação.
 Quando o sol raiou foi encontrado
 Na ribanceira estirado,
 Com um punhal no coração.

Lá no morro,
 Uma luz somente havia:
 Era o sol quando o samba acabou...
 De noite não houve lua,
 Ninguém cantou.

Como sabemos, Noel Rosa iniciou a carreira compondo temas sertanejos, dentre os quais “Mardade de Cabocla”. Nesta canção, Noel explora uma narrativa rural, envolvendo uma disputa de repentes entre dois sertanejos pelo amor de uma cabocla, o que também envolvia uma questão de honra, observada na cena da morte do perdedor. A história é narrada como um caso, remetendo à tradição oral. Isso, somado à forma da canção – desde a estrutura dos versos que lembra os repentes até a estilização da linguagem sertaneja – atesta o caráter folclorizante que Noel Rosa atribui a esse universo rural.

A estrutura e a temática dessa canção não gravada foram aproveitadas em “Quando o Samba Acabou”. Boa parte da narrativa é muito semelhante, operando a substituição de personagens e espaços: o “arraia de Bom Jesus” pelo “morro da Mangueira”, a “cabocla” pela “cabrocha”, os “caboclos” por dois “malandros”. A “batucada”, em lugar do “repente”, também remete à prática do partido-alto, caracterizado pelo improvisado e tido como forma primitiva do samba. A própria estrutura das estrofes das duas canções é praticamente a mesma, e os versos em redondilhas maiores são dos mais típicos da oralidade. Com isso, penso ser possível supor que Noel Rosa, ao tematizar o morro, tenha procurado dar a ele o mesmo caráter “folclórico” conferido ao sertanejo.

Há, no entanto, uma significativa modificação na estrutura da canção. Além de incluir versos mais longos, produzindo alterações rítmicas, Noel Rosa acrescentou duas estrofes novas, de estrutura diferente das demais, e que servem como refrães que pontuam a narrativa. O samba, por intermédio de Noel Rosa e outros compositores da sua geração, se constituía como um gênero elaborado, moderno e com características literárias. O acréscimo das estrofes que servem como refrães confere nova estrutura à canção, que, além de se tornar mais moderna na forma, traz novos elementos narrativos. Essas estrofes, iniciadas por “Lá no morro”, marcam um distanciamento não só no nível da representação do morro, mas por meio de uma mudança no foco narrativo. O narrador, que nas outras estrofes parecia mais próximo do evento narrado, agora adota outra perspectiva, desta vez de um distanciamento, afastando-se daquela disputa que está relatando. A presença das imagens literárias do sol e da lua pontuando a narrativa permite uma espécie de comentário distanciado por parte do narrador, numa elaboração que caracteriza a consolidação da canção como gênero.

Há, portanto, uma diferença entre o samba *abordado* na canção de Noel Rosa, ligado à batucada, à prática coletiva e ao improviso, e aquele que é a *própria* canção de Noel, de formatação elaborada e que foi gravada por Mario Reis.

Em “O Século do Progresso”, Noel Rosa logrou de forma exemplar utilizar-se de uma forma de samba popular moderno para falar desse samba tratado como folclórico, caracterizado pelo improviso. As primeiras estrofes ambientam um samba de roda de improviso, quando de repente se ouve um tiro, que acabaria por matar um “valente muito sério”. A última estrofe conclui:

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

Assim, Noel Rosa inclui em seu samba a própria ideia do improviso, como se alguém chegasse ao final da canção e a completasse com aquilo que acabava de ver na hora: “o último terceto é precisamente o comentário cantado de alguém que acabara de presenciar a morte do valente; é um improviso que responde a uma situação imediata” (SANDRONI, 2001, p. 152).

Em “O X do Problema”, Noel utiliza como primeira pessoa uma sambista do Estácio, opondo valores populares aos valores burgueses:

O X do Problema (Noel Rosa)

Nasci no Estácio
Eu fui educada na roda de bamba

E fui diplomada na escola de samba
 Sou independente, conforme se vê.
 Nasci no Estácio
 O samba é a corda, eu sou a caçamba
 E não acredito que haja muamba
 Que possa fazer eu gostar de você.

Eu sou diretora da escola do Estácio de Sá
 E felicidade maior neste mundo não há.
 Já fui convidada
 Para ser estrela do nosso cinema
 Ser estrela é bem fácil
 Sair do Estácio é que é
 O X do problema.

Você tem vontade
 Que eu abandone o Largo de Estácio
 Pra ser a rainha de um grande palácio
 E dar um banquete uma vez por semana.
 Nasci no Estácio
 Não posso mudar minha massa de sangue
 Você pode ver que palmeira do Mangue
 Não vive na areia de Copacabana.

Para o eu cancional (feminino, raro na época), o pertencimento cultural depende de uma permanência física, e está associado ao nascimento (“Nasci no Estácio/ Não posso mudar minha massa de sangue”). Os atributos de uma sambista “de raiz” incluem uma filiação popular, a educação vem da roda de bamba, o diploma é obtido na escola de samba, o que atestaria sua independência, leia-se, por princípio ela não teria motivos para se render ao assédio do interlocutor burguês, e sua permanência no Estácio se daria por uma preferência pessoal. Tal formulação poderia ser lida com um sentido de pertencimento popular a determinadas localidades:

Em meio ao turbilhão da modernidade, do nacionalismo e do progresso, a canção de Noel é uma forma de reconhecimento das afiliações, afetivas e territoriais (como as palmeiras do Mangue), que podiam caracterizar a vida cotidiana do Rio de Janeiro em lugares que certa lógica urbanística repudiava. Noel Rosa celebra as particularidades do familiar, sem qualquer sinal de intransigência diante do novo. Copacabana tinha seus charmes, mas simplesmente não era para todos e todas. (CARVALHO, 2019, p. 274).

Ainda sob esse ponto de vista, o que Noel Rosa estaria reforçando neste samba é a potência dos valores populares frente aos valores burgueses, postos em oposição quase caricatural. O interlocutor, certo de que sua oferta seria irrecusável (“ser a rainha de um grande palácio” e “dar um banquete uma vez por semana” em Copacabana), recebe uma resposta cheia de orgulho que não abre mão de sua origem, e mesmo tendo sido “convidada para ser estrela”

do cinema, não vê motivos para deixar o seu bairro (não custa lembrar que quem *de fato* foi “convidada para ser estrela” do cinema foi Carmen Miranda). Pela manutenção de suas características de origem, o próprio sujeito é inamovível, sob pena de deturpação pelos valores burgueses oferecidos em contrapartida, o que não exclui uma leitura sobre a possível alienação no sentido da mobilidade social: quem é do morro deve permanecer no morro.

E aqui abre-se uma nova possibilidade de interpretação, principalmente ao se considerar as ambiguidades da canção.⁷ A personagem feminina expressa certa consciência popular ao exaltar seus valores e sugerir que a ela não faltaria nada frente aos valores do interlocutor. No entanto, o próprio fato de ela precisar se explicar diante da oferta denota a ambivalência da canção, estruturada por uma inteligência pequeno-burguesa que deixa vestígios tanto na letra quanto na entoação, o que expressa a própria complexidade da estrutura social da época.

O contraponto de valores é apresentado ao longo de toda a canção, mas sua ambiguidade atinge o auge no refrão. Após os dois primeiros versos, em que o tom assertivo reforça na letra o orgulho de sua posição (“Eu sou diretora da escola do Estácio de Sá/ E felicidade maior neste mundo não há”), a canção chega a seu ponto entoativo mais alto e de características mais passionais, ao mesmo tempo em que a personagem, cheia de si, revela um fato que seria motivo de orgulho (“Já fui convidada/ Para ser estrela do nosso cinema”). Entretanto, após manter a entoação na sua região mais alta, a tensão se resolve de forma ambígua, voltando para uma região mais natural, onde a letra permite diferentes interpretações (“Ser estrela é bem fácil/ Sair do Estácio é que é/ O X do problema”). Aquilo que, na primeira leitura, reforçava o orgulho da personagem em pertencer ao núcleo do samba, agora pode ser lido como a própria impossibilidade de mudança de vida. A entoação dos últimos versos contesta a euforia imediatamente precedente, apresentando um tom entre a resignação e o lamento, o que lhe confere um lugar de provincianismo do qual não consegue escapar.

Assim, a personagem é autossuficiente dentro de seu mundo, mas não consegue sair dele. Ao explicar os motivos de sua recusa, ela ao mesmo tempo revela certa atração por aquele universo, e o Estácio, que lhe garante autenticidade e é motivo de orgulho, é também a instância que a prende em seu provincianismo. Seja qual for a leitura que adotarmos, temos posta uma incompatibilidade de valores entre o mundo burguês moderno e a cultura popular do Estácio e dos “morros”, que Noel Rosa toma como paradigma da autenticidade do samba.

⁷ Agradeço ao meu orientador Guto Leite por chamar a atenção para essa ambivalência, permitindo a pluralidade de possibilidades de interpretação, característica da obra de Noel Rosa.

Se escapar da condição provinciana era inviável, no caminho inverso, sempre é possível retornar do centro para a margem, onde se encontram os valores populares mais autênticos, como em “Voltaste (pro subúrbio)”: “Voltaste/ Demonstrando claramente/ Que o subúrbio é ambiente/ Que completa a liberdade”. É interessante notar que, nos exemplos dados, a caracterização do “morro” se dá por um discurso intransitivo, um discurso que *fala sobre* aqueles locais a partir de outro ponto de vista, nos termos colocados por Muniz Sodré (1998, p. 45).

Uma digressão que ajuda a ilustrar a relação do eu cancional com esses locais associados à tradição: o local mais citado na obra de Noel Rosa é a Penha, associada às práticas festivas interculturais, expressão da religiosidade e da coletividade e local de divulgação do samba antes das instâncias do mercado. Em todas as citações, o eu lírico tem uma relação indireta com o local, seja por distanciamento físico, seja por um posicionamento hierarquizado em relação aos participantes: “De Qualquer Maneira” (“Eu vou à Penha de qualquer maneira / (...) / A mulata vai comigo/ Carregando o violão/ E com devoção/ Junto à santa milagrosa/ Vai cantar meu samba prosa”); “Feitio de Oração” (“Lá na Penha/ Vou mandar minha morena/ Pra cantar”); “Não Há Castigo” (“Se vais à Penha comigo/ Tu tens que me dar vantagem/ Vais pagar minha passagem/ Carregar minha bagagem”); “Meu Barracão” (“Faz hoje quase um ano/ Que eu não vou visitar/ Meu barracão lá da Penha”); “Eu Agora Fiquei Mal” (“Tenho vontade de ir à Penha/ Mas me falta o principal/ A mulher que me ajudava tanto/ Ela deu o fora!/ Eu agora fiquei mal”); “Fiquei Rachando Lenha” (“O meu amor chorou/ Porque não fui à Penha/ Fiquei rachando lenha/ No ano que passou”).

É fato que Noel Rosa reconhece certos valores fundamentais de classes mais baixas e efetivamente trata das preocupações relativas à pobreza. Temas como a fome, a “prontidão” e os “prestamistas” aparecem em seus sambas, e sem dúvida geravam certa identificação por parte do público. Diversos pesquisadores já apontaram a habilidade de Noel Rosa de trazer para a música popular as temáticas ligadas ao cotidiano, às preocupações das pessoas comuns, tornando-o um verdadeiro cronista popular. Entretanto, há certas questões de fundo que podem ser melhor analisadas. Refiro-me às relações de classe e raça, nas quais vou me deter agora.

“Três Apitos” talvez seja a canção de Noel Rosa em que mais se pode perceber um posicionamento de classe, em que o eu cancional se dirige à personagem operária com ares de superioridade:

Três Apitos (Noel Rosa)

Quando o apito
Da fábrica de tecidos

Vem ferir os meus ouvidos
Eu me lembro de você

Mas você anda
Sem dúvida bem zangada
E está interessada
Em fingir que não me vê

Você que atende ao apito
De uma chaminé de barro
Porque não atende ao grito
Tão aflito
Da buzina do meu carro

Você no inverno
Sem meias vai pro trabalho
Não faz fé com agasalho
Nem no frio você crê

Mas você é mesmo
Artigo que não se imita
Quando a fábrica apita
Faz reclame de você

Nos meus olhos você lê
Que eu sofro cruelmente
Com ciúmes do gerente
Impertinente
Que dá ordens a você

Sou do sereno
Poeta muito noturno
Vou virar guarda-noturno
E você sabe por quê

Mas você não sabe
Que enquanto você faz pano
Faço junto do piano
Estes versos pra você.

O eu cancional atribui a si mesmo um poder simbólico que se materializa em suas posses (o carro, o piano), mas também se revela em sua posição (tanto de poeta quanto de alguém que pode escolher um trabalho por diletantismo – “vou virar guarda-noturno”). Tal poder, supostamente, deveria por si só garantir a posse da operária, que por sua vez não pode sequer comprar meias no inverno. Não seria excessivo lembrar que, desde o início, “o automóvel é um emblema de poder e força, indispensável para atrair as mulheres” (SEVCENKO, 1998, p. 559). Na lógica do personagem, a operária aparece reificada (“artigo” do qual a fábrica faz “reclame”), mas se atreve a recusar suas investidas para, ainda na lógica do personagem, atender ao gerente da fábrica, como se seu papel fosse unicamente o da submissão a um dos dois. A

ameaça de “virar guarda-noturno” – que podemos ler até como uma troça ou como um fetiche (LEITE, 2017, p. 169) – não apenas aproximaria o personagem de sua pretendida, mas lhe permitiria exercer uma vigilância constante sobre aquela que ele pretendia que fosse sua posse.

Leite (2017) demonstrou, por meio das ambiguidades dessa canção, a relação entre lirismo e violência, evidenciando uma postura de classe que, transpondo a primeira impressão mais lírica, permitiria questionar se o eu cancional se dirige mesmo à operária, ou estaria se dirigindo a um de seus pares. Assim, é possível supor “que a canção é falsamente conativa, do ponto de vista de gênero, isto é, Noel estaria cantando para outros homens, mas também do ponto de vista de classe, isto é, Noel não estaria cantando para operários” (LEITE, 2017, p. 164). Observa-se, dessa forma, como o ponto de vista de classe também é estruturante na obra de Noel Rosa, embora o autor tenha conseguido caracterizar um amplo leque de personagens de diferentes origens.

A propósito de certa violência presente na obra de Noel, permito-me levantar um questionamento a respeito de “Com Que Roupas?”. Vejamos a primeira estrofe do samba:

Agora vou mudar minha conduta
Eu vou pra luta,
Pois eu quero me aprumar.
Vou tratar você com a força bruta
Pra poder me reabilitar,
Pois esta vida não está sopa
E eu pergunto: com que roupa?

O suposto interlocutor aparece por meio do pronome “você”, interpelado apenas duas vezes na canção: nesta primeira estrofe e no refrão (“Com que roupa eu vou/ Pro samba que você me convidou?”). O eu cancional, malandro totalmente pauperizado, resolve mudar a conduta e se “reabilitar” – talvez ingressando no trabalho formal? –, mas para isso precisa tratar o interlocutor “com a força bruta”. Qual seria o motivo dessa violência? É como se, na busca por uma melhoria de vida, valesse a lei do mais forte. É possível que esse narrador malandro (que em outro trecho diz: “Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro/ Não consigo ter nem pra gastar”) esteja se referindo a práticas violentas associadas a certo modelo de malandro marginalizado, caracterizado pelo uso da navalha para dirimir suas questões. Lembremos que “Com que Roupas?” foi o primeiro samba de sucesso de Noel Rosa, feito na época em que ainda compunha toadas sertanejas e provavelmente procurava aqui se identificar com uma suposta imagem de sambista. Esse samba será analisado no próximo capítulo sob a ótica da malandragem.

