



Ismael, Noel e o paradigma da mediação: apropriação e exploração na indústria musical no pós-abolição do Rio de Janeiro.

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em História, ao Programa de Pós-Graduação em História, Área de concentração: Trabalho e Práticas Culturais, Linha de Pesquisa: Relações de Poder, Trabalho e Práticas culturais

Seropédica

2025

KAIK MELO DA SILVA

Ismael, Noel e o paradigma da mediação: apropriação e exploração na indústria musical no pós-abolição do Rio de Janeiro.

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

Aprovado em 31 de outubro de 2025

Banca examinadora:

Prof. Dr. Carlos Eduardo Coutinho da Costa – UFRRJ (orientador)

Profª. Dra. Alessandra Tavares de Souza – USP (co-orientadora)

Prof. Dra. Juliana da Conceição Pereira – UFRJ (externo à instituição)

Prof. Dr. Lurian José Reis da Silva Lima – Unirio (externo à instituição)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

TERMO Nº 951 / 2025 - PPHR (12.28.01.00.00.49)

Nº do Protocolo: 23083.063561/2025-17

Seropédica-RJ, 03 de novembro de 2025.

Nome do(a) discente: KAIK MELO DA SILVA

DISSERTAÇÃO submetida como requisito parcial para obtenção do grau de MESTRE EM HISTÓRIA, no Programa de Pós-Graduação em História - Curso de MESTRADO, área de concentração em Relações de Poder e Cultura.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM : 31 de outubro de 2025

Banca Examinadora:

Dra. JULIANA DA CONCEIÇÃO PEREIRA, UFRJ Examinadora Externa à Instituição

Dr. LURIAN JOSE REIS DA SILVA LIMA, UFF Examinador Externo à Instituição

Dr. CARLOS EDUARDO COUTINHO DA COSTA, UFRRJ Presidente

(Assinado digitalmente em 03/11/2025 10:14)

(Assinado digitalmente em 03/11/2025 13:36)

CARLOS EDUARDO COUTINHO DA COSTA

JULIANA DA CONCEIÇÃO PEREIRA

PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR

ASSINANTE EXTERNO

DeptHRI (12.28.01.00.00.86)

CPF: 133.509.127-02

Matrícula: 2649875

(Assinado digitalmente em 27/11/2025 14:00)

LURIAN JOSE REIS DA SILVA LIMA

ASSINANTE EXTERNO

CPF: 063.837.469-36

Visualize o documento original em <https://sipac.ufrrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: **951**, ano: **2025**, tipo: **TERMO**, data de emissão: **03/11/2025** e o

código de verificação: **963a2a097a**

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico
Ficha catalográfica elaborada com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M528i Silva, Kaik, 1994 Ismael, Noel e o paradigma da
mediação: apropriação e exploração na indústria musical
no pós-abolição do Rio de Janeiro. / Kaik Melo da
Silva. - São Gonçalo, 2025. 161 f.: il.

Orientador: Carlos Eduardo Coutinho da Costa.

Coorientadora: Alessandra Tavares de Souza.

Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal
Rural do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em
História, 2025.

1. Escrita Noelesca. 2. Compra e Venda de Samba.
3. Compositores Negros. 4. Paradigma da Mediação. I.
Coutinho da Costa, Carlos Eduardo, 1982-, orient. II.

Tavares de Souza, Alessandra, 1977-, coorient. III
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

Programa de Pós-Graduação em História. IV. Título.

AGRADECIMENTOS

A todos que estiveram envolvidos nessa árdua trajetória acadêmica, desde os primórdios com o ingresso na graduação até a conclusão e defesa desta dissertação. Ao meu orientador, que esteve junto comigo desde a conclusão da minha monografia e a minha coorientadora, quem me guiou de maneira ímpar neste novo projeto. À banca, pela disponibilidade e paciência para a leitura do trabalho e pelas sinalizações para a sua melhora e colocação enquanto referência do tema abordado. Aos amigos e a família que puderam acompanhar de perto todo esse processo. Ademais, o presente trabalho recebeu o fundamental apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo primordial discutir a projeção do samba no período pós-abolição e a agência dos sujeitos atuantes. Será problematizado o conceito mediador cultural e será trazido um novo conceito nessa seara denominado por Lurian Lima como paradigma da mediação. Outro ponto importante será a análise de um tipo de escrita e produção memorialística a respeito do papel dos mediadores, tendo como exemplo Noel Rosa, o que passo a chamar de "escrita *noelesca*". Um tipo de produção feita por estudiosos brancos do samba, feita posterior a morte de Noel Rosa que colocava em contraste suas composições, em detrimento das composições de músicos negros. O que tem mais a ver com a produção de pensadores brancos a respeito do samba e da dita música popular do que necessariamente sobre a obra de Noel Rosa. Para tanto, se faz necessário utilizar fontes que valorizem a voz daqueles sujeitos que esse tipo de reprodução intelectual subvaloriza, como por exemplo entrevistadores do Museu de Imagem e do Som (MIS), matérias de jornais e demais órgãos independentes. Outra fonte importante é a própria produção da escrita *noelesca*, como por exemplo, o programa do radialista, músico e jornalista Almirante, "No tempo de Noel Rosa". Todas essas fontes, associadas ao método de análise irão corroborar com o intuito do trabalho que é mostrar como o processo de compras e de vendas de samba, promovidos por esses "mediadores culturais" brancos, ajudou a secundarizar o protagonismo negro no processo de profissionalização do samba ao mesmo tempo que tentou-se embranquecer o estilo ao deixar os ditos mediadores em evidência.

Palavras-Chave: Compra e Venda de Sambas; Escrita *Noelesca*; Sambistas Negros; Paradigma da Mediação.

ABSTRACT

This present work has the primordial objective to discuss the samba projection in post-abolition period and agency of the acting subjects. Will be problematized the concept of cultural mediator and it will be bringing a new concept in this harvest named by Lurian Lima as the mediation paradigm. Another important point will be the analysis of a type of writing and the memorialist production regarding the role of mediators, having the example Noel Rosa, which i personally call of “escrita nolesca”. A type of production made by samba white scholars, made after death of Noel Rosa which put it in in contrast to his compositions of Black musicians. Which have more in common with the white scholar’s production about samba and the so-called popular music than necessarily the work of Noel Rosa. At all, it is necessary to use sources that value the voice of those subjects that this type of production undervalues, for example the Museu de Imagem e Som (MIS) reporters, articles from newspapers and other independent producers of information. Another important source is the own production of the nolesca writing, for example, the program of the radio broadcaster, musician and journalist Almirante, “No tempo de Noel Rosa”. All these sources, associated with the analysis method will corroborate with the work objective which is show how the process of buying and selling of sambas, promoted by theses white "cultural mediators", helped to secondary the black protagonism in the process of samba professionalization at the same time that an attempt was made to whitening the style by leaving the so-called mediators in evidence.

Keywords: Buying and Selling Sambas; *Nolesca* Writing; samba Black composers; Mediation Paradigm.

LISTA DE ABREVIACÕES

CMPB – Conservatório de Música Popular Brasileira

IMS – Instituto Moreira Salles

IS – Ismael Silva

LP – “Long Play” Longa Duração

MIS – Museu da Imagem e do Som

SBAT – Sociedade Brasileira dos Atores Teatrais

UBC – União Brasileira dos Compositores

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Nei Lopes, cantor, compositor e escritor.	47
Figura 2: Noel Rosa, cantor e compositor	49
Figura 3: Almirante, cantor, compositor, escritor e radialista.	51
Figura 4: Mano Eloy, cantor, instrumentista e compositor	54
Figura 5: Vagalume, escritor e jornalista.....	62
Figura 6: Francisco Alves, cantor.....	63
Figura 7: Mário Reis, cantor.....	65
Figura 8: Ismael Silva, cantor e compositor	69
Figura 9: Donga, cantor e compositor	80
Figura 10: Capa da Revista Veja, 12 de fevereiro de 1975	87
Figura 11: LP Samba na voz do sambista.....	97
Figura 12: LP Ismael canta... Ismael	97
Figura 13: Cartola, cantor, compositor e violonista.	102
Figura 14: Dona Zica, personalidade da Mangueira e do Zicartola	103
Figura 15: Bide, cantor e compositor	109
Figura 16: Sinhô, o Rei do Samba.	130
Figura 17: Eduardo das Neves, cantor, compositor, letrista e palhaço de circo	131
Figura 18: Sinopse e Samba da Canarinho da Engenhoca, carnaval de 1975 de Niterói.	144
Figura 19: Carro Abre-Alas, Canarinhos da Engenhoca, 1975	145
Figura 20: Alegoria: Ismael Silva, o Bamba do Estácio, Canarinhos da Engenhoca, 1975	145

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Parcerias musicais entre Ismael Silva e Francisco Alves	89
Tabela 2: Músicas de outros compositores cantadas por Francisco Alves durante os anos de parceria com Ismael Silva (1927-1935).....	91
Tabela 3: Músicas cantadas por Francisco Alves após o término da parceria com Ismael Silva (1935-1952)	92
Tabela 4: Gravações de Ismael Silva após o término da parceria com Francisco Alves	95
Tabela 5: Musicografia de Noel Rosa, segundo Almirante.	111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. RAÇA E RACISMO NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE BRASILEIRA NO PERÍODO PÓS ABOLIÇÃO.....	33
1.1 Debates sobre a mestiçagem no Brasil e projeção de uma nação moderna	33
1.2 Implicações sobre o conceito de memória e o samba na ótica do mundo do trabalho. ..	44
1.3 Sociabilidade negra no período pós-abolição e o processo de profissionalização do sambista e do compositor	52
2. INDÚSTRIA MUSICAL, MODERNIDADE E O PARADIGMA DA MEDIAÇÃO: VALORIZAÇÃO PERIÓDICA DO PAPEL DOS BRANCOS E DISPUTA PELA POSSE SIMBÓLICA DO ESTILO.....	68
2.1 Ismael Silva e o samba no contexto de surgimento rádio e do incremento das gravações elétricas na indústria musical.	68
2.2 O processo de compras e vendas de samba e a relação profissional entre Francisco Alves e Ismael Silva.....	79
2.3 O samba no mundo do trabalho e o encontro dos paradigmas de mediação e da ausência no pós-abolição	98
3. GERAÇÃO NOEL ROSA E APROPRIAÇÃO: GRUPOS DOMINANTES NA CONFEÇÃO DE UM IDEAL NACIONAL E A ESCRITA <i>NOELESKA</i>	108
3.1 A escrita <i>noeleska</i> : promoção de um discurso e tentativa de afastamento da população negra de espaços de prestígios na produção musical.	108
3.2 Preservação x apropriação: disputa simbólica pelo protagonismo no mundo do samba no pós-abolição e o papel da escrita <i>noeleska</i>	128
3.3 A erudição do samba pela escrita <i>noeleska</i> e seus reflexos em sambistas negros.	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
FONTES	154
REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO	156

INTRODUÇÃO

Esta dissertação sucede a um trabalho de conclusão de curso que buscou discutir a dinâmica do carnaval do Rio de Janeiro no período pós-abolição, apresentando a diversidade da festa, os levantes que utilizavam deste meio para trazer a sua manifestação artística e exercer a sua cidadania, e partindo para uma discussão acerca da ótica de atuação do Noel Rosa no mundo do samba e suas composições.