Ainda a respeito do ponto de vista de classe, cito a marcha “Dona Emília”, em parceria com Glauco Vianna. A marcha era cantada no bloco Faz Vergonha, de Vila Isabel, e foi lançada no mesmo carnaval em que Noel Rosa ganhou notoriedade com “Com que Roupa?”. Se este samba de sucesso denunciava a pobreza e a miséria oriundas da desordenada urbanização e da crise pós-1929, a marcha de carnaval tinha um tom bem diferente:

Dona Emília (Noel Rosa; Glauco Vianna)

Sai da frente
Dona Emília!
Que o nosso bloco
Só tem gente de família...
(Sai logo! Sai, sai!)

O nosso bloco vai a todas as batalhas
Só pra ganhar muitas medalhas
E se houver muita concorrência
Eu trago o prêmio da violência.

O nosso bloco tem cordão de isolamento
Só pra barrar mau elemento
E a dona Emília anda despeitada
Porque não entra na batucada.

A dona Emília foi pedir por compaixão
Pra penetrar no meu cordão
Mas eu não quero essa tagarela
Porque ela samba lá na Favela.

Aqui, Noel Rosa representa bem o distanciamento de um bloco de classe média, com cordão de isolamento “pra barrar mau elemento”, um bloco que “só tem gente de família”. A dona Emília, que implora por participar do festejo, é impedida pelo simples fato de sambar no morro da Favela. Note-se, de passagem, novamente a presença da violência, utilizada nesse caso “só pra ganhar muitas medalhas”. Creio que os exemplos dados demonstrem o ponto de vista de classe presente em certas canções de Noel Rosa.

Passemos agora à questão racial. De forma mais objetiva, os termos “negro” e “negra” sequer aparecem na obra de Noel Rosa, tendo uma única ocorrência em forma de troça no samba “Nega”, de 1931:

Nega (Noel Rosa; Lamartine Babo)

Nêga... Nêga...
Já te dei tudo
Agora chega

Chega pro cordão
Que eu sopro nos metá

Pois eu sou da banda
Do Batalhão Navá.

Tu é nêga prosa
Tu não é palpadeira
Não vai à macumba
Não dança em gafieira.

Pode vir chegando
Meu bem para o cordão
Mas traz a bandeja
Pra recolher tostão.

O samba, composto com Lamartine Babo, expressa uma visão de mundo associada a preconceitos de classe e de cor. É perceptível o tom de insolência do eu lírico, que faz troça com o duplo sentido de “agora chega”. Apesar de relativizar o termo – que inicialmente seria uma ordem grosseira –, convidando-a para participar do cordão, fica claro ao final que a “nega” não participaria de igual para igual, cabendo-lhe o papel de pedinte ou talvez recebendo uma esmola por seu exotismo ligado ao samba. Além disso, suas qualidades de “nega prosa” são as de não frequentar a macumba e as gafieiras, o que lhe daria aval para juntar-se ao grupo, diferentemente da dona Emília, que era expulsa por sambar na Favela.

Não se deixa de perceber também a humilhação a que ambas são submetidas – as questões de gênero em Noel Rosa dariam outro trabalho –, dona Emília sendo escorraçada sem floreios e a “nega”, que acaba sendo “convidada” para o festejo, não sem antes ficar claro o lugar que ocupa (“já te dei de tudo”, “traz a bandeja pra recolher tostão”). Permito-me acompanhar aqui a leitura de Leite (2017) sobre o eu lírico de “Três Apitos”: embora em ambas as canções se dirija diretamente às interlocutoras (dona Emília e a “nega”), o eu cancional parece na verdade estar falando a um de seus pares, em certa “cumplicidade, num gozar juntos pela violência simbólica praticada contra as de baixo” (LEITE, 2017, p. 169).

Quanto à representação de mulatas ou mulatos na obra de Noel Rosa, trata-se de figuras que aparecem associadas a um determinado espaço marginalizado, por vezes reforçando a ideia de certos estereótipos. Assim, vemos alguns tipos, como um mulato forte do Salgueiro, malandro que vive indo para a delegacia (“Mulato Bamba”), ou então a “Mulata Fuzarqueira”: “Mulata fuzarqueira da Gamboa/ Só anda com tipo à toa/ Embarca em qualquer canoa”.

A representação da mulata aparece ainda algumas vezes mais. Em “De Qualquer Maneira”, o personagem vai à Penha com uma mulata, a qual salvou de um mulato que a agredia: “A mulata vai comigo/ Carregando o violão”. Em “Fita Amarela” há uma rápida citação (“Eu queria que a mulata sapateasse no meu caixão”), em que a mulata aparece já como

personagem estritamente ligada à dança do samba, num processo de fetichização que povoará o imaginário nacional. O fetichismo em torno da mulata está presente na música brasileira desde o século XIX, com maior ou menor grau de violência simbólica, porém vai adquirindo nos anos 1930 certo valor positivo, na esteira da valorização da mestiçagem na representação da brasilidade. E a mulata aparece também em “Quem Dá Mais?”:

Quem dá mais? (Leilão do Brasil) (Noel Rosa)

Quem dá mais...
 Por uma mulata que é diplomada
 Em matéria de samba e de batucada
 Com as qualidades de moça formosa
 Fiteira, vaidosa e muito mentirosa...?

Cinco mil réis, duzentos mil réis, um conto de réis!
 Ninguém dá mais de um conto de réis?
 O Vasco paga o lote na batata
 E em vez de barata
 Oferece ao Russinho uma mulata

Quem dá mais...
 Por um violão que toca em falsete
 Que só não tem braço, fundo e cavalete,
 Pertenceu a Dom Pedro, morou no palácio,
 Foi posto no prego por José Bonifácio?

Vinte mil réis, vinte e um e quinhentos, cinquenta mil réis!
 Ninguém dá mais de cinquenta mil réis?
 Quem arremata o lote é um judeu,
 Quem garante sou eu,
 Pra vendê-lo pelo dobro no museu.

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

Quem dá mais?
 Quem é que dá mais de um conto de réis?
 Quem dá mais? Quem dá mais?
 Dou-lhe uma, dou-lhe duas, dou-lhe três!
 Quanto é que vai ganhar o leiloeiro
 Que é também brasileiro,
 E em três lotes vendeu o Brasil inteiro?
 Quem dá mais?

A mulata aqui aparece como um item à venda no “leilão do Brasil”. Suas “qualidades” são as de “moça formosa, fiteira, vaidosa e muito mentirosa”. Como se vê, a maioria está mais para defeito do que para qualidade. Mas seu principal valor parece ser que ela “é diplomada em

matéria de samba e de batucada”. Mais uma vez, é a fetichização da mulata em torno do samba, porém não de forma direta e ostensiva, e sim com o viés de ironia típico de Noel Rosa.

Com o poderio econômico crescente no futebol – outro símbolo nacional que aparece na obra de Noel Rosa –, o Vasco presenteia seu melhor jogador (“Russinho”) com uma mulata ao invés de um carro (a “barata”), passando agora à reificação (vendida como mercadoria).

Aproveito esse samba para passar à análise da construção da ideia de brasilidade. E ela aparece aqui de forma irônica, onde o “Brasil inteiro” é vendido em três lotes contendo símbolos nacionais. Mas a representação parece operar uma dupla ironia. Por um lado, o que foi elencado a cada estrofe como símbolo de brasilidade é vendido inescrupulosamente, denunciando ironicamente o impassível poder econômico frente aos valores culturais. A crítica não deixa de se voltar para a influência estrangeira no país: já que se vende o Brasil inteiro, supõe-se um comprador estrangeiro, como o Vasco (não só representando o time de futebol, mas também o português). Mas, por outro lado, a ironia mira na própria simbolização do Brasil. A reificação a serviço de vender os valores nacionais cria símbolos incompletos: a mulata, embora qualificada pelo “diploma” no samba, é “fiteira, vaidosa e mentirosa”; o violão aparece como um objeto quase inexistente, sem “braço, fundo e cavalete”, ligado à crise do Império, quando foi empenhado; e o samba, aquele do morro do Salgueiro, “sem introdução e sem segunda parte” (talvez em mais uma ironia sobre a estrutura desse samba “primitivo”) também é incompleto, e “exprime dois terços do Rio de Janeiro”. Símbolos que se referem, talvez, mais às contradições do Brasil do que a símbolos nacionais plenos. Estes viriam em seguida, na Era Vargas, tratados de forma ufanista e estandardizada.

É certo que em “Não Tem Tradução” Noel constrói uma ideia de nacional em oposição aos símbolos da modernidade e da cultura estrangeira (o cinema falado, o telefone, os estrangeirismos). Mais do que isso, coloca o verdadeiro valor de oposição, guardião da cultura nacional, mais uma vez no morro e em seus atributos (o samba, a gíria, o malandro). Tal construção reforça o caráter exótico e pitoresco de um morro idealizado, que provavelmente servirá a futuras construções de uma imagem de Brasil mais estereotipada. Mas quero me deter aqui nas contradições de que Noel lança mão na caracterização do nacional.

Assim como em “Quem dá Mais?”, o tom de ironia e ceticismo também está presente em um de seus mais famosos sambas:

São Coisas Nossas (Noel Rosa)

Queria ser pandeiro
Pra sentir o dia inteiro
A tua mão na minha pele a batucar
Saudade do violão e da palhoça

Coisa nossa, coisa nossa

O samba, a prontidão
E outras bossas,
São nossas coisas,
São coisas nossas!

Malandro que não bebe,
Que não come,
Que não abandona o samba
Pois o samba mata a fome,
Morena bem bonita lá da roça,
Coisa nossa, coisa nossa

Baleiro, jornalista
Motorneiro, condutor e passageiro,
Prestamista e o vigarista.
E o bonde que parece uma carroça,
Coisa nossa, muito nossa

Menina que namora
Na esquina e no portão
Rapaz casado com dez filhos, sem tostão,
Se o pai descobre o truque dá uma coça
Coisa nossa, muito nossa.

Aqui aparecem como “coisas nossas” elementos ligados ao samba (pandeiro, violão) e às condições de pobreza da população (prontidão), ambos postos junto com “outras bossas” no refrão. O “samba” aparece como antídoto para a fome, num contexto que une, sob o signo da brasilidade, as contradições do crescente trabalho precário (baleiro, jornalista, motorneiro, condutor) e daqueles que exploram essa pobreza (o prestamista, o vigarista, o malandro). Enquanto o universo rural da palhoça é visto de forma saudosa, a urbanização desordenada, com a precariedade do transporte público (“o bonde que parece uma carroça”) mostra que pouco mudou na modernidade, e parece se instituir como característica nacional.

Note-se também que a imagem da mulher brasileira aqui é a da “morena bem bonita lá da roça”, e não a da mulata. Embora possamos inferir que se trata da própria mulata, que de fato tornou-se símbolo nacional associada ao samba, Noel Rosa se refere a ela como “morena” também em “Cor de Leite com Café (Atchim)”: “Pela morena/ Que há de ser a padroeira/ Da folia brasileira/ Tenho que bater o pé!”. De qualquer forma, não possui aqui os atributos que vimos relacionados à mulata: fuzarqueira, fiteira, mentirosa...

Voltando a “São Coisas Nossas”, Noel Rosa compõe uma síntese bastante heterogênea das características nacionais, exaltando valores populares e expondo as contradições do seu tempo. Cabe lembrar que este samba foi citado por Caetano Veloso como inspiração para

compor a canção “Tropicália”, em que, a exemplo de Noel Rosa, o compositor baiano opera a justaposição de elementos aparentemente díspares para tentar dar conta de uma ideia de brasilidade a partir das contradições, mostrando que o caminho tomado por Noel Rosa ainda se mostraria eficiente quatro décadas depois:

Pensando num velho samba de Noel Rosa [...] que enumerava cenas, personagens típicos e características culturais da vida brasileira [...] imaginei uma canção que tivesse temática e estrutura semelhantes, só que [...] não ficasse no tom simplesmente satírico e valesse por um retrato em movimento do Brasil de então. (VELOSO, 2017, p. 201).

No entanto, fazendo uma leitura sobre o nacional em “São Coisas Nossas” a partir de suas ausências, percebe-se que não estão ali elementos da cultura negra, as referências ao morro e ao universo das práticas festivas ou religiosas como a batucada e o candomblé. Tal fato remete a uma famosa polêmica sobre outra canção de Noel Rosa, “Feitiço da Vila”, na qual se envolveu o próprio Caetano Veloso. Começemos pela letra do samba:

Feitiço da Vila (Noel Rosa; Vadico)

Quem nasce lá na Vila
Nem sequer vacila
Ao abraçar o samba
Que faz dançar os galhos
Do arvoredado
E faz a lua nascer mais cedo

Lá, em Vila Isabel
Quem é bacharel
Não tem medo de bamba
São Paulo dá café,
Minas dá leite
E a Vila Isabel dá samba

A Vila tem
Um feitiço sem farofa
Sem vela e sem vintém
Que nos faz bem...
Tendo nome de princesa
Transformou o samba
Num feitiço decente
Que prende a gente.

O sol na Vila é triste
Samba não assiste
Porque a gente implora
Sol, pelo amor de Deus
Não venha agora
Que as morenas vão logo embora!

Eu sei por onde passo

Sei tudo que faço
 Paixão não me aniquila...
 Mas, tenho que dizer:
 Modéstia à parte,
 Meus senhores, eu sou da Vila!

Carlos Sandroni observou que a reivindicação de espaço para a Vila Isabel e a evocação da Princesa Isabel, que dá nome ao bairro, tinham relação com o papel de Noel na integração do samba na sociedade à época:

[...] postula, pois, uma relação, através do nome, entre a *Vila* e a *Princesa Isabel*. Tal relação justifica o fato de que a primeira tenha transformado o samba, que por sua vez é posto em relação com o feitiço; este, aos olhos de parte da elite brasileira, era representante das práticas dos negros em seu aspecto ameaçador. O que fica implícito é que o que a Vila faz com o samba é de algum modo equivalente ao que a Princesa fez com os negros abolindo a escravidão. Existe aí uma analogia entre o direito à cidadania por parte do negro e por parte do samba. (SANDRONI, 2001, p. 171).

Para o autor, tal movimento promove a aceitação social do samba, e não necessariamente deve ser problematizado em termos de apagamento da cultura negra: “A doce vingança dos negros libertos é produzir uma música que escraviza quem a escuta: decente, porém feitiço” (SANDRONI, 2001, p. 171). Caetano Veloso, em uma fala durante uma apresentação, fez uma leitura mais extremada ao explorar as conotações racistas e elitistas na canção:

É uma canção de afirmação da classe média letrada contra os sambas do morro e próximos do candomblé. Basicamente, é uma canção racista [...] não tem nada a ver com esse feitiço de preto que bota macumba [...] “Que nos faz bem”, o outro faz mal, né? [A Vila] é bairro de classe média, não é aquele bairro do Wilson Baptista, meio veado, meio preto, meio ladrão”. (2008 *apud* BICCA JUNIOR, 2014, p. 109).