Noel de Medeiros Rosa (1910 – 1937) foi um grande artista em sua época, um dos responsáveis diretos pela popularização do samba e profissionalização do sambista, através das suas composições e do programa na rádio em que ele participava. Ficou conhecido também por suas parcerias musicais – as mais famosas delas com Cartola, morador do morro da Mangueira, Ismael Silva, do Estácio, Francisco Alves e Mário Reis, intérpretes de renome – e por sua participação no Bando de Tangará. Por conta dessa proximidade com sambistas negros e de classes populares, muitos pesquisadores defendem uma ideia de que Noel Rosa atuou como uma espécie de mediador cultural, exercendo papel de interlocutor entre os mais variados grupos socio musicais do período. Porém, ainda que Noel tivesse “ligação com sambistas do morro” e participado de uma “renovação da lírica da música popular “(MÁXIMO, 2010, p. 93)¹”, não se pode concluir daí que fosse partidário de qualquer causa popular, como é reproduzido em alguns estudos sobre o samba.

Lopes Bicca Júnior, por exemplo, diz:

Em Noel Rosa percebemos, justamente, esse papel de “viajante-tradutor” (e por que não mediador?) entre distintas e complementares realidades socioculturais de um Brasil que passa por profundas transformações. Em seus sambas, há uma forte relação entre todos aqueles que compõem o círculo social, desde o favelado até as autoridades (BICCA JÚNIOR, 2011)².

Lopes Bicca Júnior se enquadra naquilo que chamamos de escrita *noelesca*³, conceito em referência a pesquisas que atrelam a Noel Rosa um papel fundamental na consolidação do samba, que deixava de ser marginalizado e passava a ser valorizado. A grande marca predominante de Noel e o que diferencia dos outros artistas contemporâneos a ele é a presença

¹ MÁXIMO, João. **O morro e o asfalto no Rio de Janeiro de Noel Rosa**. Rio de Janeiro: Aprazível, 2010.

² LOPES BICCA JÚNIOR, R. **Noel Rosa: na fronteira entre o morro e a cidade**. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais, v. 8, n. 3, p. 1-15, 13 dez. 2011

³ Trabalhos acerca do mundo do samba que busca atrelar a Noel Rosa um papel de interlocutor social em contato com músicos negros, buscando elevar o seu patamar artístico e coloca Noel como mediador cultural. Os estudiosos que se enquadram nessa categoria são responsáveis por defender que o samba só deixou de ser marginalizado por intermédio desses mediadores como Noel Rosa e que sem eles a tendência era o samba continuar “bárbaro”. Vale destacar que esses escritores compunham uma classe de prestígio e eram detentores de um poder simbólico acerca do discurso, o que era fundamental para que suas ideias pudessem alcançar mais pessoas.

de um humor crítico e ácido em suas composições, ironizando aspectos da sociedade em que vive, vangloriando o bairro de Vila Isabel e, não menos importante, espelhando algumas alusões amorosas, sempre orientadas por uma linha poética de sua escrita.

Outra figura importante nessa ótica da mediação é Milton de Oliveira Ismael Silva (1905 – 1978), do bairro do Estácio de Sá e fundador daquela que viria a ser reconhecida pela memória das comunidades negras sambistas do Rio de Janeiro como a primeira Escola de Samba, a “Deixa Falar”. Embora o trabalho não se direcione a um debate acerca das agremiações e do seu surgimento, não deixaremos de falar de como elas se colocaram como lugar agregador e espaço de sociabilidade entre a comunidade negra e os moradores do subúrbio carioca. Quanto a Ismael Silva, o conceito a ser abordado será um trazido por Lurian Lima, denominado paradigma da mediação, um paradigma interpretativo mistificador das relações raciais em contextos musicais, e culturais em geral, no Brasil. Nas palavras do autor o “paradigma da mediação”, chamado assim pela centralidade que nele adquiriu, a partir dos anos 1990, os conceitos correlatos de “mediador cultural” e “intelectual mediador”⁴ que discute até que ponto essa mediação ocorreu e, sobretudo, como ela ajudou a ocultar o protagonismo negro nesse período. Por conta disso, Lurian produz uma tese que busca problematizar esse conceito de mediação e evidenciar as vozes justamente dos sambistas que esse paradigma secundarizou.

Ainda nessa seara, daremos atenção também ao processo de profissionalização do samba por meio das suas compras e vendas a partir do momento em que o rádio e as gravações elétricas tornam-se populares. É a partir desse processo que a figura dos intérpretes entra em cena, geralmente homens brancos de classe média e alta, e que possuíam fácil acesso aos meios de reprodução artística para levar as suas músicas para serem gravadas, tanto no rádio quanto em discos. Porém, entre a figura do intérprete e o produto do samba, que passa a ser capitalizado, existe outra figura importantíssima para fazer essa roda girar em favor da popularização do intérprete, que é a figura do compositor. Esse sujeito era responsável por produzir canções para um cantor em troca de algum ganho financeiro ou por algum renome. Numa sociedade bastante desigual como a carioca da década de 1920 e 30 e com o samba ainda sem trazer ganhos imediatos ao núcleo de sambistas populares era comum que muitos deles fizessem negócio com esses intérpretes por um valor abaixo do que os sambas rendiam no mercado da música e sem receber o devido valor autoral de suas próprias composições. Aqui, daremos atenção a relação desenvolvida por Ismael Silva e Francisco Alves.

⁴ LIMA, 2022, p. 22

Cabe ressaltar que a premissa deste estudo não é ser um trabalho biográfico como os já existentes sobre as figuras de Noel Rosa e Ismael Silva, mas sim discutir suas projeções no mundo do samba, alcance e renome que tiveram no processo de profissionalização do sambista e do compositor, num momento em que a noção de autoria era difusa. Nessa ótica da profissionalização do samba envolvendo a discursão acerca de autoria, temos como fonte dados da SBAT⁵ disponível em domínio público. O próprio Ismael Silva era sócio da SBAT, mas como veremos mais a frente seus ganhos foram bem abaixo do alcance de suas canções cantadas por Francisco Alves, seja pela autoria das canções terem sido dadas em maior escala ao intérprete ou também por casos de corrupções dentro da própria organização.

Durante os anos em que Ismael Silva esteve ativo musicalmente por meio da parceria com Francisco Alves, a SBAT reinou sozinha no campo musical, “arrecadando milhares de contos de réis e não distribuindo regularmente, lesando do pequeno direito os seus associados, o que acabou resultando no encerramento das atividades da sociedade, face a ações judiciais e outros desentendimentos causados pelo protesto dos prejudicados (SOARES, p.26)”⁶. Isso corrobora com a ideia de que sempre houve uma classe dominante à frente de demandas que possuem um caráter estreitamente popular e que, por configurar as diretrizes conforme os seus interesses particulares, dificilmente resultaria numa mudança estrutural significativa, uma vez que os privilégios dessa classe serão sempre mantidos.

À SBAT cabia a responsabilidade de arrecadar, controlar e distribuir os direitos autorais de representação teatral e execução musical, porém, como já mencionado, essa distribuição é marcada por casos de desvio de verbas e más administrações, que inclusive levará a uma divisão do Sociedade com a criação da “União Brasileira de Compositores – UBC”⁷ em 1946. Em entrevista ao “Programa do Jô”⁸ exibido em 03-05-2013, Aderbal Freire Filho⁹ fala um pouco sobre alguns desses casos de corrupção e como a SBAT se recuperou:

“Jô: Obviamente, meteram a mão no dinheiro da SBAT. Recolhiam os direitos e não passavam. Sobretudo para autores estrangeiros. [...] Montei uma peça junto com um

⁵ SBAT – **Sociedade Brasileira de Autores Teatrais**. Disponível em: <https://sbat.com.br/>

⁶ SOARES, Maria Thereza Mello. **São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei**. – Rio de Janeiro: FUNART/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular., 1985.

⁷ Idem, p.26.

⁸ Programa de entrevistas comandado por Jô Soares, que conversa com personalidades da política, das artes ou dos esportes, além de brasileiros anônimos. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/programa-do-jo/t/JGSjskXHWd/>

⁹ Aderbal Freire Filho (Fortaleza, Ceará, 1941 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023). Diretor. Fundador do Grêmio Dramático Brasileiro, 1973, e do [Centro de Demolição e Construção do Espetáculo \(CDCE\)](#), 1989, Aderbal Freire-Filho assina, entre outros, *Apareceu a Margarida*; *A Morte de Danton*; *A Mulher Carioca aos 22 Anos* e *Tiradentes*. Distingue-se entre os diretores brasileiros por aliar a busca constante por novas formas de teatralismo a uma encenação que prioriza o ator como agente principal da linguagem e da comunicação das ideias do texto. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/5384-aderbal-freire-filho> Acesso em: 15 de jul. de 2025

Cubano-francês, chamada ‘Frankensteins’ e eu queria comprar os direitos junto ao antigo presidente da SBAT, Novaes [...] E o próprio presidente Novaes disse o seguinte: Eu te aconselho a tratar diretamente com a Sociedade Francesa. Eu fui lá, e cheguei pra comprar: Como é que eu pago os direitos? E a antiga diretora me falou: Olha, o senhor pode pagar de qualquer maneira, mas por favor, não pela SBAT. Porque a SBAT ainda nos deve 65 mil dólares da ‘Gaiola das Loucas’, que tinha sido montado décadas antes. Como é que se vai recuperar isso?

Aderbal: É... Tem esse passado. Outras sociedades de compositores também já foram vítimas de desvios. Quantos organismos foram castigados por esse vírus da corrupção? A SBAT também. Então, essas sociedades se recuperaram porque elas continuaram prestigiadas. Enquanto elas continuaram com seus compositores como sócios, com a sua arrecadação existindo, elas puderam superar os desvios que existiram nelas. A SBAT, então, mudou a relação do compositor com o produtor e a partir de uma certa geração, os autores também eram produtores (PROGRAMA DO JÔ)”¹⁰.

Embora esse relato do Programa do Jô trate de algo contemporâneo à sua data de exibição, podemos perceber a partir da fala do Aderbal que isso era algo crônico e reforça ainda mais a fala de Soares sobre os casos de corrupção dentro da SBAT desde os primeiros anos de sua fundação. Esse caso evidencia mais uma vez como os desvios de verba foram corriqueiros dentro da SBAT e, que com o passar dos anos, muito do seu antigo prestígio foi perdido. No caso de Ismael, podemos ver como seus ganhos foram muito menores do que o alcance que suas composições tiveram não só por sua parceria com Francisco Alves, mas também por conta das más administrações que a SBAT teve.

No que se refere a escrita *noelesca* se faz fundamental que utilizemos ela mesmo como fonte a fim de mostrar como o seu discurso que teve início e maior alcance com Almirante ainda se perpetua na atual conjuntura com pesquisas contemporâneas. Nomes com Orestes Barbosa, Almirante, Tinhorão e Hermano Vianna são o alicerce desse tipo de abordagem e suas pesquisas servem como base para fundamentar a argumentação com essa análise acerca do papel de mediadores brancos no samba. Ao mesmo tempo, se faz necessário trazer para a discussão a ótica de pesquisadores que possuem uma visão completamente crítica a essa ideia e nomes como Vagalume, Muniz Sodré, Lurian Lima e Nei Lopes são fundamentais para enriquecer o debate.

Almirante talvez seja o principal interlocutor da escrita *noelesca* e isso fica evidente quando acompanhamos o seu programa de rádio da década de 1950 pela Rádio Tupi onde o radialista compõe uma série de episódios relembrando a sua vida e parceria “No Tempo de Noel Rosa”¹¹. Nele são compostas diversas histórias em favor do amigo e companheiro do tempo de

¹⁰ Programa do Jô, TV Globo, Exibido em 03-05-2013. **Aderbal Freire Filho fala sobre a “SBAT” (Sociedade Brasileira de Autores)** Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2552369/>

¹¹ ENTRE A MEMÓRIA E A HISTÓRIA DA MÚSICA. **No Tempo de Noel Rosa**. Rio de Janeiro. Rádio Tupi. 1951. Disponível em: <http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/banco-de-dados/18-radiofonias/56-no-tempo-de-noel-rosa> Acesso em: 23 abr. 2024.

Bando de Tangarás que busca relembrar o vangloriar a atuação de Noel Rosa enquanto esteve ativo musicalmente, trazendo como o próprio Almirante diz “um compromisso com a verdade” acerca da sua trajetória, polêmicas e produção musical como um todo.

Ainda nessa vertente de escuta e análise como material a ser explorado na pesquisa, temos a série de Depoimentos Para a Posteridade do Museu da Imagem e do Som (MIS) da qual analisaremos com destaque maior a entrevista de Ismael Silva e o caso envolvendo Alcebiades Barcelos, o Bide¹², mostrando como os membros do museu partem do mesmo pressuposto da escrita *noelesca* segundo o qual os mediadores brancos são o ponto nodal da história da música popular brasileira.

O recorte temporal está na década de 1930 por conta do período em que o rádio e as gravações eletrônicas estiveram mais em voga em meio ao processo de profissionalização do sambista que, como veremos mais adiante, está diretamente atrelado a prática de compra e de vendas de samba no mesmo período. Não se pode esquecer, porém, que já havia profissionais inseridos em rodas de samba antes desse momento, com João da Baiana, Sinhô e Donga, autor do primeiro samba registrado a fazer sucesso em 1917¹³. Contudo, mesmo que o enfoque esteja mesmo década de 1930 por conta desses atributos trazidos acima será importante que abordemos também a década de 1950 com o programa de Almirante e o movimento de memorialistas do MIS que promoveu na década de 1960 a referida série de entrevistas com artistas que vivenciaram essa década de 1930. Outro ponto importante acerca do recorte temporal, mas que ainda é ligado a década de 1930 é a forma como a escrita *noelesca* ganhou força a partir da morte de Noel Rosa, isto é, discutiremos a formulação de uma memória pós morte do artista.

Como delimitação espacial se tem a então capital federal na década de 1930 do governo de Getúlio Vargas e sobre o contexto da sociedade brasileira no pós-abolição¹⁴, com o próprio governo Vargas buscando uma nova noção de modernidade pautado num ideal positivo da miscigenação cuja teorização canônica aparece na obra de Gilberto Freyre¹⁵. A

¹² Alcebiades Maia Barcelos - Compositor. Nascimento: 25/7/1902 Morte: 18/3/1975

Em 1908, sua família transferiu-se para o Rio de Janeiro, indo residir no bairro do Estácio de Sá. Ali, na juventude, iria se empregar como sapateiro em uma fábrica. Na década de 1920, acompanhado pelo irmão, Rubem Barcelos, começou a frequentar as rodas de samba do Estácio, onde também apareciam sambistas que seriam responsáveis por um ritmo despido do estilo mais próximo do maxixe, muito comum na época. Entre esses sambistas, dos quais iria se aproximar estavam Baiaco, Brancura e Ismael Silva. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/bide/> Acesso em: 27 de mai de 2024.

¹³ Ver subcapítulo 3.4, página 114.

¹⁴ No período do pós-abolição, a configuração do mercado de trabalho foi marcada por determinantes raciais e de gênero na construção de hierarquias dentro da própria classe trabalhadora (Souza, 2015)

¹⁵ Segundo Vianna (2010, p. 63), “foi Gilberto Freyre quem conseguiu executar a façanha teórica de dar caráter positivo ao mestiço”

partir dessa nova noção de modernidade difundida pela classe dominante com o aparato legal do governo Vargas é interessante que possamos fazer uma discussão acerca da representatividade dos sambistas nessa ótica e, sobretudo, a sua aceitação nesse contexto. É curioso pensar qual a conjuntura desta aceitação e o porquê dela perante uma sociedade que lutava arduamente para se desassociar destas práticas anos atrás.

Em suma, o objeto de análise e discussão deste projeto é debater sob que contexto o samba deixou de ser considerado apenas uma cultura dos marginalizados para se tornar elemento da modernidade do governo Vargas e no período pós-abolição. Além disso, pretende-se problematizar o conceito mediador cultural e tentar mostrar o interesse que esses agentes tinham no samba, que passou a ser instrumento da indústria musical.

Ainda, busca-se analisar a escrita *nolesca* e mostrar como ela se coloca no meio da produção de um discurso em prol da mediação de agentes brancos como sujeitos necessários para tratar o samba e torná-lo civilizado. Promovendo, então, um debate em torno das desigualdades de raça e de classe no meio da música popular por meio de uma análise comparada das trajetórias de Noel Rosa e de Ismael Silva. E, mesmo que o estilo já estivesse presente no imaginário social do Rio de Janeiro antes de 1917, é nos anos 1930 que há uma ascensão da figura do sambista e do compositor de samba como um artista singular, e é nesse momento que Noel Rosa e Ismael Silva entram em cena. Em outros termos, como o samba pôde transformar-se numa expressão cultural nacional sob o contexto da política ideológica do governo de Getúlio Vargas na década de 1930? Como age a escrita *nolesca* na ótica da formação do discurso acerca da mediação cultural? O que foi o paradigma da mediação e qual a sua relação com o processo de compras e de vendas de sambas?

Ademais, pretende-se trazer para a discussão alguns estudos que tratem da obra de Noel Rosa enquanto sujeito mediador cultural e analisar o contexto da sociedade fluminense nos anos em que esteve ativo musicalmente. Além disso, é fundamental discutirmos a subjetividade de suas letras de algumas composições – principalmente as que fazem alusão ao bairro de Vila Isabel – e os contornos políticos em que elas são tratadas, para que além de entendermos os aspectos fundamentais da sociedade e como Noel a enxergava, poderemos ter também uma perspectiva de sua personalidade enquanto cidadão. Aqui estão estudos diretamente ou indiretamente associados a escrita *nolesca*.

Como mencionado anteriormente é importante trazer pesquisas que se mostrem críticas a essa ideia difusa acerca do papel do mediador cultural no mundo do samba no pós-abolição. Mostrar como o samba se tornou um produto capaz de ser capitalizado depois do surgimento do rádio e das gravações elétricas, e como o samba passou a ser comprado e

vendido nessa dinâmica, fazendo surgir na historiografia o paradigma da mediação exposto por Lurian Lima (2021)¹⁶.

Não dá para promover um debate acerca desse paradigma sem discutir as questões de raça que envolve toda essa dinâmica de mediação e apropriação promovida no processo de profissionalização do samba e essa é uma crítica que o próprio Lurian faz ao trabalho do Hermano Vianna dizendo que “homens negros são coadjuvantes mudos no livro todo. Mulheres negras foram simplesmente excluídas. Nenhum episódio concreto de racismo ou violência protagonizado por brancos é sequer mencionado”¹⁷.

Segundo Bethencourt (2018)¹⁸ o conceito de racismo serve de base para uma abordagem de longo prazo, permitindo descrever as suas transformações, continuidade e diferentes formas. Ao levar esse debate para a problemática do estudo pode-se ver que as práticas sociais e políticas do período são cruciais para compreender os estereótipos formados e como a formulação de um discurso pautado na domesticação do samba é interligado com a noção do samba ser bárbaro enquanto ainda era predominantemente cantado por sambistas negros. Esse discurso está diretamente atrelado a tentativa dos governantes e das classes dominantes do período em se desassociar de seu passado escravista, buscando criar um modelo de sociedade que não enquadrava a população negra.

Isto é, os projetos de cidadania não eram compartilhados à grande massa dos descendentes da antiga população escravizada, e esses indivíduos continuariam vivendo dentro de seu limitado sistema de necessidades, sem qualquer tipo de apoio, suporte ou indenização do Estado ou dos antigos senhores de escravos. Ainda,

“os preconceitos quanto à ascendência étnica combinados com ações discriminatórias são assim associados a projetos políticos, mesmo que nem sempre sejam integrados e institucionalizados pelo Estado. Essas interpretações alimentam a hipótese de que o racismo é desencadeado por projetos políticos e está ligado a condições econômicas específicas (BETHENCOURT, 2018)¹⁹”

Falar de raça antes de falar de racismo implica em seguir uma abordagem nominalista, que parte do racismo enquanto pressuposto de um fenômeno moderno, portanto, é preciso bater na tecla da contextualização no tempo e no espaço para um debate mais amplo e livre de incongruências e anacronismos. O termo raça se desenvolveu através de um sistema

¹⁶ LIMA, Lurian J. R. S. **O mistério do “Mistério do Samba”: raça e o paradigma da mediação na historiografia da música popular no Brasil (1933-2017)**. Opus, Opus, Porto Alegre, v. 27 n. 3, p. 1-40, set/dez. 2021

¹⁷ LIMA, Lurian José Reis. **Sobre o “paradigma da mediação” na historiografia da Música Popular no Brasil**, 2023.

¹⁸ BETHENCOURT, Francisco. **Racismos: Das Cruzadas ao século XX**/Francisco Bethencourt; tradução Luís Oliveira Santos. João Quina Edições. - 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

¹⁹ Idem.

hierárquico de classificação étnica para indicar a variedade e pluralidade dos seres humanos, e foi também usado, por outro lado, pelos afro-americanos para expressar a sua identidade coletiva e subverter o uso pejorativo da palavra.