O próprio Sandroni respondeu a Caetano argumentando que Noel Rosa usava um valor positivo para a palavra “feitiço” e, portanto, “só por fazê-lo, a canção já está à frente de muitos sambas, anteriores e posteriores, para os quais o feitiço é negativo” (2008 *apud* BICCA JUNIOR, 2014, p. 110). Além disso, Sandroni afirmava que em seu livro *Feitiço decente* pretendeu considerar este samba “um marco no processo de aceitação, pela sociedade envolvente, das manifestações musicais dos negros e mestiços pobres do Rio de Janeiro” (2008 *apud* BICCA JUNIOR, 2014, p. 109).

A questão não é irrelevante se tomarmos o contexto de época, em que o samba penetrava nas instâncias do mercado e os músicos e compositores de classes baixas, principalmente os negros, ainda procuravam a maneira como iriam se colocar. Como vimos, em geral restou a

eles a participação como ritmistas de apoio nas gravações ou como fornecedores de sambas, muitas vezes vendidos sem qualquer possibilidade de ganho futuro. Tanto esses compositores quanto o próprio mercado pareciam testar o alcance e a validade da veiculação de elementos como a macumba e o candomblé para o público de massas.

Vejamos alguns exemplos. Mano Elói é considerado o primeiro a levar ao disco pontos de macumba, acompanhado pelo Conjunto Africano. No entanto, suas poucas gravações se restringiram aos primeiros anos da década de 1930. J.B. de Carvalho, um dos mais importantes divulgadores da umbanda, conseguiu com dificuldade gravar por longos anos, embora esparsamente, e tendo sofrido “perseguições policiais, prisões e invasões de estúdio ao longo dos anos 30 e 40” (FROTA, 2003, p. 177). Os conjuntos de acompanhamento também se inseriam de maneira instável: o Conjunto Africano e o Conjunto Tupi gravaram pouco e praticamente só nos anos 1930, em especial nos primeiros anos da década. Ataulfo Alves lançou seu primeiro samba, “Sexta-Feira”, em 1933 (“Eu sei/ Que sexta-feira/ Levaste minha camisa/ Na mesa do candomblé/ O meu corpo é fechado/ Teu feitiço com certeza não me pega/ Pai Xangô é que não quer”), mas o sucesso veio apenas dois anos depois com “Saudade do Meu Barracão”, não sem certa adequação temática sobre o imaginário do morro (“Pobre do meu violão/ Já não tem mais alegria/ Triste do meu barracão/ Que é só nostalgia”). Finalmente, até mesmo o conjunto Gente do Morro, com quem Noel Rosa fez uma excursão fracassada pela região Sudeste, atuou basicamente de 1930 a 1934. Os biógrafos de Noel Rosa atribuem certa responsabilidade pelo fracasso da excursão ao nome do conjunto (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 297).

Como se vê, a assimilação de certos elementos culturais negros se dava com grande dificuldade e sempre com certo grau de mediação. De fato, “o que passava para o consumo popular da classe média era uma forma bastante diluída, quase imperceptível, da religiosidade afro-brasileira” (FROTA, 2003, p. 176). A construção do samba no âmbito do mercado refletia também uma disputa discursiva e de ocupação de espaços das práticas culturais.

Dito isso, faz sentido que o “feitiço sem farofa” de Noel Rosa venha acompanhada de uma exaltação da Vila Isabel que, em contraponto, constituiria um local privilegiado para a prática do samba. Na Vila, o samba ainda está associado a elementos mágicos, agora remetendo a elementos naturais ligados a certa tradição literária: “faz dançar os galhos do arvoredor” e “a lua nascer mais cedo”. Esse “feitiço decente” seria irresistível para os moradores do local. Com tal privilégio, o eu lírico se coloca em posição de superioridade (“Quem é bacharel não tem medo de bamba”, “Modéstia à parte, eu sou da Vila”). Aqui, o bamba, personagem típico das

escolas de samba, aparece como oponente – aliás, em todas as ocorrências na obra de Noel Rosa, o “bamba” é o outro, muitas vezes em disputa com o eu cancional.

A construção desse novo espaço para a prática do samba vem coroar a narrativa que estabelece um espaço mítico no morro, longínquo e ancestral, sustentando a presença de um samba renovado, moderno e herdeiro de certa essência nacional, não à toa centrado em Vila Isabel. Trata-se de um gênero que está em pé de igualdade com os principais produtos nacionais (“São Paulo dá café/ Minas dá leite/ E a Vila Isabel dá samba”).

“Feitiço da Vila”, samba dedicado a Lela Casatle – isabelense eleita Rainha da Primavera em 1934 – e sempre associado à polêmica travada com Wilson Baptista, na verdade tinha o embrião em um samba do início da carreira de Noel Rosa, lançado quase quatro anos antes:

Eu Vou Pra Vila (Noel Rosa)

Não tenho medo de bamba
Na roda de samba
Eu sou bacharel
(Sou bacharel)
Andando pela batucada
Onde eu vi gente levada
Foi lá em Vila Isabel...

Na Pavuna tem turuna
Na Gamboa gente boa
Eu vou pra Vila
Aonde o samba é da coroa.
Já saí de Piedade
Já mudei de Cascadura
Eu vou pra Vila
Pois quem é bom não se mistura.

Quando eu me formei no samba
Recebi uma medalha
Eu vou pra Vila
Pro samba do chapéu de palha.
A polícia em toda a zona
Proibiu a batucada
Eu vou pra Vila
Onde a polícia é camarada.

Nesse samba, percebe-se o mesmo tom de superioridade do eu cancional (“Não tenho medo de bamba”, “Sou bacharel”, “O samba é da coroa”, “Quem é bom não se mistura”). Além disso, a ideia de uma graduação especial no samba parece ser sempre retratada como um atributo de Vila Isabel, e pode ser lida como uma resposta ao desenvolvimento das “escolas de samba”. Se para Ismael Silva a escola de samba, com a conotação de formar sambistas, havia

surgido em referência à escola normal localizada no bairro do Estácio, em Vila Isabel o sambista já é “bacharel”, recebendo “uma medalha” na formatura.

Registro ainda a menção à atuação da polícia, normalmente repressiva nos morros e subúrbios, mas que na Vila seria “camarada”. Assim, não só se conferia certa respeitabilidade ao bairro, mas se demonstrava que o samba podia ser praticado em locais seguros da cidade, e não somente nas favelas, local marcado pela perseguição policial. A ideia foi reaproveitada em uma estrofe não gravada de “Feitiço da Vila”, que era executada em programas de rádio:

A zona mais tranquila
É a nossa Vila
O berço dos folgados;
Não há um cadeado no portão
Porque na Vila não há ladrão.

A respeito da formulação de Vila Isabel como local preferencial para o samba, há mais dois registros evidentes na obra de Noel, sempre nesse contexto:

Bom Elemento (Noel Rosa; Quidinho)

Entrei no samba,
Os malandros perguntaram
Se eu era bamba
No bater do tamborim
E o batuque
Eles logo improvisaram
Eu dei a cadência assim:

Meu bem, o valor dá-se a quem tem
A Vila e a Aldeia não perdem pra ninguém
(O que é que tem?/ Não diga, meu bem)
Meu bem, o valor dá-se a quem tem
A Vila e a Aldeia não perdem pra ninguém

Com violência
Enfrentei a batucada,
A harmonia
Do meu simples instrumento
Fez toda a turma
Ficar muito admirada
Porque sou bom elemento

Mais uma vez, temos a violência como elemento de desequilíbrio na disputa. Porém, mais do que isso, a vitória do sambista da Vila e da Aldeia se dá pela sofisticação musical: se os “bambas” improvisavam um *batuque*, ligado ao ritmo e à percussão da música negra, o sambista que é “bom elemento” os vence na *harmonia*, conceito elaborado pela tradição da música ocidental. A esse respeito, mais uma vez se atribui ao sambista um poder simbólico que lhe confere superioridade, como o “poeta” de “Três Apitos” e outros exemplos a serem

analisados no próximo capítulo. Uma observação sobre a presença da “Aldeia”: trata-se do bairro Aldeia Campista, vizinho à Vila Isabel, onde morava Quidinho, parceiro de Noel Rosa nesse samba. Vale a pena, para efeitos de comparação, conferir a letra de outra composição de Quidinho sobre o bairro:

Na Aldeia (Quidinho)

Na Aldeia, na Aldeia
 Tem gente feia
 Mas decide bem no pé
 O povo da Aldeia
 De macumba não receia
 Porque também conhece o Candomblé!

Na Aldeia
 Quando o samba está formado
 Ninguém bambeia
 Em ouvir o batucar
 De um pandeiro
 Que parece ser falado
 Porque a cadência
 É sistema do lugar

Na Aldeia
 Todo bamba usa emblema
 E sapateia
 Pode ir lá ver quem quiser!
 É bem frajola
 Em seguir sempre o tema
 De que a escola
 Do bom samba é a mulher.

O samba de Quidinho pinta um bairro bem mais amigável e receptivo. O samba lá é o da batucada, que se “decide no pé”, em um sistema baseado na cadência, diferente, portanto, da harmonia. Chama atenção a presença do candomblé e da macumba, indissociáveis da prática do samba, mas vistos com certa reserva por outros compositores que se destacavam no mercado. Segundo os biógrafos de Noel Rosa, Quidinho tinha “gestos e gírias de crioulo do morro, mas tão ou mais branco que Noel” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 151).

Noel Rosa parece temperar o tom mais tarde em “Palpite Infeliz” (1935), samba que supostamente encerra a famigerada “polêmica” com Wilson Baptista: “Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira/ Oswaldo Cruz e Matriz/ Que sempre souberam muito bem/ Que a Vila Não quer abafar ninguém/ Só quer mostrar que faz samba também”. Aqui, o eu lírico reverencia os morros e subúrbios, não só como homenagem sincera, mas também como estratégia para atacar o “oponente”, o interlocutor do “palpite infeliz”, que teria contra si toda a comunidade do samba.

A partir dos sambas analisados, a construção de Vila Isabel como local apropriado para o samba se dava não apenas como validação de um espaço geográfico, mas no âmbito de uma disputa discursiva que colocava a “cidade” como protagonista do samba, entendida como a instância de inserção no mercado. Mas nenhuma associação de Noel foi tão poderosa nesse sentido quanto a que construiu em “Feitio de Oração”:

Feitio de Oração (Noel Rosa; Vadico)

Quem acha vive se perdendo
 Por isso agora eu vou me defendendo
 Da dor tão cruel desta saudade
 Que por infelicidade
 Meu pobre peito invade.

Por isso agora
 Lá na Penha vou mandar
 Minha morena pra cantar
 Com satisfação
 E com harmonia
 Esta triste melodia
 Que é meu samba
 Em feitio de oração.

Batuque é um privilégio
 Ninguém aprende samba no colégio
 Sambar é chorar de alegria
 É sorrir de nostalgia
 Dentro da melodia

O samba na realidade
 Não vem do morro nem lá da cidade
 E quem suportar uma paixão
 Sentirá que o samba então
 Nasce do coração.

Já vimos como Noel Rosa estabelece uma relação entre os morros e uma ideia de autenticidade, de originalidade do samba. O que pretendo destacar nesta composição em específico é o deslocamento da disputa do seu aspecto territorial para o âmbito universalizante das emoções.

Faço a leitura desse samba nesses termos a partir dos versos “Batuque é um privilégio/ Ninguém aprende samba no colégio”. À primeira vista, pode-se depreender que o batuque, associado aos negros, é um privilégio de certos grupos, não podendo ser transmitido por qualquer ensino formal, o que preservaria a ideia dos “morros” como detentores deste saber e, portanto, do privilégio musical. Mas também podemos pensar em uma referência às escolas de samba, cuja própria denominação reivindica para si o atributo de *ensinar* o samba. Nesse sentido, “ninguém aprende samba no colégio” remeteria à ideia de que não é nas “escolas” que

se aprende o samba. Este seria aprendido, ou antes apreendido, por um privilégio. Qual seria, então, esse privilégio?

Tampouco se refere a privilégios de classe ou raça – não se aprende samba no colégio nem nas escolas de samba. Ao contrário, todo o movimento da canção coloca como fonte do aprendizado do samba as emoções humanas, às quais qualquer indivíduo está sujeito. Aliás, não se trata de um *saber*, que pode ser ensinado, e sim de um *sentir*. O eu lírico começa desde já enunciando a “dor tão cruel desta saudade/ que por infelicidade/ meu pobre peito invade”. Ao definir o ato de sambar – provavelmente aludindo a “fazer samba” no sentido da composição musical – continua no mesmo campo semântico (agora através dos oximoros “chorar de alegria”, “sorrir de nostalgia”), deslocando a ideia de movimento, de extroversão e de coletividade que caracteriza o samba para o interior do indivíduo, configurando o samba como meio de expressão das emoções.

Nesse sentido, o samba não apenas é aprendido/apreendido por meio das emoções, mas também é um meio de expressá-las. O gênero que se consolidava no mercado lançava mão também de valores associados à tradição poética universal. Além disso, os atributos deste samba que permitia expressar emoções eram, musicalmente, a “harmonia” e a “melodia” – embora a gravação de Francisco Alves e Castro Barbosa em 1933 seja bastante marcada pela seção rítmica (bataque é um privilégio?). Assim, quando o eu cancional diz que vai “mandar minha morena” à Penha, o que ela vai cantar é uma “triste melodia”, um “samba em feitiço de oração”. A prática religiosa das orações na Igreja da Penha e a prática festiva do samba que lhe seguia como festejo são enfim unificadas por um objeto estético – o samba moderno – que num gesto é capaz de ser ele próprio portador da prece.

Na última estrofe, o eu cancional recoloca a questão da disputa sobre o território propício à criação do samba, encontrando uma forma de sintetizar a questão no terreno universal das emoções. O “privilégio” de se fazer samba estaria acessível a todo aquele que se permitisse “suportar uma paixão”. Com isso, há um deslocamento da dicotomia morro/cidade levantada em outros sambas, a respeito da “autenticidade” e da “origem” no morro, para o interior do indivíduo que sente. Aquele *saber* próprio dos sambistas do morro, um *fazer* que era afirmado em suas práticas como característica cultural própria, torna-se característica nacional universalizada a partir da capacidade de tocar e ser tocado através do *sentir*. Em outras palavras, há um deslocamento do *éthos* para o *páthos* como questão central do samba. Assim, dá-se uma nova identidade ao samba, que “nasce do coração” de todo brasileiro.

2.3 MALANDRO MEDROSO

Para melhor compreender a representação da malandragem na obra de Noel Rosa, será preciso fazer uma retomada histórica do tema. Para isso, penso ser útil desde já traçar um arco daquilo que pretendo evidenciar: o que antes era associado às condições materiais de vida de determinado segmento da população passa a ser uma construção discursiva; o que estava associado à ideia de valentia, de certa violência ligada à astúcia, passa a um ideal de vida mansa; o que se construiu como alternativa no âmbito da subsistência passa a configurar uma opção de estilo de vida; e, arrisco desde já, esse discurso que se constrói passa a representar não mais aquele indivíduo marginalizado que escapa da lógica do trabalho e vive de expedientes, mas o próprio sambista profissional. Tudo isso, é bem verdade, iniciou com os compositores do Estácio, mas creio que Noel Rosa tratou o tema com certas nuances que foram fundamentais para a inserção no universo do consumo de massas e, conseqüentemente, no imaginário nacional.

Historicamente, a figura do malandro se confunde com a do capoeira. A Festa da Penha, onde se exercia uma sociabilidade festiva em torno da religiosidade, da coletividade, do samba e da capoeira, inicialmente despertava a atenção da polícia, que atuava confiscando pandeiros e fazendo detenções. A roda dos capoeiristas era “aberta depois da reza para quem tivesse coragem e agilidade nas pernas. Ficam famosas algumas brigas sérias, geralmente atribuídas aos negros pela polícia que intervinha com sua costumeira violência” (MOURA, 1995, p. 108).

Capoeiras e malandros, nesse contexto, pertenciam a um contingente populacional de descendentes de escravos que, no mundo do trabalho livre, não tinham muitas opções, fosse pela falta de trabalho ou mesmo por negar-se ao trabalho braçal que, ao final das contas, era análogo ao da escravidão. Esses grupos podem ser assim caracterizados:

Assim como os capoeiras, os malandros são definidos por uma recusa em relação ao trabalho regular e pela prática de expedientes temporários que garantem a sobrevivência. Além disso, há uma associação imediata entre a negação do trabalho regular e práticas criminosas como o roubo. (SALVADORI, 1990, p. 170-171).

Até aqui não estamos falando do universo do samba, muito menos da construção discursiva do malandro. Pelo contrário, fala-se das condições reais de vida de um determinado grupo social que aos poucos vai se confundindo com a imagem do sambista, a partir das criações dos compositores do Estácio. Com eles, o samba passa a integrar simbolicamente o seu estilo de vida:

Tanto o capoeira quanto o malandro apresentam três características inconfundíveis: querem viver sem trabalhar (e trabalho aqui significa as formas mais pesadas e menos prestigiadas, as únicas que se ofereciam aos moradores do morro); querem provar que são bons de briga; e querem provar que são bons de samba, que sabem compor e fazer versos. (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 21).

O aspecto da violência aqui está associado a práticas de sociabilidade, e é relatado nas disputas de “batucadas” e “pernadas”, que incluíam desde disputas de improviso musical até as físicas. (Obviamente que outras situações menos “sociáveis” eram resolvidas pela violência, mas quis chamar atenção aqui exatamente para o aspecto da sociabilidade). Muniz Sodré comenta que essa “sociabilidade festiva comportava aspectos violentos” por ser “instauradora de ordenamentos sociais” (SODRÉ, 1998, p. 18).

Entretanto, essa imagem era muito malvista por outros grupos sociais, provocando repressões policiais, e a gradual associação do sambista com a malandragem começou a gerar certo desconforto entre os próprios sambistas, que tentavam ponderar a imagem do malandro transmitida em seus sambas e em sua própria vida pessoal. O sambista Bide, do Estácio, afirmou que “malandros nós éramos, no bom sentido, vagabundos não!” (1968 *apud* TINHORÃO, 2005, p. 293). É como se a imagem de malandro lhes abrisse novas possibilidades de vida, mas com a necessidade de se fazer certas ressalvas.

Apenas para ilustrar, os primeiros sambas a citarem a malandragem oscilavam entre a defesa desse estilo de vida e a sua recusa como garantia de vida dentro do mundo da ordem. A exaltação da malandragem vinha em sambas como “O Que Será de Mim”, de Ismael Silva, em 1931: “Se eu precisar algum dia/ De ir pro batente/ Não sei o que será/ Pois vivo na malandragem/ E vida melhor não há”. Já sua recusa aparece em “A Malandragem”, do próprio Bide, de 1928: “A malandragem eu vou deixar/ Eu não quero saber da orgia”.

O malandro do Estácio vive um eterno conflito que pode ser lido sob a perspectiva de uma característica apontada por Antonio Candido (2015) em sua análise das *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Para Candido, um dos estratos para compreensão do romance “é constituído pela dialética da ordem e da desordem, que manifesta concretamente as relações humanas no plano do livro”, e cujo princípio estrutural “é devido à formalização estética de circunstâncias de caráter social profundamente significativas como modos de existência” (CANDIDO, 2015, p. 31).

Embora a análise de Candido (2015) se refira a um romance do século precedente, creio que a ideia de uma “dialética da ordem e da desordem” pode ser produtiva para pensar o malandro no samba. Pensando neste personagem por essa perspectiva, ressalto dois aspectos

que o fazem oscilar entre a ordem e a desordem: a oposição entre trabalho e vadiagem e a oposição entre a figura da mulher e a orgia. A mulher se confunde com a lógica do trabalho no polo da ordem, enquanto a vadiagem e a orgia representam a desordem. Entre os dois polos, o malandro vive em constante conflito, por vezes carregando certa culpabilidade. Embora quase sempre prefira a orgia, o malandro admite trocá-la por um amor verdadeiro, como em “Se Você Jurar”: “Se você jurar/ Que me tem amor/ Eu posso me regenerar/ Mas se é para mentir, mulher/ A orgia assim não vou deixar”. Um relacionamento sólido, baseado na fidelidade, em moldes conservadores, era sempre tido como uma alternativa bem-vista socialmente, deixando o malandro em eterno dilema entre dois polos. Aqui, os temas da vadiagem e da orgia sempre aparecem em relação excludente com a figura da mulher. Tal conflito, entretanto, pode ser mais uma estratégia discursiva do malandro: enquanto ele encena sua culpabilidade, garante sua condição ambígua na sociedade. Creio que em Noel Rosa essa relação se modifica, como tentarei expor mais adiante.

Diferentemente de Noel Rosa, que, como vimos, foi pioneiro ao optar por frequentar os morros em busca da realização de um estilo de vida pessoal, os sambistas de classes mais baixas, especialmente os negros, tinham grandes dificuldades em sair de seu universo marginalizado, encontrando na imagem do malandro – sempre dosada, como cabe ao bom malandro – uma forma de ganhar a vida que atraía inclusive outros grupos sociais:

Seu pano de fundo real é a vida no morro, a pobreza, a exclusão do mercado de trabalho, condição irregular sem salário e moradia digna, a dependência de expedientes, o medo da polícia, a falta de respeitabilidade burguesa. Diante dessa situação de déficits e penúrias o malandro consegue levar uma vida relativamente agradável e respeitada dentro e fora do morro que ele representa mas que também transcende rumo ao centro da cidade e às classes médias, que passam a apreciá-lo como personagem folclórico e pitoresco, personificando anseios e fantasias de homens de diversas classes, o sonho de uma vida em permanente ócio, longe das coerções do trabalho e da família, cheia de aventuras, principalmente eróticas. (ZILLY, 2000, p. 180).

Porém, o que atraía a classe média não era, evidentemente, a penúria vivida por um “malandro real”, e sim a imagem que se construía do malandro no samba, ou seja, um discurso:

Tal como a fantasia que o envolve, o malandro se constitui como um ser de linguagem, uma metáfora. Mais do que a um tipo de conduta, está ligado a um tipo de discurso. Antes de ser uma figura social ou histórica, é uma figura de linguagem, a encarnação de um comportamento estético, de um estilo. Ele é a expressão, em figura humana, da ginga, maleabilidade e dinâmica do próprio samba. (MATOS, 1982, p. 65).

Ressalto que a pesquisa de Claudia Matos enfoca a produção de sambistas negros e/ou proletários que, como forma de resistência, tentam se fazer ouvir através de uma “linguagem

da fresta”, capaz de atravessar barreiras sociais (MATOS, 1982, p. 186). Wilson Baptista e Ismael Silva são exemplos disso, e não é à toa que, além de se ancorarem no discurso da malandragem, tentaram ganhar a vida como compositores profissionais. Não é preciso dizer que os “malandros reais”, que apenas tentavam “viver na pele” a malandragem – como Meia-Noite, Camisa Preta, Sete Coroas, Baiaco, Brancura e Madame Satã –, eram totalmente marginalizados.

Mas foi a imagem sedutora do malandro no samba que atraiu Noel Rosa, que logo percebeu que “esse novo herói não representa perigo para ninguém, pelo contrário, é através dele que o morro se integra ao asfalto” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 22). Um herói construído discursivamente, até porque, na prática, “a amizade com Baiaco, ainda que curta, vai custar a Noel muitas reprimendas de amigos e até mesmo antipatias que jamais serão superadas” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 291).

No entanto, ao adotar o discurso do malandro no samba, Noel Rosa parece acrescentar novos elementos, adaptar certas características e imprimir um ponto de vista que dá novo *status* ao malandro, ampliando a difusão, no âmbito da classe média, de uma imagem que se confundiria com a ideia de um personagem nacional – movimento que, no escopo deste trabalho, se traduz como mediação. Cabe lembrar que, mesmo após o esforço de Vargas em promover certa “regeneração” pelo trabalho, o malandro acabou se consolidando como um personagem mítico nacional. Passemos, pois, ao exame da obra de Noel Rosa, tendo em vista o que foi exposto até aqui.

Começo com o primeiro samba de sucesso de Noel, “Com Que Roupa?”:

Com Que Roupa? (Noel Rosa)

Agora vou mudar minha conduta
 Eu vou pra luta pois eu quero me aprumar
 Vou tratar você com a força bruta
 Pra poder me reabilitar
 Pois esta vida não está sopa
 E eu pergunto: com que roupa?

Com que roupa que eu vou
 Pro samba que você me convidou?
 Com que roupa que eu vou
 Pro samba que você me convidou?

Agora eu não ando mais fagueiro
 Pois o dinheiro não é fácil de ganhar
 Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro
 Não consigo ter nem pra gastar
 Eu já corri de vento em popa
 Mas agora com que roupa?

Eu hoje estou pulando como sapo
 Pra ver se escapo desta praga de urubu
 Já estou coberto de farrapo
 Eu vou acabar ficando nu
 Meu terno já virou estopa
 E eu nem sei mais com que roupa

Seu português agora deu o fora
 Já foi-se embora e levou seu capital
 Esqueceu quem tanto amou outrora
 Foi no Adamastor pra Portugal
 Pra se casar com uma cachopa
 Mas agora com que roupa?

O samba pode ser interpretado de diversas formas, principalmente considerando a carga de ironia que caracteriza boa parte da obra de Noel Rosa. A uma primeira leitura, trata-se de um malandro totalmente empobrecido que resolve mudar de conduta, a fim de se “reabilitar”. A cada estrofe, a situação de penúria é reafirmada (“esta vida não está sopa”, “estou coberto de farrapo”, etc.).

Conforme Jorge Caldeira,

Em lugar da sobrevivência macia e orgulhosa em meio à miséria, o dedo na ferida: não é fácil conviver com a pobreza geral. Se o malandro afirmava a exceção, a vida boa, Noel preferia agora acentuar o outro lado da moeda: as coisas não eram lá tão fáceis. (CALDEIRA, 2007, p. 130).

O narrador malandro, abrindo o discurso com “agora vou mudar minha conduta”, bem poderia estar passando uma mensagem de regeneração, e nesse sentido antecipando o discurso estimulado por Vargas anos depois. Mas há muita ambiguidade nesse samba. Em uma leitura oposta ao sentido de regeneração pelo trabalho, Mayra Pinto (2012) propõe que se trata na verdade do próprio malandro que, exercendo uma de suas atividades mais típicas – a exploração sexual de mulheres – estaria disposto agora a partir para a violência – uma possível resposta para a questão levantada no capítulo anterior. Segundo a autora, “o gigolô costuma bater na prostituta como um castigo por seu desempenho profissional insatisfatório” (PINTO, 2012, 179), e por isso a única forma de se manter na malandragem seria fazer a mulher render mais na base da violência física. É curioso observar, em contraponto, a percepção da crítica na época, que atribuía originalidade ao tema popular por não recorrer a assuntos já explorados como orgia e malandragem (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 156).

Em qualquer hipótese, fica ressaltado o retrato do empobrecimento geral. Considere-se que o público ouvinte, grosso modo, pertencia a uma classe média que crescia com a urbanização e a recente industrialização do país, mas que se encontrava em situação precária

no contexto da crise pós-1929. Malandro ou não, era possível identificar-se com esta voz que fazia o retrato da penúria geral em uma música que, apesar disso, transmite um clima festivo e debochado, quiçá alegre.

Mas há mais a ser considerado. Este malandro – regenerado ou não – se apresenta já de início rompendo com uma característica do malandro tradicional, ou seja, a necessidade de andar na “estica”. A roupa sempre foi central na caracterização do malandro, é seu capital simbólico, além de garantir a circulação sem ser tomado como um vagabundo – vale lembrar que o sambista, especialmente o negro, sempre sofreu perseguições policiais. O malandro, com sua aparência bem-cuidada mas ao mesmo tempo inofensiva, transmite uma dupla impressão:

Quando visto da ótica da aristocracia dominante, aparece como um narrador que possui o caráter de autenticidade do povo, cujo ponto positivo é a expressão da vida feliz dos dominados [...]. Do outro ponto de vista, o dos dominados, o narrador malandro parece como a encarnação de alguém que ascendeu, levando uma vida de folga e prazeres. (CALDEIRA, 2007, p. 85-86).

Se tomarmos ao pé da letra o “Com que Roupa?”, o malandro de fato estaria evitando ir ao samba devido às condições precárias de sua indumentária. No entanto, subentende-se exatamente o contrário, devido ao tom irônico e às ambiguidades entoativas. Como apontou Leite, o refrão que apresenta a pergunta “Com que roupa eu vou?” pode ser lido, tanto pela construção da letra quanto pela entoação, como uma asserção: “Eu vou pro samba que você me convidou” (LEITE, 2011, p. 130). Assim, a mensagem lida poderia ser a de que, apesar da pobreza extrema, o samba acolhe a todos, malandro ou não, na estica ou não. Há certa relativização da relação de dependência do malandro com sua indumentária. Sabe-se que a expressão “com que roupa?” equivaleria, na época, a “com que dinheiro?”. A questão, portanto, não está mais em garantir sua posição por meio da indumentária – ela não é mais estratégia de sobrevivência. A pobreza une a todos, e os ouvintes identificaram-se prontamente.

Para resumir o argumento, penso que, se o narrador malandro típico aproveitava a aura mítica do morro para criar um personagem calcado na estética e na ginga, tentando driblar a miséria, o narrador malandro de Noel Rosa prefere escancarar a miséria. Assim, quem mais poderia se identificar com suas canções era a classe média pauperizada, capaz de rir com Noel da própria situação. Seu foco na miséria não é do ponto de vista do miserável.

A ambiguidade do refrão pergunta e já responde: não importa a ausência de dinheiro ou roupa, eu vou ao samba de qualquer maneira. Tal construção se torna possível uma vez que a miséria representada não é aquela miséria absoluta vivida pelos malandros históricos, e sim a de uma classe média empobrecida que pode rir de sua própria situação. Se essa pobreza existe,

o próprio samba – o samba alegre de Noel – é que detém certo poder regenerativo: “a música leva para além dele (o mundo), para um lugar onde a redenção pode se realizar. Mas as palavras estão sempre lembrando aquilo que impede a redenção: a realidade da miséria” (CALDEIRA, 2007, p. 157).