Em dos Reis Sampaio, G., Lima, I. S., & Balaban, M. (Eds.). (2019)²⁰ é desenvolvido um debate sobre o racismo a partir de uma perspectiva da história social, focalizando na experiência de diversas pessoas negras em tempos variados. Dentre os debates que são propostos na obra nessa visão socioespacial diluída, têm-se uma ideia de que o racismo é inerente ao processo de escravidão, dizendo que o racismo presente nos tempos de escravidão não se restringia somente a indivíduos submetidos à escravidão, mas sim a cor da sua pele. Isto porque os negros e negras livres precisavam lutar cotidianamente por direitos e cidadania no período pós-abolição, já que seu lugar social não era marcado pela escravidão e sim por sua cor, caso o contrário, o fim da escravidão teria dado automaticamente o fim do racismo.

Para provar tal ponto, os autores passam por diversas épocas da história brasileira e mostram como esse fenômeno histórico pode possuir uma enorme quantidade de sentidos, significados e vivências conforme o recorte que é estudado e, por isso, não se pode ter apenas uma única definição conceitual sobre as suas causas. O que se pode definir é que o racismo é uma das principais formas de produção das desigualdades sociais em nossa sociedade, mas que possui características e significados variados. Embora as noções de democracia e modernidade façam parte dos debates da década de 1920-1930, nossas estruturas sociais se desenvolveram como fruto do escravismo. A exclusão social que se configurou no pós-abolição, está intimamente ligada aos movimentos das elites para manutenção de seus privilégios. Também temos que ter uma ideia nítida da formação de uma elite intelectual e econômica, oriunda do mesmo fio que temos discutido aqui, sobre os pilares da escravidão. Essa classe será responsável por ocupar cargos importantes entre as elites que desejam se livrar de seu passado escravista, criar um modelo de modernidade idealizado de acordo com a cultura europeia e usar o privilégio de ocupar cargos públicos para poderem se encarregar de formular medidas de controle e ordem de acordo com seus próprios ideais e princípios.

O conceito de associativismo se mostra fundamental para que se possa entender as sociabilidades criadas por pessoas negras e como as suas estratégias se articularam nesse contexto social pós-abolicionista que via neles sujeitos incapazes de se organizar socialmente. Portanto, pode-se enxergar o associativismo no primeiro quarto do século XX como ferramenta de análise pautada em questões envolvendo as relações pessoais e interpessoais, cidadania,

²⁰ dos Reis Sampaio, G., Lima, I. S., & Balaban, M. (Eds.). *Marcadores da diferença: raça e racismo na história do Brasil*. SciELO-EDUFBA. Universidade Federal da Bahia, 2019.

direitos e o papel das instituições enquanto mediadoras burocráticas de seus membros e do Estado. Somado a isso, devemos questionar, também, até que ponto as associações teriam tido importância como elementos propiciador da vida democrática e até mesmo como elemento disciplinador da sociedade, ou seja, como o Estado utilizou das próprias instituições associativas para buscar controlar as suas manifestações dentro da sociedade, estipulando padrões e regras a serem aceitas em troca de certo nível de liberdade para que pudessem manifestar-se em seu meio social.

Voltando as concepções acerca da escrita *noelesca*, temos Carlos Sandroni (2001)²¹, que promove uma discussão a respeito da geração de Noel Rosa com enfoque no processo de transição do samba de primeira para o samba de segunda fase. Para Sandroni, o termo samba era uma palavra pouco conhecida até inícios do século XX, tendo a sua primeira aparição na cena carioca com “Pelo Telefone”, em 1917, que foi responsável por popularizar o ritmo no carnaval daquele mesmo ano. Porém, existem registros de compositores escrevendo samba já na década de 1890²². Segundo Martha Abreu (2017)²³ na segunda metade do século XIX, o jongo era uma expressão de canto, verso e dança praticado pela população de descendentes de africanos escravizados dos velhos vales do café do rio paraíba do sul. Esse movimento ficou também conhecido como batuque, descrito por Coelho Netto em 1892 como uma “dança da África” ou “baile de liberto”. Embora no campo mercadológico o samba tenha estourado só em 1917, pode-se ver que o termo samba já circulava – mesmo com denominações distintas – em diversas rodas musicais do Rio de Janeiro desde fins do século XIX. É sabido que jongo, moda, batuque e maxixe possuem denominações próprias assim como o próprio samba, porém, vale destacar que cada uma desses estilos musicais e/ou de dançam contribuíram para o samba que estourou em 1917 e, portanto, podem ser vistas com um prenúncio do estilo.

A canção Pelo Telefone foi registrada por Donga²⁴, porém, o mais aceito pela historiografia é que a canção tenha sido fruto de uma composição mesclada por diversos

²¹ SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro. Editora Zahar, 2001

²² A primeira menção ao termo samba conhecida foi feita em 3 de fevereiro de 1838 no jornal satírico pernambucano ‘O Carapuceiro’. Mas samba significava tudo menos o ritmo que conhecemos hoje. No Rio de Janeiro, por exemplo, a palavra só passou a ser conhecida ao final do século XIX, quando era ligada aos festejos rurais, ao universo do negro e ao ‘norte do país (ou seja, a Bahia) (DINIZ, 2006, p.15.)

²³ ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. SciELO-Editora da Unicamp, 2017.

²⁴ Ernesto Joaquim Maria dos Santos - Compositor. Violonista. Nascimento: 5/4/1890 Morte: 25/8/1974 Filho de Pedro Joaquim Maria e Amélia Silvana de Araújo, casal que teve ao todo nove filhos. Seu nome de batismo era Ernesto Joaquim Maria, mas gostava de assinar Ernesto dos Santos. O pai era pedreiro construtor, e

músicos numa roda de improvisos na casa de Tia Ciata, que receberá maior destaque à frente, quando falarmos da sua casa enquanto espaço marcante na luta negra por cidadania. Pelo Telefone, além de polêmica, foi sem dúvidas o marco inicial que colocou o samba no dicionário carioca como estilo musical. A polêmica está diretamente associada a autoria da canção. Ainda sob a ótica de Sandroni, antes de 1917, os sambas compostos nessas rodas eram soltos, isto significa que existia um conceito diferente sobre as autorias musicais, que nesse momento pode ser vista mais sobre um viés coletivo e comunitário do que o individual e comercial que surgiria a posteriori. Donga como frequentador assíduo que era da Casa de Tia Ciata, participou da noite em que Pelo Telefone foi posta na roda, dando a ela, posteriormente, a métrica que a ritmou e uma letra definitiva, uma vez que o samba era solto e cheio de improvisos.

“A discussão sobre a “verdadeira autoria” de “Pelo telefone” é, pois apenas a primeira de uma série de polêmicas sobre autorias de sambas. Na década de 1920, as mais famosas estiveram ligadas ao nome de Sinhô. Atribui-se a este a frase “samba é como passarinho, é de quem pegar (Apud Sandroni, p. 131)²⁵”

A frase referida por Sinhô²⁶ faz uma alusão direta aos pássaros que sobrevoam em sua liberdade sem possuir algum dono ou casa. Assim eram as músicas antes da polêmica de Pelo Telefone, cantavam inúmeros refrãos em rodas de improviso sem que houvesse uma preocupação sobre quem era o verdadeiro autor das canções, não possuindo uma noção de samba como propriedade. A explosão da música no carnaval de 1917 resultou num debate

tocava bombardino nas horas vagas. A mãe, a famosa Tia Amélia do grupo das baianas do grupo da Cidade Nova, gostava de cantar modinhas e promovia inúmeras festas e grandes reuniões de samba. Seu primeiro instrumento foi o cavaquinho, que começou a aprender aos 14 anos de idade, ouvindo as músicas de Mário Cavaquinho, de quem era grande admirador. Pouco depois passou a tocar violão. Em 1932, casou-se com a cantora Zaíra de Oliveira, com quem viveu até a morte desta, ocorrida em 1952. Tiveram uma filha, Lígia dos Santos, pesquisadora e personalidade influente na vida musical carioca. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/donga/> Acesso em: 29 de mai. de 2024.

²⁵ Idem.

²⁶ José Barbosa da Silva - Compositor. Pianista. Violonista. Cavaquinhista. Flautista. Nascimento: 09/08/1888 Morte: 1930

Nasceu na casa de nº 90 da Rua Riachuelo, Centro do Rio de Janeiro. Filho do pintor e decorador de paredes de botequins e de clubes dançantes, Ernesto Barbosa da Silva, conhecido pelo apelido de Tené, e de Graciliana Silva. Teve um irmão, Ernesto, apelidado de Caboclo. Além do irmão de sangue, seu pai adotou outro, Francisco. Deve ter vivido até o fim do século XIX na mesma casa. Morou, ainda, na Rua Senador Pompeu nº 114, onde brincava com outros futuros sambistas, como João da Baiana e Caninha.

Tinha fama de ser um homem elegante (vestia-se com esmero), vaidoso, sentimental, conquistador, brigão e boêmio. Fazia questão de dizer que era caboclo, demonstrando uma preocupação em negar sua condição de mulato. Na época em que ficou tuberculoso, decidiu ir morar na Ilha do Governador, na Rua Pio Dutra 44. No dia 4 de agosto de 1930, pegou a Barca Sétima, na Ilha, com destino ao Rio. Antes de atracar no Cais Pharoux, na Praça XV, faleceu de uma hemoptise, aos 35 anos. Seu corpo foi removido e levado para o Hospital Hahnemanniano, no Estácio. Toda a imprensa carioca registrou, no dia seguinte e com comoção, a morte do “Rei do Samba”. Augusto Vasseur prontificou-se a abrir uma subscrição para que o amigo tivesse um enterro decente. Foram arrecadados quase três contos de réis, com os quais se pagou o enterro. O restante do dinheiro foi dado à viúva Nair. Segundo Manuel Bandeira, que escreveu crônica, o velório e o cortejo até o Cemitério São Francisco Xavier reuniram amigos e admiradores do compositor: malandros, macumbeiros, soldados, prostitutas, seresteiros e chorões do Catumbi e da Cidade Nova, baianas vendedoras de doces, artistas de teatro e músicos. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/sinho/> Acesso em: 29 de mai de 2024.

acerca de sua autoria, visto que muitas pessoas, surfando na onda do sucesso, registraram a mesma melodia e letra, só que usando títulos diferentes. Outro ponto importante a se destacar da frase de Sinhô quanto a autoria de um samba é que antes da sua capitalização não havia muita preocupação dos sambistas sobre quem seria o autor de determinada canção. Isso muda a partir de Pelo Telefone que fez muito sucesso no carnaval de 1917.

Para se discutir Noel Rosa, além de alentar para o fato de suas composições serem vistas como expressões diretas de sua personalidade, se faz importante trazer para o debate o trabalho bibliográfico de João Máximo e Carlos Didier e, também, a fim de trazer uma noção mais pessoal, a obra de Henrique Foréis Domingues, conhecido pela alcunha de Almirante²⁷, radialista e parceiro de Noel nos tempos de Bando de Tangarás, responsável por documentar o período de nascimento do samba novo nos anos 1920, além também discutir e persona de Noel com propriedade.