Passo agora à análise de outra característica cara à figura do malandro: a valentia. Ser destemido faz parte do código de honra do malandro, o que inclui o porte de acessórios como a navalha. Em “Século do Progresso”, Noel Rosa anunciava a impotência da valentia nos moldes tradicionais: “No século do progresso/ O revólver teve ingresso / Pra acabar com a valentia”. Mas vejamos o samba “Malandro Medroso”, lançado na outra face de “Com que Roupa?” em 1930:

Malandro Medroso (Noel Rosa)

Eu devo, não quero negar,
Mas te pagarei quando puder
Se o jogo permitir,
Se a polícia consentir
E se Deus quiser

Não pensa que eu fui ingrato,
Nem que fiz triste papel
Hoje vi que o medo é o fato
E eu não quero um pugilato
Com seu velho coronel

A consciência agora que me doeu
E eu evito concorrência, quem gosta de mim sou eu!
Neste momento eu saudosos me retiro
Pois teu velho é ciumento e pode me dar um tiro

Se um dia ficares no mundo
Sem ter nesta vida mais ninguém
Hei de te dar meu carinho
Onde um tem seu cantinho,
Dois vivem também

Tu podes guardar o que eu te digo
Contando com a gratidão
E com o braço habilidoso
De um malandro que é medroso
Mas que tem bom coração.

Neste samba, o eu cancional se caracteriza como um malandro, mas em um tom claramente irônico que o distancia do malandro típico. Se por um lado permanece caracterizado pela astúcia e pelo jogo de cintura (“Mas te pagarei quando puder/ Se o jogo permitir/ Se a

polícia consentir/ E se Deus quiser”), por outro lado abre mão de qualquer resquício de valentia (“Hoje eu vi que o medo é um fato/ E eu não quero um pugilato/ Com seu velho coronel”).

Aqui, mais uma vez, a arma de fogo aparece – convenientemente – como fator que desestrutura a valentia. Se o velho ciumento “pode me dar um tiro”, o melhor é abrir mão da pretendida, preservando a vida. O narrador malandro tenta compensar a falta de valentia amenizando a situação (“Te pagarei quando puder”, “Hei de te dar meu carinho”) e com novos atributos positivos (não é “ingrato” nem fez “triste papel”, mas tem “gratidão” e um “braço habilidoso”). Assim, configura-se um malandro que não precisa correr os riscos inerentes ao valente – o qual, transmitindo uma imagem de violência, era caracterizado como um ser marginalizado. Agora, trata-se de “um malandro que é medroso, mas que tem bom coração”.

Constituído dessa forma, o malandro pode abrir mão da mulher sem ressentimentos. Como vimos, a ética do malandro o deixava sempre em dilema entre a mulher e a orgia, a primeira representando a lógica do trabalho e da ordem. A culpabilidade – encenada ou não – advinha de sua condição marginalizada, sendo portanto impossibilitado de abandonar totalmente o polo da ordem por pressões sociais. O malandro medroso, por sua vez, não tem qualquer conflito ao abandonar a mulher – em muitos sambas de Noel o eu lírico abre mão da mulher, não necessariamente em oposição à “orgia”. Pode-se pensar numa inversão de polos no dilema do malandro, em que a ordem está em garantir a segurança pessoal em primeiro lugar (“quem gosta de mim sou eu”), sendo a mulher o polo que representa o perigo, a desordem (“teu velho é ciumento e pode me dar um tiro”).

Um breve parêntese para fazer uma associação com o capítulo anterior. Como vimos em “Quando o Samba Acabou”, há uma disputa entre dois malandros por uma mulher, porém caracterizando a imagem de um morro folclorizado, distante do novo público ouvinte do rádio. Até mesmo o “Mulato Bamba”, valente do morro do Salgueiro, “não quer se apaixonar por mulher” (há a hipótese de Noel Rosa ter representado um malandro homossexual, baseado em Madame Satã, mas de qualquer forma a mulher não está na equação). Observe-se também que esses sambas são mais narrativos e estão em terceira pessoa. Os sambas que Noel coloca em primeira pessoa, mais ou menos narrativos – como “Com que Roupa?”, “Malandro Medroso” ou “Conversa de Botequim” –, dizem algo diferente.

De fato, o personagem malandro de Noel não entra em disputa por causa de mulher. Em “Vai Pra Casa Depressa”, samba também chamado de “Cara ou Coroa”, uma outra solução se apresenta: “Quando a mulher desequilibra/ Dois malandros que têm fibra/ Só há uma solução:/ Pra que brigar à toa?/ Basta tirar cara ou coroa/ Com um níquel de tostão”. Aqui, novamente a mulher aparece reificada, diminuindo o potencial de atrito entre os malandros, que afinal estão

disputando algo que vale “um níquel de tostão”. Trata-se de algo diferente do eterno dilema do malandro, que precisa voltar para a mulher mas não quer furtar-se às tentações da orgia, carregando certa culpabilidade. Assim, “o malandro de Noel entra na cena do samba sem nenhum sentimento de culpa por sua malandragem, ao contrário, se algo não vai bem em sua vida, a responsabilidade é do outro – da mulher, da crise social” (PINTO, 2012, p. 184).

O eu cancional em Noel Rosa abre mão da mulher explicitamente e sem conflitos em diversos sambas, como “Com Mulher Não Quero Mais Nada” ou “Amar com Sinceridade” (“As mulheres quero só longe de mim”) – para não mencionar os manifestamente misóginos, como “Vou te Ripar” ou “Mulher Indigesta”. Há que se ressaltar que Noel Rosa:

Não é propriamente um malandro, desses que exploram mulheres e acreditam que só pancada as amacia. Seus sambas pregando esse tipo de malandragem não devem ser tomados ao pé da letra. São mais pose do que convicção, menos vontade de agir do que de cantar como malandro. (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 275).

Já em “Capricho de Rapaz Solteiro”, o eu cancional professa a condição ideal do malandro:

Nunca mais esta mulher
Me vê trabalhando!
Quem vive sambando
Leva a vida para o lado que quer
De fome não se morre
Neste Rio de Janeiro
Ser malandro é um capricho
De rapaz solteiro.

Aqui, o samba aparece mais uma vez como instância redentora. Sem precisar prestar contas quanto à profissão ou ao lar – ele não é um ser marginalizado que tenta se beneficiar dos disfarces sociais do “homem trabalhador” ou do “chefe de família”, implícitos no conflito do malandro tradicional –, agora o malandro goza livremente de um “capricho de rapaz solteiro”, fruto da *escolha* de um *estilo de vida*.

Com isso, Noel Rosa abre espaço para a caracterização de personagens cujo maior compromisso é com o próprio prazer. Vejamos um exemplo:

João Ninguém (Noel Rosa)

João Ninguém
Que não é velho, nem moço
Come bastante no almoço
Pra se esquecer do jantar.
Num vão de escada
Fez a sua moradia
Sem pensar na gritaria

Que vem do primeiro andar.

João Ninguém
 Não trabalha um só minuto
 Mas joga sem ter vintém
 E vive a fumar charuto
 Esse João
 Nunca se expôs ao perigo
 Nunca teve um inimigo
 Nunca teve opinião.

João Ninguém
 Não tem ideal na vida
 Além de casa e comida
 Tem seus amores também.
 E muita gente
 Que ostenta luxo e vaidade
 Não goza a felicidade
 Que goza João Ninguém.

Trata-se de mais um malandro oposto à ideia de valentia (“nunca se expôs ao perigo, nunca teve um inimigo”) e dos símbolos da ordem estabelecida (lar e trabalho). Embora tenha “casa e comida”, não se preocupa por viver “num vão de escada” ou por ter de “esquecer do jantar”. Abre mão de qualquer compromisso matrimonial, embora tenha “seus amores também”.

Na verdade, trata-se de um homem totalmente despersonalizado, a começar pelo nome João Ninguém. Um ser que “nunca teve opinião” e “não tem ideal na vida” é praticamente um alienado. O malandro típico se constrói como um mito que é “a encarnação de uma utopia comunitária, mas também de uma crítica velada da sociedade global” (MATOS, 1982, p. 186), utilizando-se de uma linguagem de fresta para levar sua voz da margem ao centro. “João Ninguém”, por sua vez, parece espiar pelo outro lado da fresta, a buscar os elementos marginalizados que são convenientes para compor seu estilo de vida (“não trabalha um só minuto”, “joga sem ter vintém”).

João Ninguém goza de uma felicidade que não é acessível a “muita gente que ostenta luxo e vaidade”. Efetivamente, os valores burgueses não são fonte da felicidade, a qual está mais ligada a certa ideia de liberdade. Vimos em “O X do Problema” a recusa ao padrão de vida burguês. Em “Filosofia”, novamente o personagem, “indiferente” às críticas, se opõe ao membro da “aristocracia, que tem dinheiro, mas não compra alegria” e vive eternamente “sendo escravo dessa gente que cultiva a hipocrisia”. Essa hipocrisia ainda é escancarada em “Onde Está a Honestidade?”:

Você tem palacete reluzente

Tem joias e criados à vontade
 Sem ter nenhuma herança nem parente
 Só anda de automóvel na cidade
 E o povo já pergunta com maldade:
 Onde está a honestidade?
 Onde está a honestidade?

Por outro lado, o grau de ironia com que Noel Rosa geralmente retrata a pobreza também revela certo orgulho. Vimos no capítulo 2.1 como ele compôs “O Orvalho vem Caindo” com muitas semelhanças ao “Cabide de Molambo” de João da Baiana. Porém, o tom é bem diferente: enquanto este lamenta a precariedade da indumentária de malandro (“Meu Deus eu ando/ Com sapato furado/ Tenho a mania/ De andar engravatado”), aquele ironiza a situação de penúria (“A minha terra/ Dá banana e aipim/ Meu trabalho é achar/ Quem descasque por mim/ Vivo triste mesmo assim”).

Retornando ao João Ninguém, poderíamos nos perguntar, afinal, como ele tem “casa e comida” se “não trabalha um só minuto”? De fato, ele não é caracterizado exatamente como um malandro – o qual se distingue pela ginga e pela mobilidade. É um ser apático, não se incomoda com nada e não parece viver de expedientes e artimanhas, nem mesmo do trabalho informal, como outros malandros, e sequer tem uma mulher que o sustente. É possível pensar também que ele realmente viva do jogo (“joga sem ter vintém”), ou tenha outra fonte de renda velada na canção, o que ainda o associaria à malandragem, numa habilidosa caracterização de Noel.

De qualquer forma, o que o liga à imagem do malandro típico é mais a representação de um estilo de vida, marcado pela ausência do trabalho e por símbolos como “fumar charuto”. Tal estilo de vida é incompatível com a ostentação do “aristocrata”, mas nem sempre é acessível ao malandro marginalizado ou ao proletário.

Maria Rita Kehl observou que:

Ao contrário do proletário, cujos interesses estão ligados aos aspectos materiais da vida (e, se fizer a revolução, será em nome deles), o boêmio é o antifilisteu. Sua pobreza não resulta do salário baixo nem de qualquer forma de abnegação, e sim da experiência positiva com tudo aquilo que o *dinheiro não pode comprar*. (KEHL, 2018, p. 77, grifos da autora).

É interessante notar que a autora usa o termo “boêmio” em vez de “malandro”, embora os trate como sinônimos. O termo pode ser uma chave para o entendimento dessa identificação com um personagem que não é um burguês nem um proletário, mas também não se encaixa exatamente no estereótipo do malandro do morro. Colocando os dois personagens em

perspectiva, “talvez se possa mesmo dizer que quase todos os malandros foram boêmios, mas é certo que poucos boêmios foram malandros” (SALVADORI, 1990, p. 190).

Os malandros do bairro do Estácio muitas vezes ganhavam a vida no jogo ou explorando a prostituição de mulheres no Mangue, zona do baixo meretrício (FRANCESCHI, 2010, p. 47). Na verdade, esse tipo de atividade não aparece diretamente no discurso dos sambistas do Estácio, que entravam no mundo do samba modulando a imagem do malandro. Porém, é uma atividade que se associava à imagem social do malandro, remetendo a certos aspectos do submundo da marginalidade. Aos poucos, o local preferencial da malandragem – por que não dizer, da boemia – passa a ser a Lapa, que abrigava desde os prostíbulos mais obscuros até os cabarés mais respeitáveis. Como salientou Luís Martins, “a Lapa não era, como foi o Mangue, uma zona exclusivamente ocupada pelo meretrício”, o qual ocupava as vielas mais secretas, onde “jamais se firmou e caracterizou aquele grupo, de sociabilidade, de boemia coletiva, que definia a nossa convivência nos bares” (MARTINS, 1964, p. 141). Essa Lapa que passou a ser chamada de “Montmartre carioca” talvez seja a que aparece em um samba de Noel Rosa:

Dama do Cabaré (Noel Rosa)

Foi num cabaré na Lapa
Que eu conheci você
Fumando cigarro,
Entornando champanhe no seu *soirée*

Dançamos um samba,
Trocamos um tango por uma palestra
Só saímos de lá
Meia hora depois de descer a orquestra.

Em frente à porta um bom carro nos esperava
Mas você se despediu e foi pra casa a pé
No outro dia lá nos Arcos eu andava
À procura da Dama do Cabaré

Eu não sei bem se chorei no momento em que lia
A carta que recebi, não me lembro de quem
Você nela me dizia que quem é da boemia
Usa e abusa da diplomacia
Mas não gosta de ninguém.

A cena pintada certamente não poderia se confundir com a de um prostíbulo da Zona do Mangue, fazendo mais jus à ideia de uma Montmartre carioca: a dançarina “fumando cigarro, entornando champanhe no seu *soirée*”, enquanto uma orquestra animava o salão com sambas e tangos – o ritmo estrangeiro sendo preterido pelos protagonistas. Talvez fosse um desses “cabarés [que] tinham uma frequência cosmopolita, mulheres selecionadas, cheias de joias,

escolhidas a dedo”, onde, obviamente, “os malandros [...] não punham os pés” (DAMATA, 2007, p. 24).

Aqui, mais uma vez o eu lírico, após longa “palestra” com a dançarina, pretende dar sua cartada final por meio de um “bom carro” que os esperava na porta, símbolo de poder supostamente irresistível. E mais uma vez é rejeitado, não pela recusa de uma proletária que atende às “ordens do gerente”, como em “Três Apitos”, mas por uma mulher que “usa e abusa da diplomacia mas não gosta de ninguém”. A cena remete à personagem de “O X do Problema”, que recusa as ofertas do mundo burguês por manter-se fiel às suas origens – embora não sendo o mesmo motivo, trata-se de uma liberdade que é defendida contra o capital econômico e simbólico.

Não se trata do conflito do malandro típico, que se esbalda na orgia e tem que prestar contas à mulher ao retornar, mas de um boêmio que não admite a recusa de uma dançarina de cabaré, passando a persegui-la (“No outro dia lá nos Arcos eu andava/ À procura da Dama do Cabaré”). As relações de classe aqui são importantes. Um revoltado Oswald de Andrade, não sendo proletário e recusando a burguesia, assim explicou sua opção de vida: “o contrário do burguês não era o proletário – era o boêmio! [...] Com pouco dinheiro, mas fora do eixo revolucionário, ignorando o Manifesto Comunista e não querendo ser burguês, passei naturalmente a ser boêmio” (ANDRADE, 1984, p. 9).

O desabafo parece mais uma desculpa do que uma constatação. De fato, a atitude do boêmio, antes de ser uma aversão completa à burguesia, talvez seja uma saída para a pobreza geral. Ou, ainda, o boêmio talvez não seja o contrário do burguês, como quis Oswald de Andrade, mas seu duplo. Ao explicar a boêmia parisiense do século XIX, Jerrold Seigel afirma que ela “não era um reino exterior à vida burguesa, mas a expressão de um conflito que surgiu bem no seu âmago”, acrescentando que “a boêmia foi a apropriação dos estilos de vida marginais pelos burgueses jovens e não tão jovens, para a dramatização da ambivalência em relação às suas próprias identidades e destinos sociais” (SEIGEL, 1992, p. 19).

Se quisermos avançar um pouco o argumento, poderíamos observar, com Dolf Oehler – ainda em referência à Paris do século XIX – que a estética antiburguesa tem uma estratégia dúplice, visando a um público virtual (o antiburguês ou proletário), mas que:

[...] a estética antiburguesa pressupõe que o artista/escritor oriente a sua estratégia de público inteiramente pela burguesia, no sentido de que esta é ao mesmo tempo destinatária – a obra será como que “maquiada” para ela – e alvo – se possível, sem que ela própria o perceba. (OEHLER, 1997, p. 15).

Não é minha intenção inferir que essa tese se aplique ao Rio de Janeiro dos anos 1930, mas me parece que a imagem ajuda a contrastar o malandro e o boêmio não necessariamente como categorias de classes distintas, mas no âmbito da representação e da identidade. Pesa também aqui o âmbito da recepção: se assumirmos o argumento de Oehler (1997), o próprio público consumidor de samba que se expandia para todas as classes estaria consumindo sem perceber um produto com conteúdo de teor crítico considerável. Ao mesmo tempo em que Noel Rosa desloca certos valores da malandragem, faz críticas severas aos valores burgueses, ficando um tanto obscuro para quem exatamente se dirige a investida.

Vejamos mais um samba de Noel Rosa:

Conversa de Botequim (Noel Rosa; Vadico)

Seu garçom, faça o favor de me trazer depressa
 Uma boa média que não seja requentada
 Um pão bem quente com manteiga à beça
 Um guardanapo, um copo d'água bem gelada
 Feche a porta da direita com muito cuidado
 Que não estou disposto a ficar exposto ao sol
 Vá perguntar ao seu freguês do lado
 Qual foi o resultado do futebol

Se você ficar limpando a mesa,
 Não me levanto nem pago a despesa.
 Vá pedir ao seu patrão
 Uma caneta, um tinteiro,
 Um envelope e um cartão.
 Não se esqueça de me dar palitos
 E um cigarro pra espantar mosquitos.
 Vá dizer ao charuteiro
 Que me empreste umas revistas,
 Um isqueiro e um cinzeiro.

Telefone ao menos uma vez
 Para três quatro, quatro, três, três, três
 E ordene ao seu Osório
 Que me mande um guarda-chuva
 Aqui pro nosso escritório.
 Seu garçom me empresta algum dinheiro
 Que eu deixei o meu com o bicheiro,
 Vá dizer ao seu gerente
 Que pendure esta despesa
 No cabide ali em frente.

Neste samba, Noel Rosa faz um retrato bem-humorado de uma espécie de malandro que, na prontidão, manda e desmanda no botequim, envolvendo o garçom na sua lábia para conseguir ser servido sem pagar e ainda sair com algum dinheiro. Embora o eu lírico se revele em condições financeiras precárias – tentando usar da malandragem para obter seus benefícios

– seu gesto praticamente emula o de um burguês. Iniciando ambigualmente em um tom educado e impaciente (“faça o favor de me trazer depressa”) o que se segue é uma sucessão de ordens cujo grau de detalhamento das minúcias deixa claro o tom irônico do samba, que faz uma caricatura de um cidadão precário com afetações de pequeno-burguês.

Mesmo assim, a representação tem suas implicações sociais e a ironia do discurso não elimina a carga de violência simbólica. O historiador francês Gil Mihaely (2007, p. 28-29) explicita a violência simbólica em relação aos garçons, explicando que, no século XIX, novos grupos sociais frequentam cafés e restaurantes imitando certos comportamentos aristocráticos, o que colocava os garçons no patamar de empregados domésticos no imaginário social. Tal imaginário é perceptível na relação do eu cancional com o interlocutor, embora mais uma vez a canção esteja ironizando a própria afetação do personagem. De qualquer forma, a relação fica evidenciada na abundância de imperativos: o personagem dá pelo menos dez ordens diferentes ao garçom. Mas também se evidencia pela ameaça (“Se você ficar limpando a mesa/ Não me levanto nem pago a despesa”), pela transferência da violência simbólica a novos subordinados (o charuteiro, seu Osório), e pela submissão a outros superiores – seus pares – como o “patrão” e o “gerente”.

Embora evidentemente não se trate de um burguês, a relação com o garçom não é aquela típica entre malandro e otário. É certo que o otário é, em geral, o trabalhador, mas este nunca é posto em cena como vítima do malandro, sendo entendido mais como a contraparte simbólica que valida a vantagem do malandro em não trabalhar. Aqui, o pretense malandro comete abusos e tenta desnortear o “otário” inserindo, entre as demandas corriqueiras do cliente, a ordem de “pendurar a despesa” e, além disso, emprestar “algum dinheiro”. Efetivamente, nada garante que a estratégia possa funcionar, parecendo mais um “golpe errado” de alguém que reproduz certo discurso sem se importar de fato com o resultado. Na realidade, o verdadeiro malandro neste samba seria o “bicheiro”, com quem o personagem deixou seu dinheiro, cumprindo por sua vez o papel de otário. O eu cancional parece mais alguém que quer simular um golpe do que o malandro que efetivamente o aplica.

Claudia Matos (1982, p. 56) argumenta que o malandro é uma paródia do burguês, uma caricatura. Poderíamos avançar aqui pensando que o boêmio é uma paródia do malandro. A ironia do eu cancional faz sentido nessa perspectiva, uma vez que não importa se seu golpe vai funcionar; o que está em evidência é seu gesto, de um cidadão precário, talvez mais que o garçom, mas que, ao parodiar o malandro, revela uma carga de preconceito de classe que podemos associar à análise de “Nega” e “Dona Emília”, apresentadas no capítulo anterior.

Outra característica que opõe esse personagem ao malandro típico se refere ao seu local de atuação e à mobilidade. Desde sua relação com o capoeira até suas formas de atuação na rua (jogo, cafetinagem, pernadas etc.), o malandro se distingue pela ginga, pela transitoriedade, pela furtividade, ou seja, depende de uma “mobilidade constante, característica do personagem malandro” (MATOS, 1982, p. 148). Ora, aqui temos um personagem marcado pela completa imobilidade. Essa figura indolente atrai pela sua conveniência, uma vez que “a preguiça é um discurso, e seduz a classe média pela imagem da boemia” (KEHL, 2018, p. 77). Assim, o botequim se configura como um novo local de atuação do “malandro” – que estou chamando aqui de “boêmio”, mas que se confunde cada vez mais com a imagem do “sambista”. De fato,

Noel Rosa vê o sambista/malandro como um boêmio. Desta sua associação, nasce um novo local para o samba: o botequim. O sambista/malandro boêmio é um assíduo frequentador de botequins, seja no morro ou na cidade, e é lá que o samba se faz com mais intensidade, e à mítica do samba do morro soma-se a mítica do samba de botequim, como mais um elemento do “verdadeiro samba”. (FENERICK, 2005, p. 238).

Essa adequação do espaço de atuação é acompanhada por adaptações discursivas e terminológicas. Para examinar esses aspectos, o melhor exemplo continua sendo o da polêmica entre Noel Rosa e Wilson Baptista, fartamente explorada na literatura sobre o samba nos anos 1930. Mesmo assim, vale a pena conferirmos as letras de dois sambas para as considerações:

Lenço no Pescoço (Wilson Baptista)

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

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

Rapaz Folgado (Noel Rosa)

Deixa de arrastar o teu tamanco
 Pois tamanco nunca foi sandália
 E tira do pescoço o lenço branco

Compra sapato e gravata
Joga fora esta navalha que te atrapalha

Com chapéu do lado deste rata
Da polícia quero que escapes
Fazendo samba-canção
Já te dei papel e lápis
Arranja um amor e um violão

Malandro é palavra derrotista
Que só serve pra tirar
Todo o valor do sambista
Proponho ao povo civilizado
Não te chamar de malandro
E sim de rapaz folgado.

O samba de Wilson praticamente reafirma toda a caracterização do malandro típico, valorizando os elementos da indumentária (chapéu, tamanco, lenço no pescoço), os símbolos de valentia (navalha no bolso) e a oposição binária entre malandragem e trabalho. O eu lírico ressalta também a mobilidade (“passo gingando”) e o orgulho da vadiagem. Na prática, não existe qualquer ofensa direta a ninguém – diferentemente do “Frankenstein da Vila”, outro samba que ataca Noel Rosa frontalmente. Mesmo assim, a Confederação Brasileira de Rádio Difusão – não ligada ao governo e anterior à censura de Vargas – censurou o samba, vetando sua transmissão no rádio. Até mesmo Orestes Barbosa iniciou campanha difamatória sobre esse samba, gravado por Sílvio Caldas em 1933: “num momento em que se faz a higiene poética do samba, a nova produção de Sílvio Caldas, pregando o crime por música, não tem perdão” (1933 *apud* CABRAL, 1990, p. 118). Tal episódio, inclusive, teria provocado a mudança de título do samba “Já Fui Malandro” para “Tenho Prazer”, um dos primeiros gravados por Atilfo Alves (CABRAL, 2009, p. 33).

Segundo Cabral (2009, p. 33), Orestes Barbosa “acabou convencendo Noel Rosa a compor uma resposta”, o que teria dado início à famosa polêmica. O fato é que a imagem do malandro sofria críticas à época, provavelmente por carregar conotações malvistas como a da violência e da vadiagem, reforçadas no samba de Wilson. A resposta de Noel Rosa, portanto, de certa forma agrada à crítica e ao público ouvinte por seu contraponto. Máximo e Didier minimizam a resposta de Noel Rosa, opinando que não se trata de sua impressão geral sobre a malandragem, mas um revide pessoal ao “malandrecão” que era Wilson, que teria levado a melhor sobre Noel na disputa por uma morena da Lapa (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 292).

Mas “Rapaz Folgado” parece carregar outros significados. Ao responder literalmente ao samba de Wilson, Noel Rosa opera uma verdadeira desconstrução da imagem do malandro. Na

primeira estrofe, tenta destituir a indumentária (o tamanco, o lenço no pescoço e até a navalha como acessório inútil), sugerindo o uso de “sapato e gravata”. Na sequência, deixa claro o porquê dessa mudança: se o malandro se apoiava na indumentária para passar certa credibilidade e até mesmo para driblar as autoridades, agora a estratégia não funciona mais, o chapéu o denuncia, a polícia voltará a persegui-lo. A melhor forma de escapar da polícia – sem deixar de ser malandro, diga-se de passagem – seria por meio do samba. Não de qualquer samba, mas o do sambista profissional, aquele do “papel e lápis”, que trabalha no botequim, e não causando desordem nas ruas.

O sambista, nessas condições, conquistava prestígio junto a um público crescente, e a imagem que antes era associada ao malandro prejudicava sua reputação. Assim, a própria palavra “malandro” era “derrotista”, desvalorizando o sambista. Nos últimos versos, Noel se dirige a outro interlocutor, o “povo civilizado”. Após desconstruir a vestimenta do malandro, resta agora se dirigir aos seus pares a fim de, por meio de uma mudança na nomenclatura (“Não te chamar de malandro/ E sim de rapaz folgado”), ridicularizar o oponente, reduzindo-o ao aspecto da vadiagem. Como se vê, a intenção não era exatamente a de livrar o companheiro da perseguição policial, mas também a de destituir seu posto de malandro – o que não impede que a ideia de malandragem seja atualizada em benefício do próprio Noel.

Wilson Baptista e Noel Rosa trocaram outras provocações em sambas, mas vem ao caso agora a resposta imediata de Wilson a esse samba de Noel, principalmente pelo contraponto fazendo a defesa de sua representação do malandro:

Mocinho da Vila

Você que é mocinho da Vila
Fala muito em violão,
Barracão e outros fricotes mais
Se não quiser perder o nome
Cuide do seu microfone e deixe
Quem é malandro em paz
Injusto é seu comentário
Falar de malandro quem é otário
Mas malandro não se faz
Eu de lenço no pescoço
Desacato e também tenho o meu cartaz.

Wilson Baptista defendia sua postura autêntica (“malandro não se faz”), que lhe garantiria também o seu “cartaz”. Chama atenção que, para se opor a Noel Rosa, o autor o chame de “mocinho da Vila”, colocando a diferença de origem social como fundamental. Nesse sentido, Noel Rosa deveria deixar de falar em coisas relacionadas ao samba (“violão”, “barracão”, “falar de malandro” e “outros fricotes”), não tendo autoridade para tal. Em vez

disso, para manter seu “nome”, deveria cuidar do seu “microfone”, simbolizando a profissionalização e o meio em que Noel ganhava destaque, o do mercado de discos e rádio. O contraponto não deixa de ser significativo.

Vejamos outro samba de Noel Rosa a esse respeito, já fora do âmbito da polêmica com Wilson Baptista:

Se a Sorte me Ajudar (Noel Rosa; Germano A. Coelho)

Se a sorte me ajudar
Eu vou te abandonar
Vou mudar de profissão
Porque a palavra malandragem
Só nos trouxe desvantagem
E você não vai dizer que não.

Quem faz seus versos
E no morro faz visagem
Leva sempre desvantagem
Dorme sempre no distrito
Entretanto quem é rico
E faz samba na avenida
Quando abusa da bebida
Todo mundo acha bonito

Antigamente
O folgado era cotado
E era bem considerado
Ia ao baile de casaca
Hoje em dia por despeito
Ele é sempre perseguido
E é mal compreendido
Pela própria parte fraca.

Na primeira estrofe do samba já aparece a questão da nomenclatura, a “palavra malandragem” trazendo desvantagens para o casal. O eu cancional resolve mudar de vida, e para isso pretende romper com o paradigma que associava a mulher ao mundo do trabalho: sua intenção é livrar-se da mulher e continuar trabalhando – em outra profissão, talvez a de sambista profissional? – e não caindo na orgia. Está ciente, como se vê na sequência, de que a mudança do significante “malandragem” não é suficiente para alterar a condição social que opõe o sambista do morro, que “dorme sempre no distrito”, ao sambista “rico”, que, quando embriagado, “todo mundo acha bonito”.

O contraste é uma denúncia da desigualdade social. Ao mesmo tempo, diante da impossibilidade de corrigir o problema, resta ao sambista ressignificar o vocabulário e procurar mudar de vida, já que o “folgado” hoje é “sempre perseguido” e não é compreendido nem mesmo por seus pares. Não significa, como observaram Máximo e Didier, que Noel Rosa rejeite

a malandragem, e sim que ele tenha percebido “a decadência do mito do malandro” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 294).