João Máximo e Carlos Didier discorrem para além da figura de Noel de forma narrativa de suas conquistas musical, os pesquisadores constroem um estudo acerca dos aspectos políticos, culturais e sociais da época e como Noel agia perante esses elementos, tornando a sua obra fundamental para embasamento teórico do presente estudo. Já em Almirante, temos um tom mais pessoal, de uma figura que conviveu e dividiu a cena com Noel Rosa e, que traz em seu trabalho, inúmeras informações sobre o samba e constrói uma narrativa acerca da personalidade do artista e ela como refletia diretamente em suas músicas.

Ambos, como dissemos, se enquadram no tipo de pesquisa que relaciona a entrada de Noel Rosa como determinante para que o samba pudesse ser transformado em algo civilizado e que dialogasse com o ideal de modernidade defendido pelo governo de Getúlio Vargas.

Após a Revolução de 1930, o Estado passou a ter ainda mais poder de mediação entre o povo e os intelectuais. Ele representava a instância maior em torno da qual deveriam se submeter as manifestações artísticas, a ciência e a intelectualidade em geral. Com Noel Rosa, no entanto, a música popular transformou-se em um elemento autônomo

²⁷ Henrique Foreis Domingues - Cantor. Compositor. Radialista. Musicólogo. Pesquisador. Produtor radiofônico. – Nascimento: 19/02/1908 Morte: 22/12/1980

Filho de Eduardo Foréis Domingues e Maria José Foréis, nasceu em Vila Isabel, tradicional bairro carioca. Aprendeu a ler em Barbacena, continuando depois seus estudos em um colégio de Friburgo onde estudou um pouco de alemão. Com a morte de seu pai, em 1924, começou a trabalhar como caixeiro de uma loja. Em 1925, empregou-se no comércio, na seção de vidros e santos da Casa Cruz, depois numa fábrica de linhas e em seguida no Magazine Costa Guimarães. Em 1928, conheceu João de Barro, “Braguinha”. Este convidou-o, um dia, para uma festa em sua casa. Braguinha organizara um conjunto musical de garotos para se divertirem. Foi convidado, nessa mesma noite, para ser o pandeirista do conjunto, que era conhecido como Flor do Tempo, e contava com elementos de valor, como os violonistas Álvaro Miranda Ribeiro (Alvinho) e Henrique Brito. Depois de participar, com muito sucesso, de várias festas e shows, o conjunto foi convidado a fazer gravações. Diante da impossibilidade de levar toda aquela multidão (de 20 a 30 pessoas) para o estúdio, combinaram então que fariam um conjunto menor com Braguinha (violão e vocal), Noel Rosa (violão), Henrique Brito (violão) e Almirante (pandeiro e vocal) e por sugestão de Braguinha adotaram o nome de “Bando dos Tangarás”. Segundo a lenda, os Tangarás se reúnem em grupos de cinco e fazem uma roda de dança. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/almirante/> Acesso em: 29 de mai de 2024.

que possibilitava a expressão da livre opinião e o encontro dos intelectuais com os segmentos menos abastado da população (BICCA JUNIOR, 2011)²⁸

Para se entender a concepção de modernidade associado à noção de cultura como algo erudito pretendida pelo Governo Vargas devemos nos atentar de que forma ocorreu essa agência e quais eram os seus objetivos e projetos para a modernidade do país, visto que durante o primeiro governo Vargas, a ideia de cultura estava diretamente atrelada a formas conceituadas de manifestações artísticas e literárias associadas sempre a um ideal acadêmico e europeizado. Sob essa perspectiva, não se deve analisar apenas a ação de um grupo de maneira isolada, mas sim a forma como os variados grupos passam a interagir uns com os outros e, ainda, o contexto dessa interação. É sobre essa perspectiva que a escrita *noelesca* entende a mediação de Noel Rosa com as classes mais pobres, como um sujeito intermediador e associativo com os artistas do morro e do asfalto, seja pelas parcerias musicais, ou por levar muitos desses artistas aos seus parceiros do rádio, o qual teria grande contribuição no firmamento do estilo.

Dois pontos fundamentam a justificativa e relevância do presente estudo, o primeiro está diretamente em fomentar uma análise crítica das obras que se enquadram dentro de escrita *noelesca* e problematizar a forma como as obras dialogam com o processo de mediação de Noel Rosa e sua geração. Esse tipo de construção participa da produção de um imaginário mistificador das relações raciais do Brasil, distorcendo a realidade ao criar um herói branco da cultura nacional enquanto inviabiliza os artistas negros dessa mesma cultura. O segundo ponto dialoga com o primeiro campo da problematização do termo mediador cultural, buscando trazer um novo termo desenvolvido por Lurian Lima denominado paradigma da mediação, que busca contribuir para a visibilidade desses sujeitos históricos que têm o seu protagonismo ocultado pelos reprodutores da escrita *noelesca*, vista também como um extrato da historiografia sobre o samba. É interessante notarmos como esses dois tópicos dialogam entre si e a partir do momento em que a discussão ganha corpo no decorrer do texto isso ficará evidente.

Se na escrita *noelesca* o destaque se dá para a figura de Noel Rosa, quando falamos do paradigma da mediação de Lurian Lima, buscaremos interpretar esse paradigma e a relação profissional desenvolvida por Ismael Silva e Francisco Alves²⁹ nos finais dos anos 1920 até

²⁸ LOPES BICCA JUNIOR, R. NOEL ROSA: NA FRONTEIRA ENTRE O MORRO E A CIDADE. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais, v. 8, n. 3, p. 1-15, 13 dez. 2011.

²⁹ Francisco de Moraes Alves – Cantor, compositor – Nascimento: 19/08/1898 Morte: 27/09/1952 Filho do imigrante português José Alves, que se tornou dono de um bar na Rua do Acre, onde nasceu e se criou. Teve quatro irmãos, entre os quais, José, conhecido por Juca, que morreu durante as epidemias de gripe espanhola e Ângela, a mais velha e que o presenteou com uma guitarra, seu primeiro instrumento musical.

meados da década seguinte, buscando mostrar como essa troca profissional ocorria, o que um oferecia para o outro e, não menos importante, o prestígio que alcançaram. Ainda nessa dinâmica, discutiremos porque os reprodutores da escrita *nolesca* consideram que Noel Rosa e o próprio Francisco Alves exerceram papel de mediador com Ismael Silva e não o contrário.

A comercialização do samba e a profissionalização do músico negro se faziam, evidentemente, no interior de um modo de produção, cujos imperativos ideológicos fazem do indivíduo um objeto privilegiado, procurando abolir seus laços com o campo social como um todo integrado. Compositor se define como aquele que organiza sons segundo um projeto de produção individualizado. Em princípio, o músico negro teria de individualizar-se, renunciar a seus fundamentos coletivistas (ou comunalistas), para poder ser captado como força de trabalho musical (SODRÉ, 1979, p. 39-40)³⁰

Portanto, pretende-se que o debate aqui desenvolvido se apresente como crítico a essa reprodução que ignora e oculta o protagonismo negro em uma manifestação cultural – o samba – que tem a sua gênese dentro das comunidades negras. Noel Rosa foi, sabidamente, um sujeito atuante nesse cenário e interagiu com os mais variados grupos das mais variadas classes, e em momento algum esse trabalho se colocará como crítico a figura do artista. O que esse trabalho se propõe é discutir a sua aceitabilidade por parte da grande mídia, a elevação de patamar que lhe atribuem e tentar mostrar que, nessa ótica, como o conceito de mediação esteve mais associado a uma questão financeira e de prestígio – por conta da compra e vendas de samba – do que por questões sociais.

Em suma, de maneira objetiva, a dissertação possui como objetivo central problematizar o conceito mediador cultural e os reprodutores do “paradigma da mediação” dentro da reprodução de estudos sobre o samba, tendo na escrita *nolesca* um extrato dessas análises e na relação profissional de Ismael Silva e Francisco Alves um exemplo histórico de sua inconsistência. Além disso, entrando agora no campo das particularidades, é pretendido, também, tecer uma crítica a abordagem da escrita *nolesca* dentro da historiografia do samba e a secundarização do protagonismo negro, inserir a ideia de “paradigma da mediação” no

Em 1918 começou a trabalhar como chofer de táxi. Com a morte do pai e o casamento das irmãs, passou a morar sozinho com a mãe. Em 1920 casou-se com Perpétua Guerra Tutóia, a quem conhecera num cabaré na Lapa. O casamento, que foi feito contra a vontade da família, durou pouco tempo, entretanto. Pouco depois conheceu a atriz Célia Zenatti, com quem se casou e viveu por 28 anos. Durante alguns anos, mesmo já atuando como cantor e com diversos discos gravados, continuou trabalhando como chofer de táxi.

Decidido a ser cantor, fez seu primeiro teste com o maestro Antônio Lago, pai do ator Mário Lago. Foi aprovado, mas ainda assim preferiu tomar aulas de canto com o barítono Sante Athos por um período de três meses. Em 1948, apaixonou-se por Iraci, sua companheira dos últimos quatro anos de vida.

Morreu em 1952, vitimado por um acidente na Estrada Rio-São Paulo. Voltando de uma viagem à capital paulista, tendo ao lado o amigo Haroldo Alves, o carro (um Buick) por ele mesmo dirigido foi atingido por um caminhão que vinha na contramão e o cantor morreu instantaneamente, próximo à cidade de Pindamonhangaba (SP). No trajeto até o Rio de Janeiro o caixão foi sendo recoberto de flores pelo povo.

Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/francisco-alves/> Acesso em: 29 de mai de 2024.

³⁰ SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

contexto do processo de compras e vendas de samba e, por fim, analisar a trajetória profissional de Ismael Silva e sua relação com o cantor Francisco Alves.

A interpretação dos fenômenos e a atribuição de significado são fundamentais para esse processo, que se define como a fase do exame aprofundado dos dados, caracterizado pelo estudo do comportamento social de indivíduos e grupos. Ademais, no campo da análise comparativa, é importante apresentar duas perspectivas diferentes sobre a mediação e tentar mostrar o propósito de cada abordagem, como será visto e evidenciado a partir dos casos Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves. Partindo dessa premissa,

Deve-se analisar as diferentes estratégias que foram utilizadas pelas pessoas negras para sua inserção social no período pós-abolição, no entanto, nem sempre os sujeitos construíam discursos sobre si ou sobre seus grupos de forma racializada. É importante considerar que nas experiências negras no pós-abolição, o silenciamento da cor pode ter sido uma estratégia diante da exclusão caracterizada pelo racismo (MATTOS, 1995)³¹

Esse tipo de análise possibilita entender a idealização de “nacional” presente no contexto para impor as suas representações e, ao mesmo tempo, promover a desigualdade e o afastamento dos artistas negros no seio musical. Este tipo de pesquisa acredita que existe uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, ou seja, existe uma ligação indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que constitui o seu ambiente de vida. O racismo, sabidamente, marcou duramente a vida dos negros brasileiros no período pós-abolição e nas décadas seguintes resultando em um menosprezo das classes dominantes e lhes atribuindo um papel de inferioridade. No conjunto da produção musical desde início do século XX o problema racial costumava aparecer em composições de sambistas negros de forma direta e indireta. Por exemplo, em 1928, Ismael Silva cantou que se “fosse um homem branco ou por outra um mulatinho, talvez eu tivesse sorte de gozar os teus carinhos”³², o que remete a uma situação de racismo vivenciada na solidão amorosa do homem preto.

Essa composição trata-se do primeiro sucesso de compositor do Estácio e, que a partir daí, teria intérpretes brancos da nascente indústria musical como Francisco Alves e Mário Reis cantando seus sambas. Esse seja, talvez, um dos fatores que contribuíram para uma diminuição do tema racial dentro do mundo do samba como critica Maria Clementina Cunha “a despeito da qualidade musical dos principais sambistas, o silêncio prevalece sobre a expressão das

³¹ MATTOS, Hebe. **Das cores do silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista (Brasil, séc. XIX)**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995.

³² Ismael Silva, “Me faz carinhos” (1928) gravação de Francisco Alves.

desigualdades, injustiça e violência inerentes às relações raciais nesta nossa seara tropical.”³³

Quando olhamos para a composição de alguns músicos brancos, como Noel Rosa, o enunciado racista foi muitas vezes explicitado abertamente como no caso de “Feitiço da Vila”, numa polêmica musical envolvendo o próprio Noel e Wilson Batista. A canção diz “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”³⁴. Nesse jogo de palavras, o autor dar a entender que existe uma certa hierarquia racial dentro do mundo do samba, sugerindo que o samba vindo de Vila Isabel, um bairro de classe média e branco seria descente, pois representava a ideia de modernidade que circulava na capital brasileira. Enquanto o samba de fora do bairro, o samba do morro, seria indecente por estar diretamente associado aos sambistas negros e as religiões afrobrasileiras, em uma época em que a sua prática era perseguida e vista como bárbara. E, para transformar o samba bárbaro em samba descente, seria necessário que os sambistas de Vila Isabel agissem para tal, numa referência direta a própria princesa Isabel, “retentora” da abolição, numa ideia nitidamente colonial.

Em Feitiço da Vila, o samba é associado diretamente a uma noção de magia de forma crítica por parte do compositor, dizendo que o samba da Vila é o samba que faz bem, por não trazer aspectos do samba negro. “Na Europa, a palavra "magia" é sempre tomada no mau sentido, enquanto na África designa unicamente o controle das forças, em si uma coisa neutra que pode ser benéfica ou maléfica conforme a direção que lhe dê.”³⁵ Noel Rosa, então, partindo dessa visão europeia, como era comum para pessoas de sua classe social, associa o seu papel, junto com o papel do seu bairro, como fundamentais para esse trato de samba que o transformaria num samba de feitiço decente por não trazer aspectos da sociabilidade e da religiosidade negra.

Portanto, a relação da música e da consciência afro diáspora amplia a compreensão dos aspectos sociais e políticos da história do samba, o pensamento e as ações dos artistas. A colonização, para além da apropriação e exploração de meios materiais e econômicos, permite florescer os aspectos das origens e costumes do povo colonizado, da sua cultura, bem como da sua fala/linguagem, do seu vestuário e de suas manifestações artísticas.

Para Quijano,

A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da

³³ Cunha, Maria C. P. **Conversa de boteco: o samba e o “lugar do negro” no Brasil no século XX**. Marcadores da diferença: raça e racismo na história do Brasil / Gabriela dos Reis Sampaio, Ivana Stolze Lima, Marcelo Balban, organizadores. Salvador: EDUFBA, 2019.

³⁴ ROSA, Noel. Feitiço da Vila. 1934. Álbum: Feitiço da Vila. Rio de Janeiro. 1950. Acesso em 08 nov. 202.

³⁵ BÂ, Hamapeté. A Tradição Viva. Cap. 8 p.173.

perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/ inferioridade entre dominantes e dominados. Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e consequentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. Desse modo, raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. Em outras palavras, no modo básico de classificação social universal da população mundial. (QUIJANO, 2005, p. 118)³⁶.

Lurian Lima (2022)³⁷ discorre acerca da problematização do conceito de mediação no contexto do período pós-abolição, onde para ele muito escritos dão a entender que o único papel desempenhado pelos artistas negros dos anos 1930 – 60 era o de esperar que algum homem branco de bom coração os “descobrisse” e lhes “construíssem” pontes para entrar na cena musical. Buscando quebrar esse paradigma, Lurian perpassa a memória de diversos artistas negros que criaram entre si uma rede de apoio e de sociabilidade e que, sobretudo, sempre foram sujeitos atuantes musicalmente e colocaram-se enquanto protagonistas de suas próprias histórias, como por exemplo Cartola, Dona Zica, Donga, Ismael Silva, Zé Ketí, Bide e outros. Dá para dizer, então, que há uma tentativa de apagamento do protagonismo desses artistas por conta da memória hegemônica e difusa do período.

A título de exemplo, Wilson Batista³⁸, sambista negro, é primeiramente lembrado pela

³⁶ QUIJANO, Aníbal. “**Colonialidade do poder, eurocetrismo e América Latina**”. LANDER, Edgardo (org). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. CLACSO, Buenos Aires, Argentina. 2005.

³⁷ LIMA, Lurian J. R. S, “**Essa história você precisa ouvir!”: Memórias do circuito de música negra do rio de janeiro (1887-1972)**”. Tese (doutorado) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

³⁸ Wilson Batista de Oliveira – Cantor, compositor – Nascimento: 03/07/1913 Morte: 07/07/1968 Filho de um humilde pintor de paredes, funcionário da guarda municipal de Campos, RJ, João Batista de Oliveira e Isaurinha Alves de Oliveira. O gosto pela música veio da convivência com o tio, Ovídio Batista, que tocava vários instrumentos e era maestro da banda “Lira de Apolo”, em Campos.

Fez sua estreia como músico, batendo triângulo na banda do tio. Participou, ainda em sua cidade natal, do bloco “Corbeille de flores”, para o qual compôs várias músicas. Era mulato, tinha 1,65 m de altura, cabelos ondulados e rosto fino. Chegou a cursar o Instituto de Artes e Ofícios de Campos, buscando habilitar-se no ofício de marceneiro. Não teve oportunidade de adquirir muita instrução. Assinava o nome com grande esforço. Quando era solicitado a escrever um bilhete, a situação ficava mais difícil.

Viveu em meio à boemia, até o coração adoecer. Apesar da fama e do sucesso alcançado ao longo de sua carreira, morreu pobre. No fim da vida, quando encontrava um velho companheiro fazia o pedido de sempre: “Posso apanhar um dinheirinho com você, Major?”. Faleceu no Hospital Sousa Aguiar, no Centro do Rio de Janeiro, no dia 7 de julho de 1968, quatro dias depois de completar 55 anos. Os amigos liderados por R. C. Albin se cotizaram para levar o corpo para a Capela Santa Terezinha, ao lado do Hospital e em frente à Praça da República. No dia seguinte levaram o corpo para o cemitério do Catumbi e o sepultaram somente quando o sol se pôs. Dias antes, o Museu da Imagem e do Som tentara gravar seu depoimento. Doente, ele resistia à ideia do depoimento, quase implorando a Ricardo Cravo Albin, então diretor do MIS: “Ricardo, você não vê que não tenho voz para contar tudo o que eu quero...”. Ainda assim, deixou gravado o último samba, sem nome, só assobiado e com o ritmo simples e sincopado de sua caixinha-de-fósforos, além de uma então música inédita homenageando Nelson Cavaquinho. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/wilson-batista/> Acesso em: 29 de mai de 2024.

geração de escritores como Tinhorão e Almirante, como aquele sujeito que entrou numa disputa musical com Noel Rosa nos anos de 1930 e, na maioria das vezes até criticado pela letra de “Frankenstein da Vila” onde ele debocha da aparência física de Noel Rosa, sambista branco. Esses aspectos aparecem sempre em destaque na carreira artística de Wilson Batista, deixando a sua veia artística sempre em segundo plano, veia essa que trazia o cotidiano das comunidades negras e dificuldades enfrentadas por eles no meio musical.

Como já salientado, a própria escrita *noelesca* servirá como fonte dela mesma a fim de mostrar a sua abordagem teórica e o discurso em torno da mediação que se difundiu sobre o mundo do samba na década de 1930. Pretende-se mostrar como ela ainda está presente em pesquisas recentes e possuindo um público leitor e reprodutor nessa ótica, inserido tanto em ambientes acadêmicos quanto em lugares informais. Devemos analisar, também, a trajetória desse discurso no rádio, que junto com os jornais eram os principais veículos de comunicação da época e responsável por popularizar diversos artistas e o próprio samba. Cabe ressaltar, que ambos os veículos eram empresas de capital privado, possuindo proprietários e suas linhas editoriais que seguiam um ideal específico, seja no campo da política, seja na cultura. Por isso, se faz necessário trazermos para o debate a forma como os jornais retrataram o trabalho musical de Noel Rosa, buscando fazer um comparativo a outros artistas a fim de entender quais são os parâmetros aceitos nessa sociedade, por fontes como os jornais da época, o programa de Almirante da rádio tupi “No Tempo de Noel Rosa”, a própria escrita *noelesca* e o acervo da Sbat.

Almirante desenvolveu na década de 1950 um programa intitulado “No tempo de Noel Rosa”³⁹ na rádio Tupi como uma série bibliográfica acerca da trajetória de Noel, que havia sido seu parceiro no tempo do Bando de Tangarás, esse programa tornar-se-ia base para o livro do próprio Almirante. O programa teve participação de diversos artistas que também dividiram a cena musical com Noel e trouxeram suas histórias e recordações sobre a convivência que compartilhavam com Noel, o que nos ajudará a entender a sua trajetória. São 22 episódios que contam, segundo o próprio Almirante, a verdadeira história de filósofo do samba. O programa “No tempo de Noel Rosa” é responsável por além de aludir ao próprio artista, a trazer fatos e histórias acerca do processo em que o rádio se apresentava como principal canal de transmissão da época. Almirante teve grande influência neste processo e poder ter acesso a

³⁹ ENTRE A MEMÓRIA E A HISTÓRIA DA MÚSICA. **No Tempo de Noel Rosa**. Rio de Janeiro. Rádio Tupi. 1951. Disponível em: <http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/banco-de-dados/18-radiofonia/56-no-tempo-de-noel-rosa> Acesso em: 23 de abril de 2024.

essa série radiofônica possibilita interpretarmos o engendramento do rádio como elemento desencadeador das transformações que o samba estava enfrentando na sua composição rítmica junto ao surgimento das gravações eletrônicas.