Alguns anos depois, o samba de Noel Rosa parece ter servido como uma luva aos interesses do Estado Novo, ainda que sem qualquer pretensão do autor nesse sentido. Em 1941, Henrique Dias da Cruz fazia sua avaliação sobre os morros e a malandragem no livro *Os morros cariocas no novo regime*:

O qualificativo “malandro” corrompeu-se com o tempo. Agora designa o indivíduo esperto, que não se deixa iludir, e, também, não se lamenta, salvo quando a cabrocha abandona o “barraco”... Não é mais, pois, o malandro, homem da desordem, que agride, que mata. A navalha e o revólver foram substituídos pelo pandeiro, pelo violão, pelo cavaquinho. É tangendo esses instrumentos que ele “desacata”. Aquele tipo clássico, de calças largas e inteiriças, de salto carrapeta, chapéu de banda, desapareceu. Civilizou-se. No lugar do lenço, a gravata. Não senta mais à beira do barranco para compor sambas. Vem para a avenida. Vem fazê-los à mesa do Nice. (1941 *apud* OLIVEN, 1986, p. 52, nota 27).

Repito que não estou propondo qualquer ligação de Noel Rosa com interesses políticos ou submissão a alguma ideologia, adaptando seus sambas a determinações de governo que, de resto, só surgiram após a morte do autor.

Por outro lado, a própria visão de mundo de Noel Rosa consolidou um imaginário em torno do morro, do samba e da malandragem, com sua leitura particular das “coisas nossas”. Adalberto Paranhos citou Noel Rosa e Assis Valente ao se referir a um “nacionalismo espontâneo” que surgia entre os sambistas, “que não se permitia arrebatamentos ou derramamentos típicos do verde-amarelismo encampado pelos sambas-exaltação” (PARANHOS, 2012, p. 12). Era um ímpeto de definição do nacional e de caracterização de nossa identidade popular que, mais tarde, acabou sendo redirecionado no âmbito da política cultural do Estado Novo.

Assim, a ideia de que a obra de Noel Rosa apresenta um ponto de vista capaz de reenquadrar elementos do samba não está vinculada a um projeto nacionalista. Isso não impede, entretanto, que possamos refletir sobre essas mediações envolvendo diferentes classes sociais, um novo público consumidor, a representação de símbolos culturais nacionais e, no horizonte, a adequação desses símbolos a novos interesses.

Não por acaso, Jessé Souza comenta a respeito da adequação ao getulismo da noção de malandro, que

Passa a ser uma espécie de materialização transfigurada dessa brasilidade exótica, indiferenciada e autocomplacente na dimensão da vida cotidiana e da cultura popular. Uma imagem que serve ao apagamento das diferenças a ao

propósito agregador e cimentador típico das ideologias. (SOUZA, 2004, p. 45).

A percepção de Noel Rosa a respeito das questões centrais que estavam em jogo na formação do samba como gênero de mercado é fundamental para o próprio processo, o que pode ser observado em suas canções, como pretendo ter demonstrado nestes últimos dois capítulos. Suas implicações na consolidação do samba como símbolo nacional não são objeto deste trabalho, mas penso que o movimento aqui exposto – a mediação em Noel Rosa – tem um papel importante a ser considerado no entendimento desse processo.

CONCLUSÃO

O período de atuação de Noel Rosa se concentra em uma época de importantes transformações na sociedade brasileira, no contexto da crise mundial após a quebra da bolsa de Nova York em 1929 e da ascensão de Getúlio Vargas ao poder. Uma reorientação da economia nacional, com foco na industrialização e substituição de importações, promoveu uma aceleração da urbanização e o crescimento da classe média, com novas demandas de mercado.

Esse período de mudanças e modernização diz respeito também ao samba, herança cultural da população afrodescendente que, ao acessar as instâncias do mercado, passava a receber contribuições de outros grupos sociais. Rítmicamente, o samba criado no Estácio trazia importantes inovações, a ponto de passar a definir o gênero musical que pouco depois foi tomado como símbolo nacional.

O processo de nacionalização do gênero musical e de associação com a ideia de brasilidade tinha suas ambiguidades. Ao mesmo tempo em que punha em evidência uma manifestação cultural popular com fortes características da cultura negra – embora seletivas –, operava, para tanto, uma domesticação que por vezes acarretava o apagamento de elementos dessa mesma cultura. Tal domesticação se dava tanto pelo crivo do mercado, que procurava adequar seus produtos para o crescente público consumidor de classe média, quanto pelo do Estado, interessado em certa ideia de unificação nacional a partir do popular e da ideia de democracia racial via valorização da mestiçagem.

Como vimos, o chamado “mito da democracia racial” passou a ser questionado, especialmente por pensadores negros, como parte de um projeto de embranquecimento do país. Longe de resolver os problemas sociais, tal processo ainda é motivo de tensões raciais, já que esta convivência supostamente harmoniosa:

Encobre os conflitos raciais, possibilitando a todos se reconhecerem como brasileiros e afastando das comunidades subalternas a tomada de consciência de suas características culturais que teriam contribuído para a expressão de uma identidade própria. Essas características são “expropriadas”, “dominadas” e “convertidas” em símbolos nacionais pelas elites dirigentes. (MUNANGA, 2019, p. 77-78).

À época de Noel Rosa, o samba começava a se associar a uma ideia de brasilidade, e punha em jogo questões como a da autenticidade, de uma possível essência cultural brasileira, da origem e das raízes dessa cultura, entre outras. No entanto, o samba que passou a ser associado à brasilidade não era exatamente aquele praticado de forma coletiva pela comunidade negra, marcado pela religiosidade e baseado em improvisações. Tratava-se de um gênero

configurado como um produto do mercado fonográfico, com estrutura rítmica renovada e tratamento temático mediado por compositores de classe média.

Além disso, o Estado tinha um papel decisivo ao validar como autenticamente popular esse gênero de mercado: “A manipulação pelo Estado fez desaparecer completamente a valorização simbólica dos dominados como portadores de um saber que lhes garantia autenticidade” (CALDEIRA, 2007, p. 100). Com a ideia de autenticidade dissociada de elementos específicos da cultura negra, abria-se um caminho para que o samba passasse a veicular certa ideia de nacionalismo ufanista conveniente aos interesses oficiais, e tornou-se artigo de exportação na política da Boa Vizinhança.

Faço a ressalva de que tal movimento, embora tenha de fato servido a interesses políticos, não se deu por simples submissão dos sambistas a um projeto ideológico. Sempre houve, por parte dos sambistas, maneiras de adequação que muitas vezes carregavam forte resistência, sendo a expressão cultural através das frestas uma das características do próprio sambista. Mais do que isso, para Muniz Sodré, a música negra, que preservou suas características rítmicas “através de um longo processo de continuidade e resistência culturais, passou a ser considerada fonte geradora de significações *nacionalistas*” (1998, p. 39, grifo do autor). Ou seja, a simbolização de elementos culturais, mesmo com o apagamento de certos elementos, não deixa de tê-los como matriz.

Se o samba apresentado como símbolo nacional não era exatamente aquele das práticas culturais de origem negra, tampouco esse novo modelo pôde ser simplesmente imposto pelo Estado de forma autoritária. Muito antes de Vargas se apropriar do caráter agregador do samba, uma série de mediações vinha ocorrendo em relação à cultura popular, por intermédio de intelectuais e artistas de classe média. Essas mediações, no samba, incluem aquilo que alguns autores chamaram de “domesticação”, além do desenvolvimento de certo “nacionalismo espontâneo”, como no caso de Noel Rosa (PARANHOS, 2012, p. 12).

Hermano Vianna (2010, p. 41) colocou essas mediações no centro de seu argumento para explicar a valorização do samba, que passava à categoria de símbolo nacional. Nesse contexto, o papel de Noel Rosa como mediador, mencionado de passagem pelo próprio Vianna, é de grande relevância.

A ideia de mediação, neste trabalho, foi tomada com o sentido de um processo protagonizado por agentes com intenso trânsito entre diferentes locais, diferentes classes sociais e diferentes culturas. Essa característica cosmopolita permite que o mediador formule sínteses que dão conta de uma sociedade complexa, explicitando as ambiguidades de sua época. Não se

trata de um projeto pessoal – a intencionalidade em geral está ausente na mediação cultural. Por outro lado, não se deixa de observar o ponto de vista pessoal, marcado pela trajetória individual.

No contexto do samba nos anos 1930, a mediação está muito ligada ao desenvolvimento do mercado da música popular, com as demandas do disco e do rádio e de seu público consumidor, especialmente a crescente classe média. É nesse cenário que aparecem como fruto da mediação a domesticação de elementos culturais negros e adequações temáticas e formais que acabariam dando margem à configuração do samba como símbolo nacional.

Na segunda parte deste trabalho, observou-se especificamente a atuação de Noel Rosa como mediador, seja na sua intensa atuação no mercado ou por meio de suas letras, analisadas nos últimos dois capítulos. Noel circulou pelos diferentes meios sociais, desde os morros cariocas até os badalados cafés do centro, podendo ser visto como um cosmopolita em sua época. Sua mediação pode ser vista a partir das inúmeras parcerias que realizou, atuando com compositores dos morros, como Cartola e Puruca, ou com aqueles de classe média, como Lamartine Babo e Custódio Mesquita.

Tal versatilidade permitiu ao autor uma síntese própria de elementos culturais de diferentes origens. Com os compositores de classes mais pobres, desenvolveu a habilidade de tomar os refrões – que se prestavam aos improvisos característicos da prática social do samba – e desenvolver segundas partes, caracterizando sambas aptos ao mercado do disco e do rádio, o que, por sua vez, oportunizava àqueles compositores o acesso ao mercado.

Por outro lado, Noel Rosa participou ativamente nos principais meios de divulgação musical da época, desde os teatros de revista até o cinema, incluindo o rádio, o disco e as turnês de apresentações. Conquistou grande notoriedade nesse meio, onde aprimorou o formato do gênero samba sintetizando as diferentes influências com acentuada voz pessoal e explorando diversas modalidades como o samba-canção e a marchinha de carnaval, além do preferencial samba no paradigma do Estácio.

O ambiente de boemia de classe média em Vila Isabel possibilitou a facilitação desse acesso de Noel Rosa, desde a entrada no Bando de Tangarás até o contato com personalidades influentes como Almirante e Orestes Barbosa. Como vimos, a maioria dos sambistas negros ou de classes mais pobres tinha acesso ao mercado geralmente como músicos acompanhantes ou no fornecimento de sambas que eram vendidos.

As inovações tecnológicas – como a gravação elétrica – e o uso comercial do rádio ampliaram o alcance da música popular, o que se acompanhou de um crescente público consumidor, especialmente de classe média. Noel Rosa soube se comunicar com esse público, que sofria com a crise econômica, e acabou se consolidando como um verdadeiro cronista

social. Nesse sentido, era possível uma identificação desse público com a representação de uma sociedade cheia de contradições e em situação precária, o que Noel Rosa teria expressado como “Brasil de tanga” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 116).

Se, por um lado, Noel Rosa promoveu certa integração da cultura popular dos morros com as exigências do mercado, não se pode dizer que tal movimento foi incólume nas representações raciais e de classe. A análise da obra de Noel Rosa no capítulo 2.2 procurou evidenciar essas ambiguidades.

Observou-se um movimento discursivo por parte de Noel Rosa em relação à autenticidade e à origem do samba. Em consonância com outros compositores e intelectuais da época, como Orestes Barbosa, Noel Rosa adotou o discurso de um morro folclorizado como portador de certa essência e origem do samba. Por outro lado, era o próprio samba de Noel Rosa que conquistava o mercado e se expandia pelo Brasil, começando a consolidar-se como símbolo nacional. Não se tratava de um samba folclórico, e sim de um samba moderno e configurado para o mercado. Assim, identificou-se certa ambiguidade entre o samba “de morro”, conforme foi tratado por Noel Rosa em seu aspecto folclórico, e o próprio samba feito pelo compositor. Com isso, o samba que se associava à brasilidade podia falar de certo orgulho por suas “raízes” ao mesmo tempo em que era veiculado com uma roupagem moderna.

Em relação ao ponto de vista de classe, vimos que Noel Rosa retratou o empobrecimento e a precarização com espírito crítico e ironia, sendo capaz de unir o público ouvinte em torno de um clima de debochada autocomiseração. Entretanto, sua obra não deixou de trazer certas marcas de classe. O público, na maior parte pertencente à crescente classe média, não se identificava apenas com a “prontidão” cantada por Noel, mas também com o olhar de cumplicidade de classe, como vimos nas canções “Três Apitos”, “Dona Emília” e “Nega”, nas quais os personagens subalternizados são alvo de violência simbólica.

Quanto à representação racial na obra de Noel Rosa, vimos que “mulatas” e “mulatos” aparecem geralmente associados ao ambiente folclorizado dos morros, como o Salgueiro e a Penha, um dos principais locais de divulgação do samba antes do rádio. Noel Rosa não deixa de reproduzir a imagem fetichizada da mulata, já perpetuada na música popular brasileira desde o século XIX, porém com certa posituação da imagem na esteira da valorização da mestiçagem. Como os negros estão muito pouco presentes na obra de Noel Rosa, as questões culturais podem ser analisadas principalmente a partir das ausências e apagamentos.

No samba “São coisas nossas”, em que o autor faz uma síntese de características nacionais em torno de temas como o samba e a pobreza, retratando as contradições de uma sociedade precarizada, a ausência de elementos da cultura negra é notável. A partir dessa

constatação, passamos à análise de outros sambas sob essa perspectiva, como “Feitiço da Vila”, “Eu Vou Pra Vila” e “Bom Elemento”, nos quais não apenas há ausência dos elementos culturais e religiosos de origem negra, mas também um confronto de valores e a reivindicação da Vila Isabel como legítimo local do samba, pondo em jogo uma disputa discursiva não só sobre quem faz o samba, mas também sobre quem define o samba.

Tal disputa, geralmente simbolizada na famosa polêmica entre Noel Rosa e Wilson Baptista, parece ter levado o compositor da Vila a uma nova síntese, encontrando uma solução que deslocava a questão dos seus aspectos sociais (raciais, de classe ou sobre o local de legitimidade do samba) para o âmbito individual. Assim, em “Feitio de Oração”, o autor propunha que o samba “nasce no coração” de todo aquele que “suportar uma paixão”, legitimando o samba no âmbito universalizante das emoções, o que traduzimos como um deslocamento do *éthos* ao *páthos*.

Não se pode deixar de pensar que tal movimento dá grande força à nacionalização do samba, que poucos anos mais tarde estará plenamente configurado como símbolo de brasilidade. Noel Rosa propõe nesse samba uma espécie de conciliação, um caminho entre o “morro” e a “cidade” que aparentemente não deixa margem para disputas. Porém, ao mesmo tempo, seu discurso se distancia da origem mítica do samba no morro, enquanto conquistava o grande público cantando a situação precária da classe média.

Diante do exposto, observamos que Noel Rosa transitou entre diversos meios, com influências recíprocas. A leitura crítica sobre a situação econômica da classe média permitiu forte identificação do público de massas. A afirmação de características populares como autenticamente nacionais na obra de Noel Rosa efetivamente deu espaço para reconhecimento de ampla camada da população, tratando de temas populares e muitas vezes expondo as contradições dos valores burgueses, como em “O X do Problema” ou “João Ninguém”. Por outro lado, o que Noel Rosa pôs em cena não dava conta das reais mazelas da população marginalizada, que talvez não tenha conseguido verdadeiramente ter voz à época. Mesmo em toda a dinâmica de sua obra, Noel Rosa não deixou de operar certo apagamento de elementos culturais negros, e por vezes com certo grau de violência simbólica.