Ainda, iremos recorrer a uma série de entrevistas promovidas pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro buscando entender qual era a sua linha discursiva e sobretudo dar voz aqueles sambistas que são secundarizados pela escrita *noelesca*. Por conta disso, se faz importante trazer outros veículos de informações e entrevistas autorais desses mesmos sambistas que passaram pelo MIS, uma vez que estão “presentes os membros do Conselho de Música Popular Brasileira do Museu da Imagem e do Som, Sérgio Cabral, José Ramos Tinhorão [...] e o diretor do Museu, Ricardo Cravo Albin”⁴⁰, jornalistas e pesquisadores que se enquadram dentro dos parâmetros da escrita *noelesca*. Nascida da prática do jornalismo musical, as fontes básicas dessa nova escrita eram as memórias de musicistas ligados ao processo gênese e ascensão do samba carioca, como os membros das escolas de samba e os próprios arautos desse movimento historiográfico das histórias narradas⁴¹.

Por fim, no que diz respeito as noções de autoria e de recebimento por participação em músicas da década de 1930 buscaremos dados no acervo da SBAT⁴² com foco especial em um dos nossos objetivos de pesquisa que é o próprio Ismael Silva e sua parceria com Francisco Alves nos anos em que estiveram atuando juntos e após o término da parceria. À SBAT, reconhecida desde 1920, cabia arrecadar, controlar e distribuir direitos autorais de representação teatral e execução musical no Brasil, o que fazia com exclusividade e praticamente sem controle dos interessados, que apenas protestavam debilmente quando tinham que assinar um recibo.⁴³

Se tratando de um trabalho que aborda a invisibilidade dos artistas negros dentro do estilo que possui sua gênese em aspectos da própria ancestralidade negra, serão trazidos para o corpo textual imagens e relatos sobre eles e também sobre aqueles que secundarizavam o seu protagonismo dentro do samba, seja nos palcos ou na mídia, essas imagens são consideradas de suma importância para que possamos enxergar os rostos dos sujeitos atuantes dessa dinâmica cultural, política e econômica que envolve o samba no pós-abolição. Isto é, ocorre um redimensionamento dos artistas negros dentro da sua própria trajetória artística e

⁴⁰ LIMA, p. 174.

⁴¹ MORAES, José Vinci de. **Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil**. In: ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 117-133, jul.-dez. 2006

⁴² SBAT - **Sociedade Brasileira de Autores Teatrais**. Disponível em: <https://sbat.com.br/>

⁴³ SOARES, Maria Thereza Mello. **São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei**. – Rio de Janeiro: FUNART/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular., 1985.

pessoal e da história social do samba.

No primeiro capítulo estimularemos um debate sobre raça e racismo presentes no processo formativo da sociedade brasileira, abordando elementos caros e fundamentais para um entendimento coerente desse processo. O período pós-abolição é um momento da história da sociedade brasileira que coloca em xeque uma série de disputas narrativas entre as classes dominantes do período que buscavam, ao mesmo tempo, se desassociar de um passado escravista e apresentar um modelo de modernidade sem considerar esse passado ao mesmo tempo em que se defendia uma ideia de democracia racial pela defesa da mestiçagem e tentativa de apagamento histórico da população negra recém liberta dos anos de escravidão que buscava exercer por meio da cultura o seu direito de cidadania e de ser visto.

O primeiro debate trazido no texto focará na construção de memória que envolve o surgimento do samba enquanto estilo musical e espaço de sociabilidade. O samba, assim como o carnaval e, principalmente, as Escolas de Samba, se portarão, como diz Alessandra Tavares, como um espaço capaz de agregar a comunidade negra em torno do trabalho formal e tirará o negro da informalidade através das redes de sociabilidades que estão sendo formadas. Essa questão será de suma importância para quebrarmos a ideia estereotipada difundida pela classe dominante de que a comunidade negra era incapaz de se organizar de forma civilizada e social. A Casa de Tia Ciata também exercerá papel semelhante nesse contexto, sendo inclusive lá, que o primeiro samba gravado a fazer sucesso com essa denominação surgirá, com “Pelo Telefone”. Cabe destacar, que embora Tia Ciata tenha sido a mais famosas das tias baianas na região da Pequena África, região portuária do Rio de Janeiro, outras tias também abriam suas casas para os encontros de batuqueiros que ajudaram o samba a ganhar corpo no início do século XX. Quanto aos conceitos discutidos no presente bloco, destaco o conceito de cultura e o de memória, ambos interligados ao samba.

Portanto, mostrar como essas comunidades se organizavam e atuavam profissionalmente é de muita valia para quebrarmos essa visão racista e estereotipada. Nessa seção traremos pesquisas que abordem justamente essa formação social em defesa da comunidade negra em contraponto a outros pesquisadores que tratam de sua colaboração como algo secundário, para tanto, trabalhos como o de Muniz Sodré, Nei Lopes e Alessandra Tavares são fundamentais. Por fim, será discutido também o papel que mestiçagem teve durante algumas fases da história do Brasil, desde o tempo do Brasil Império até o recorte que definimos com o período posterior à abolição e apresentaremos alguns trabalhos que enxergavam nesse processo um caminho para a tão idealizada modernidade branca do Brasil.

Muitos desses trabalhos apresentados serão enquadrados dentro da escrita *noelesca*,

pois, partindo de uma ideia etnocêntrica, eles buscaram criar uma ideia de hierarquização de raça e das manifestações culturais. Em cima disso, abordaremos o papel que as lideranças negras tiveram que enfrentar e se organizar de maneira política para se opor a esse tipo de construção imposta contra eles que buscava fazer com que eles fossem desaparecendo gradativamente.

No segundo capítulo discutiremos o samba enquanto produto. Em cima disso, será mostrado como o paradigma da mediação ocorre nesse contexto envolvendo o negócio da compra e de vendas de samba. No presente bloco, traremos a figura do Ismael Silva para o centro da discussão, falaremos da sua vida e principalmente da sua atuação enquanto músico, desde o tempo do Estácio até a conflituosa relação com Francisco Alves. Serão trazidos elementos da sua vida pessoal e profissional, a já citada relação com Chico será o centro da discussão, mas também abordaremos outros elementos, como a sua relação e criação da primeira escola de Samba, a Deixa Falar, deixando claro que a vida de Ismael Silva não se limitou à Francisco Alves.

Nesse primeiro bloco Ismael Silva será apresentado. Talvez só o fato de necessitar de uma apresentação ao leitor menos atento já mostra um dos reflexos que sua vida teve por conta da relação desproporcional que teve ao lado do Francisco Alves. Passaremos um pouco por sua infância, estudo e inserção musical que ocorrerá desde muito cedo, falaremos da sua trajetória musical, pessoal e a relação que desenvolve com a Escola de Samba Deixa Falar. Porém, o mais importante é a relação desenvolvida entre Ismael e Francisco Alves.

Após, abordaremos o processo de compras e de vendas de samba e como ele esteve diretamente ligado ao processo de profissionalização do samba e dos sambistas, mostrando que sambistas negros e sambistas brancos negociavam de locais diferentes, o que favorecia a ascensão de um desses grupos de sambistas por estarem mais próximos dos locais de prestígio da sociedade e da indústria musical.

Como consequência desse processo, os sambistas passarão a se tornar profissionais na indústria musical e, a partir disso, dois conceitos fundamentais irão dialogar sob a ótica do mundo do trabalho dentro do samba, que são os paradigmas da mediação e o paradigma da ausência no contexto do período pós-abolição e as nuances que esse recorte temporal demanda.

O último capítulo tratará da escrita noelésca e a sua atuação no contexto pós-abolicionista do Brasil sob a tutela de seus formuladores, a que chamamos aqui de geração Noel Rosa, onde se enquadram o próprio Noel Rosa, Francisco Alves e principalmente Almirante, maior interlocutor da escrita noelésca. Além disso, ambos os musicistas representam o ideal “civilizado” que outros membros dessa mesma classe idealizavam como

moderno no contexto do período pós-abolição do Brasil.

O capítulo final da dissertação abordará o reflexo que a escrita noelesca tem na carreira dos sambistas que são por ela secundarizados em relação ao protagonismo de suas próprias histórias. Será abordado o reflexo que o processo de compra e venda de samba tem na vida desses artistas e, sobretudo, mostrar como o prestígio que suas composições alcançaram tiveram um reflexo pouco significativo em suas carreiras no comparativo as carreiras dos intérpretes que eram geralmente os compradores dos sambas, como era o caso envolvendo Ismael Silva e o Francisco Alves.

Dentro desses reflexos reproduzidos pela escrita noelesca, perceberemos uma disputa simbólica pelo estilo que será utilizado pelos compositores negros com um elemento inegociável da sua cultura e mecanismo de preservação da sua gênese história e possibilidade de atuar enquanto cidadão por meio dessa manifestação cultural e, do outro lado, os intérpretes brancos que viam nesse estilo uma possibilidade de ganhar prestígio, fama e dinheiro.

Por fim, discutir a tentativa, ou pelo menos, o discurso sobre uma ideia de erudição do samba a partir da atuação dos ditos “mediadores culturais” que enxergavam o samba anterior a atuação desse grupo como um estilo bárbara o incivilizado, o que naturalmente exerceu um efeito na vida artística e pessoal dos músicos negros.

1. RAÇA E RACISMO NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE BRASILEIRA NO PERÍODO PÓS ABOLIÇÃO.

1.1 Debates sobre a mestiçagem no Brasil e projeção de uma nação moderna

Na produção sobre a história social do samba é muito comum que o elemento cor seja tirado dos locais de prestígio na produção artística do samba quando o estilo passa a ser visto como um produto a ser comercializado. Nessa construção, a contribuição dos artistas negros era um pouco limitada e sem o intermédio dos ditos mediadores culturais, seria muito difícil que o samba chegasse ao patamar que alcançou. Nesse debate, pode-se naturalmente fazer uma correlação entre dois paradigmas que são importantes para esse debate, o da mediação e o da ausência, visto que em ambos, a secundarização do debate sobre raça é criticada. No paradigma da ausência de Álvaro Pereira Nascimento (2016)⁴⁴, é questionado logo no início a ausência do componente cor em pesquisas acerca do mundo do trabalho em sociedades vindas de processos escravistas que pautaram o seu desenvolvimento nacional. Para o autor, analisar os pilares de uma sociedade construída com o fruto do trabalho escravizado sem considerar as relações de cor e de classe oriunda desse meio impossibilita um entendimento concreto da sua formação.

Sem questionamentos por parte de orientadores(as) e membros das bancas de exame de qualificação, até jovens pós-graduandos podem passar batidos pela questão, quando suas dissertações e teses, mesmo que (in)diretamente ligadas à história dos(as) trabalhadores(as) negros(as), não descrevem os conflitos e os males provocados pelo preconceito racial. Parecem não entender que “a transformação de uma sociedade que agia, pensava e se entendia enquanto escravista, numa outra cuja produção viria, teoricamente, pelo pagamento do trabalho realizado, foi extremamente tensa” (Nascimento, 2016: 2)⁴⁵.