A malandragem, outro tema central no discurso do sambista entre as décadas de 1920 e 1930, foi analisada no capítulo 2.3. A figura do malandro historicamente se associou à do capoeira, ambos encarnados por indivíduos marginalizados geralmente pertencentes ao contingente de descendentes de escravos libertos e sem maiores alternativas de vida senão a dos pequenos expedientes, por vezes com o uso da violência.

O malandro, caracterizado pela ginga e pela astúcia, passou a se associar à imagem do sambista no final dos anos 1920, especialmente no Estácio de Sá, onde surgia um novo ritmo para o samba, o qual incorporava em sua formação precisamente o narrador malandro como traço definidor. Esse passou a ser o narrador típico do samba, a voz do sambista, que mobilizava as características da malandragem em sua visão de mundo: “não se pode dissociar o novo élan tomado pelo samba nos anos 1930 da sua temática malandra, que foi decisiva na caracterização do estilo novo” (SANDRONI, 2001, p. 160).

Assim, enquanto aqueles indivíduos que realmente viviam do jogo ou da exploração de mulheres nas áreas centrais do Rio de Janeiro permaneciam marginalizados, certo discurso sobre a malandragem ganhava espaço no mercado da música popular. Porém, enquanto o discurso dos sambistas do Estácio oscilava numa lógica entre a ordem e a desordem, que incluía a oposição entre trabalho e orgia, Noel Rosa acrescentava à imagem do malandro novos elementos, de acordo com sua visão de mundo.

Em linhas gerais, o malandro de Noel parece não operar na mesma lógica do malandro típico. A preocupação com a indumentária, fundamental para o malandro, não tem mais sentido em “Com Que Roupa?”, e a associação com a valentia é posta em xeque em sambas como “Malandro Medroso” e “Século do Progresso”.

Além disso, a oposição dual entre ordem e desordem, fonte de eterno dilema entre os malandros, agora é relativizada. Se a mulher estava associada à ideia da ordem e do trabalho, opondo-se à orgia, em Noel Rosa podem se dar novas configurações. A mulher pode ser dispensada sem maiores ressentimentos, e, assim como a mulata, acaba reificada na disputa entre dois malandros, como em “Cara ou Coroa”. De fato, o samba basta para o malandro, e ele pode abrir mão tanto da mulher quanto do trabalho, como em “Capricho de Rapaz Solteiro”.

A ideia de malandragem em Noel Rosa está mais associada a uma ideia de liberdade individual, desprendida de convenções sociais e do mundo burguês, mas também sem as grandes mazelas do povo marginalizado. Nesse contexto, foram analisados alguns sambas que caracterizam a malandragem como um estilo de vida compatível com a ideia do boêmio. Tal caracterização, longe de ser marginalizada, serve como epítome de um estilo de vida calcado no prazer e na liberdade. O fato não deixa de ser notável quando se considera o grande público de classe média ao qual Noel Rosa se dirigia, capaz de se identificar com essa caracterização.

No samba “Conversa de Botequim”, observamos que certas características da malandragem são invertidas, como a mobilidade constante, simbolizada na ginga. O cliente do botequim, em sua letargia, não só se opunha ao malandro da rua, mas também reproduzia certa violência de classe ao se dirigir ao garçom, a exemplo do que se viu no capítulo precedente.

O boêmio tem como local preferencial o botequim, e este local passa a ser reivindicado como ideal para a atuação do sambista. Mais do que isso, outras adequações são propostas à nova realidade do malandro. Em “Rapaz Folgado” e “Se a Sorte me Ajudar”, Noel Rosa explicitava que a representação clássica do malandro deveria ser reformulada inclusive na terminologia utilizada, e indicava a profissionalização do sambista a fim de deixar de ser perseguido ou malvisto. Ressalto que não se trata de moralizar o malandro ou abandonar a malandragem. As adequações também são típicas desse personagem: o que ocorre é certa reorientação do discurso, em que sobrevivem aspectos menos violentos e mais aceitáveis pelo grande público.

Nas análises de sambas de Noel Rosa, concluímos que o autor estava em completa sintonia com as principais questões em torno do samba à época. Além de frequentar diferentes meios e agregar diversos elementos à sua obra, Noel pôs em cena os principais temas que configuravam o gênero, como a autenticidade e o caráter nacional e popular do samba, as questões econômicas e sociais e a representação do malandro. Também vimos os problemas inerentes à visão de mundo do autor nas relações étnicas e de classe. O que foi analisado nos últimos dois capítulos pode ser entendido sob o ponto de vista de Carlos Sandroni:

O feitiço, tornado decente por sua transformação em samba, e o malandro tornado sambista pela intermediação de papel e lápis, são evidentes transformações da mesma ideia, e ela se realiza nos dois casos pela supressão de objetos que remetem a uma determinada identidade. (SANDRONI, 2001, p. 176).

Essa supressão não significava o extermínio da cultura negra – o próprio Sandroni (2001) negou tal hipótese – e deve ser lida no âmbito da complexidade de um processo cultural. Para Muniz Sodré, embora houvesse uma expropriação mercadológica do samba enquanto instrumento de expressão popular de matrizes negras,

essa expropriação não pode ser vista, paranoicamente, como um roubo deliberado, a “corrupção cultural” dos valores de uma classe por outra, mas como a própria lógica de um processo produtivo que deu lugar à constituição de uma classe média com tal poder aquisitivo que tornou possível uma indústria fonográfica em bases altamente rentáveis. (SODRÉ, 1998, p. 50).

Além disso, o gênero musical que se configurou para o mercado de forma alguma eliminou as características do samba que extrapolam a esfera do discurso domesticado. As práticas sociais do samba seguem representando um espaço de resistência e reexistência cultural:

Muito mais do que um gênero musical ou bailado coreográfico, o samba é elemento de referência de um amplo complexo cultural que dele sai e a ele

retorna, dinamicamente. Nos sambas vivem saberes que circulam; formas de apropriação do mundo; construção de identidades comunitárias dos que tiveram seus laços associativos quebrados pela escravidão; hábitos cotidianos; jeitos de comer, beber, vestir, enterrar os mortos, amar, matar, celebrar os deuses e louvar seus ancestrais. (SIMAS, 2019, p. 114).

Entendo a consagração do samba como identidade nacional como um processo complexo e com diversas facetas a serem analisadas. Sob o ponto de vista do que foi proposto neste trabalho, o contexto da época, com as novas demandas do mercado e as adequações formais e temáticas do samba, teve em Noel Rosa uma figura de importância fundamental. Seu papel como mediador foi explorado aqui tanto em sua atuação como sambista em sua vivência diária quanto em sua obra.

Noel Rosa compreendeu o tipo de samba que se configurava e contribuiu em sua formação. Desenvolveu uma forma particular para tratar determinados temas e entendeu quais eram os atalhos para a inserção do sambista no mercado. Em sua obra, deu espaço à crítica social e econômica com humor e ironia, tratando a realidade da crescente classe média como um verdadeiro cronista de sua época.

Como mediador, Noel Rosa soube interpretar elementos de diferentes origens para criar um samba com alta capacidade de comunicação com o público. Ao mesmo tempo em que atuou no processo de domesticação do gênero, ajudou – talvez por isso mesmo – a estabelecer o samba como uma das manifestações culturais mais representativas no imaginário nacional. O desenvolvimento do samba naquele momento crucial para o gênero dependeu de um constante intercâmbio, em que estavam em pauta elementos de identidade cultural e inovações temáticas e tecnológicas. Foi nesse jogo que o samba se perpetuou como um espaço de resistência e reinvenção, na contínua capacidade de adaptação que é característica do gênero.

REFERÊNCIAS

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

ALMIRANTE, [Henrique Foreis Domingues]. *No tempo de Noel Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves: 1977.

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Global, 1984.

ARREAZA, Dionísio Márquez. A vigência de Noel Rosa como mediador cultural na transformação do samba novo nos anos 1930. *In: Revista Garrafa*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 11, n. 32, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/7780>. Acesso em: 03 abr. 2020.

BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2. ed. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1978.

BICCA JUNIOR, Ramiro Lopes. *São coisas nossas: tradição e modernidade em Noel Rosa*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2014.

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

CABRAL, Sérgio. *Ataulfo Alves: vida e obra*. São Paulo: Lazuli; Companhia Editora Nacional, 2009.

CABRAL, Sérgio. *Escolas de samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli; Companhia Editora Nacional, 2011a.

CABRAL, Sérgio. *MPB na Era do Rádio*. São Paulo: Lazuli; Companhia Editora Nacional, 2011b.

CALDAS, Waldenyr. *Luz neon: canção e cultura na cidade*. São Paulo: Studio Nobel; SESC, 1995.

CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba/Noel Rosa: de costas para o mar*. São Paulo: Mameluco, 2007.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *In: CANDIDO, Antonio. O discurso e a cidade*. 5. ed. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 16. ed. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2017.

CARINO, João; CUNHA, Diogo. *Geografia da música carioca*. Rio de Janeiro: Muriqui, 2014.

CARVALHO, Bruno. *Cidade porosa*. São Paulo: Objetiva, 2019.

CARVALHO, Castelar de; ARAUJO, Antonio Martins de. *Noel Rosa: língua e estilo*. Rio de Janeiro: Thex Editora, 1999.

CASTRO, Ruy. *Letra e música: a canção eterna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013. v. 1.

CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo: Annablume, 2004.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. “*Não tá sopa*”: sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930. Unicamp, 2016. E-book.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. “Não me ponha no xadrez com esse malandrão”: conflitos e identidades entre sambistas no rio de janeiro do início do século XX. *Afro-Ásia*, Salvador: UFBA, n. 38, p. 179-210, 2008. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21165>. Acesso em: 17 abr. 2020.

DAMATA, Gasparino (Org.). *Antologia da Lapa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Desiderata, 2007.

DINIZ, André. *Noel Rosa: o poeta do samba e da cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007. v. 1.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

FERNANDES, Antônio Barroso (Org.). *As vozes desassombradas do Museu: Pixinguinha, Donga, João da Baiana*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1970. v. 1

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2014.

FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuú; Biscoito Fino, 2002.

FRANCESCHI, Humberto. *Samba de sambar do Estácio*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2010.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

FROTA, Wander Nunes. *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: Annablume, 2003.

FRY, Peter. Feijoada e soul food. In: FRY, Peter. *Para inglês ver*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996.

GOMES, Tiago de Melo. Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República. In: *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 171-198, jul./dez. 2004. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-101X2004000200171. Acesso em: 20 maio 2020.

GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: MEC; Funarte, 1978.

INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA. *IMMuB*. Niterói, RJ, c2017. Disponível em: www.immub.org. Acesso em: 20 abr. 2020.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Discografia Brasileira*. [Rio de Janeiro], c2019. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/>. Acesso em: 2 maio 2020.

JUNIOR, Abel Cardoso. *Francisco Alves: as mil canções do rei da voz*. Curitiba: Revivendo, 1988.

KEHL, Maria Rita. *Bovarismo brasileiro*. São Paulo: Boitempo, 2018.

LEITÃO, Ricardo Luiz. *Noel Rosa: poeta da Vila, cronista do Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. *Catulo, Donga, Sinhô e Noel: a formação da canção popular urbana brasileira*. Orientador: Luís Augusto Fischer. 2011. 156 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/29578/000777402.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 10 abr. 2020.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. “Três apitos”: lirismo e violência em Noel Rosa. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 66, p. 160-171, abr. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rieb/n66/2316-901X-rieb-66-00160.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2020.

LIRA NETO. *Uma história do samba: as origens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. v. 1.

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

LUSTOSA, Isabel (Org.). *Lapa do desterro e do desvario*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da República: de 1902 a 1964*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. v. 1.

MARTINS, Luís. *Noturno da Lapa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

MATOS, Claudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATOS, Claudia Neiva de. O malandro no samba (de Sinhô a Bezerra da Silva). In: VARGENS, João Baptista M. (Org.) *Notas musicais cariocas*. Petrópolis: Vozes, 1986.

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

MIHAELY, Gil. Um fio de diferença: masculinidades no mundo do trabalho, 1870-1910. In: *Anos 90*, Porto Alegre: PPGH, v. 14, n. 25, p. 17-35, jul. 2007.

MORRISON, Toni. *A Origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura*. Tradução de Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de Enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2985.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2020.

NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. 3. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 2019.

NOEL Pela primeira vez. [Intérprete]: Noel Rosa. Organização de Omar Jubran. Rio de Janeiro: Funarte; Velas, 2000. Box com 14 CDs.

NO TEMPO de Noel Rosa. Programa da Rádio Tupi produzido e apresentado por Almirante entre 6 abr. 1951 e 31 ago. 1951. Collector's Editora Ltda, [ca. 2010]. CD com 22 programas.

OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses: estética antiburguesa (1830 – 1848)*. Tradução de José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OLIVEN, Ruben. Identidade nacional: construindo a brasilidade. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

OLIVEN, Ruben George. *Violência e cultura no Brasil*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *História*, v. 22, n. 1, p. 81-113, 2003. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742003000100004&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 14 maio 2020.

PARANHOS, Adalberto. Entre o trabalho e a orgia: os vaivéns do samba nos anos 1930 e 1940. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 1, p. 6-29, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/29>. Acesso em: 10 abr. 2020.

PINTO, Mayra. “Com que roupa?” O nascimento do malandro polêmico de Noel Rosa. *In: Revista USP*, São Paulo, n. 94, p. 176-186, jun./jul./ago. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/45189>. Acesso em: 20 maio 2020.

RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1962.

SALVADORI, Maria Angela Borges. *Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950)*. Orientadora: Maria Clementina Pereira Cunha. 1990. 352 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1990. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/278956?mode=full>. Acesso em: 15 abr. 2020.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 2001.

SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa 1830-1930*. Tradução de Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1992.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. *In: NOVAIS, Fernando A. (Org.). História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3.

SEVERIANO, Jairo. *Getúlio Vargas e a música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1983.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzá Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras: 1901-1957*. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 1.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SHAW, Lisa. Samba and brasilidade: notions of national identity in the lyrics of Noel Rosa (1910-1937). *In: Lusotopie*, n 9, p. 81-96, 2º semestre 2002. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/luso_1257-0273_2002_num_9_2_1508. Acesso em: 6 abr. 2020.

SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Samba e identidade nacional: das origens à Era Vargas*. São Paulo: UNESP, 2012.

SOUZA, Jessé. As metamorfoses do malandro. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira: a cidade não mora em mim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v. 3.

SOARES, Maria Theresa Mello. *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da Música Popular Brasileira*. 4. reimp. São Paulo: Ed. 34, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. 7. ed. São Paulo: Ed. 34, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2014.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VELHO, Gilberto. Metrópole, cosmopolitismo e mediação. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 16, n. 33, p. 15-23, jan./jun. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ha/v16n33/02.pdf>. Acesso em: 13 maio 2020.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. Tradução de Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Brasiliense, 1987.

WISNIK, José Miguel. *Maxado maxixe: o caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008.

YOUTUBE. Disponível em: www.youtube.com.br. Acesso em: 15 mar. 2020.

ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. *In*: NOVAIS, Fernando A. (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. v. 4.

ZILLY, Berthold. João Antônio e a desconstrução da malandragem. *In*: CHIAPPINI, Ligia; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold (Org.). *Brasil: país do passado?* São Paulo: EDUSP; Boitempo, 2000.