A historiografia tradicional que temos sobre o samba parte de uma ideia construída por memorialistas e folcloristas que escrevem na década de 1960 sobre o período em que o samba se tornou objeto de cobiça por uma classe dominante da época que, anos antes, via o estilo muito próximo da “selvageria”. Nessas reproduções, dá-se um tratamento civilizado ao estilo junto a uma “mediação cultural” promovida por sambistas oriundos dessa mesma classe dominante e de cor branca. Os sambistas negros estão presentes nesses estudos, porém, num papel secundário, por representarem exatamente o estilo “primitivo” que esse grupo queria

⁴⁴ NASCIMENTO, Álvaro Pereira do. **Trabalhadores negros e o “paradigma da ausência”: contribuições à história social do trabalho no Brasil**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 29, no 59, p. 583-586, setembro - dezembro 2016.

⁴⁵ NASCIMENTO A. P. “Sou escravo de oficiais da Marinha”. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 36, n. 72, set. 2016.

tratar. Esse controle das narrativas por parte dessa historiografia tradicional acaba por naturalizar alguns problemas resultados dessa relação e acabam levando o protagonismo musical para os sambistas brancos ao mesmo tempo em que secundariza os sambistas negros.

Olhando para a atual conjuntura, o autor propõe uma reforma de dentro para fora da academia estimulando o pensamento autocrítico dos profissionais que compõem o corpo docente dos programas universitários e, principalmente, o corpo acadêmico da pós-graduação, uma vez que, são eles que em escala maior, trabalham com programas de iniciação científica e desenvolvimento de dissertações e teses. Para ele, a desatenção com esse pensamento corrobora com uma estrutura engessada de se pensar história no século XXI e “impede-nos ainda, a compreensão dos males provocados pelo racismo para a sobrevivência e ascensão socioeconômica da população negra e indígena do século XIX até os dias atuais (NASCIMENTO, 2016, p. 610)⁴⁶”.

Essa reforma seria necessária, pois, como também demonstra Lurian Lima (2022)⁴⁷ pela ótica do paradigma da mediação, há uma construção história em estudos do mundo do samba que associam o sucesso que estilo alcançou durante os anos seguintes à década de 1920 e 30 ao intermédio de sujeitos brancos, que criaram pontes para que os sambistas negros tivessem oportunidade de levar as suas músicas para as grandes gravadoras do período e ao rádio. O autor caracteriza o paradigma da mediação em três normas,

1) a problematização das assimetrias na divisão social do poder, tensões sociais e violências, especialmente aquelas de base racial e sexual, não são essenciais para a análise; 2) em última instância, a causa dos processos históricos e culturais deve ser buscada na ação dos indivíduos e grupos situados entre o meio e o topo dessa divisão social do poder (em homens brancos de classe média ou da elite), os chamados “mediadores culturais”; 3) a cultura nacional deve ser, a despeito disso, entendida como produto da mistura e colaboração de diversos grupos, os quais constituem entre si relações tendentes à harmonia e ao consenso, em detrimento do conflito (LIMA, 2022, p. 24)⁴⁸.

Essas três normas em conjunto compõe o paradigma da mediação, que como temos demonstrado estão intrínsecos a maioria dos estudos sobre o mundo do samba, não estando presente somente no passado, quando era a norma dos intelectuais e formadores de opinião da grande mídia tradicional, mas está ainda vigente na atual conjuntura em trabalhos contemporâneos que corroboram para que esse tipo de pensamento hegemônico sobre raça e cultura permaneça em evidência.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ LIMA, Lurian J. R. S, “**Essa história você precisa ouvir!**”: **Memórias do circuito de música negra do rio de janeiro (1887-1972)**. Tese (doutorado) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

⁴⁸ Idem.

Falar da sociedade brasileira do fim do século XIX e início do XX infunde falar de raça e racismo, sobretudo quando falamos das práticas culturais da população negra e no próprio samba, uma vez que, as discussões sobre a construção da sociedade brasileira no pós-abolição giravam em torno da raça, e se utilizou muito da cultura para se estabelecer parâmetros civilizatórios e de ordem social. Segundo Amílcar Pereira,

Até o início do século XX, em muitos países, predominavam teorias raciais que afirmavam que a raça era determinada biologicamente, e que esta também determinava a cultura, o que fazia com que as diferenças, tanto raciais como culturais, fossem entendidas como desigualdades entre superiores e inferiores, sendo a raça negra o principal alvo de discriminação em diversas sociedades (2010, p. 38)⁴⁹.

Essas questões eram desenvolvidas com base no darwinismo social, onde se formulava uma ideia de aptidão e sobrevivência das raças mais adaptas ao ambiente, implicando em políticas públicas de afastamento da população negra somada a intensa imigração europeia com o intuito de embranquecer a população resultando no que Seyferth chama de “limpeza étnica” onde “produziram-se hierarquias raciais que invariavelmente localizavam os europeus civilizados no topo, os negros ‘bárbaros’ e os índios ‘selvagens’ se revezando na base, e todos os demais ocupando as posições intermediárias.” (SEYFERTH, 1996, p. 43)⁵⁰.

O Brasil do primeiro governo Getúlio Vargas tinha um discurso muito pautado numa ideia de modernização e, para tanto, tinha que abandonar todas as mazelas históricas do Brasil buscando se desassociar do seu passado escravista e vislumbrando o um modelo europeu – branco – de civilização, uma vez que, segundo José Murilo de Carvalho “até mesmo a Constituição de 1934, democraticamente elaborada, pregava a eugenia (CARVALHO, 1991)⁵¹”

Até a nova constituição do governo Vargas possuía um caráter eugenista, de modo que o próprio Getúlio Vargas sempre teve um discurso pautado na modernidade e se dizia progressista, mas como tem sido demonstrado aqui, esse progresso não integrava toda a população.

primordialmente através da política imigratória, revela um compromisso, pleno e explícito, com um projeto racista de construção da nacionalidade, fundada em conceitos de superioridade da raça branca e voltado ao “aperfeiçoamento” da população brasileira através da incorporação de contingentes imigratórios ditos eugênicos (...) A todo momento o Estado se posicionou claramente por uma estratégia racista que projetava o branqueamento da população. (VAINER, 1990, p. 113)⁵²

⁴⁹ PEREIRA, Amílcar Araujo. **“O Mundo Negro”: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995)** Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2010.

⁵⁰ SEYFERTH, Giralda. **“Construindo a nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização”**. In: MAIO, Marcos Chor e SANTOS, Ricardo Ventura (org.). *Raça, Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ/CCBB, 1996.

⁵¹ DE CARVALHO, José Murilo. A utopia de Oliveira Viana. *Revista Estudos Históricos*, 1991, 4.7: 82-99.

⁵² VAINER, Carlos B. **“Estado e raça no Brasil. Notas exploratórias”**. *Estudos Afro-asiáticos*, nº 18, 1990.

A fala de Carlos Vainer mostra como ocorreu a atuação do Estado brasileiro por meio de suas políticas públicas de caráter eugenista e fantasiada de modernidade, que tinha com finalidade estimular o trabalho assalariado branco. Historicamente, o estímulo a esse tipo de mão de obra havia começado na segunda metade do século XIX, ainda no período do Brasil Império, com a Lei Eusébio de Queiroz⁵³ que proibia o tráfico de pessoas escravizadas para o Brasil e com o Sistema de Parcerias que estimulava a vinda de imigrantes europeus à trabalho para substituir gradativamente os trabalhadores escravizados. Evidentemente, um país que cresceu e se sustentou por anos a partir da exploração da mão de obra negra possui muita dificuldade de valorizar a força de trabalho negra e entendê-la como moderna. Como resultado disso no Brasil, os brancos foram associados a uma ideia de raça bem-sucedida e isso se tornou norma nesse período em questão, acentuando as desigualdades e excluindo os negros dos locais de prestígio da sociedade.

Mas os cientistas brasileiros encontraram meios para contornar a visão negativa seguida pelo racismo para a mistura de raças ora classificadas como inferiores, ora como atrasadas: inventaram a tese do branqueamento e os mestiços “superiores”! Nos termos da sua versão científica (...) o branqueamento da raça era visualizado como um processo seletivo de miscigenação que, dentro de um certo tempo (três gerações) produziria uma população de fenótipo branco. Portanto, em termos gerais, o Brasil teria uma raça, ou um tipo ou, ainda, um povo (o conceito empregado não importa) nacional. (PEREIRA apud. SEYFERTH, 1996, p. 49)⁵⁴

Com o crescente movimento migratório de europeus brancos para o Brasil no século XX somado a miscigenação, muitos eugenistas brasileiros acreditavam que o Brasil chegaria até a modernidade idealizada no branqueamento da sua população, o que naturalmente excluiria os indivíduos negros. Porém, “o que parece ser, a princípio, uma simples apologia da mestiçagem, não foge aos pressupostos sobre a inferioridade de negros, índios e da massa mestiça. (SEYFERTH, 1996, p. 51)”⁵⁵. Com esse processo o Brasil perderia muito da sua diversidade étnica e isso refletiria em diversos campos da sociedade, como na própria cultura, que a partir dessa ótica eugenista, perderia um pouco das suas características primárias e seria absorvida pelo grupo dominante do período.

Todos esses fatores podem ser enxergados, também, quando falamos do samba e das relações de dominâncias que são manifestas através das parcerias musicais que geralmente envolviam um compositor negro e um intérprete branco. Nesse contexto, o lugar de prestígio será sempre ocupado pelo intérprete, que a partir da comercialização do samba enquanto

⁵³ Lei nº 581 de 04 de setembro de 1850, a Lei Eusébio de Queiroz; tal lei, mesmo que por reflexo externo, viera colocar fim à entrada de cativos em território brasileiro, significando consequências na relação e poder do proprietário de terras para com seus escravos (FABRICIO, 2021).

⁵⁴ SEYFERTH, 1996.

⁵⁵ Idem.

produto, será ocupado em maior escala pelos brancos, enquanto os músicos negros também pertencerão a esse espaço, mas o prestígio dado a eles não poderá ser comparado. Além disso, temos as parcerias entre um intérprete branco e um compositor negro, que em primeiro momento parecerá vantajosa para ambos, mas que ao passar dos anos será percebido que os intérpretes ganharão muito mais dinheiro e prestígio com as composições feitas pelos compositores.

Aqui, levaremos o debate promovido por Nascimento no mundo do trabalho no pós-abolição para o mundo do samba, e a relação desenvolvida entre músicos brancos e negros da indústria fonográfica do Brasil a partir do momento em que o samba passa a ser visto como um valioso produto. Ao levar o paradigma da ausência para o mundo do samba em sua ótica mercadológica, ele entrará em consonância com o paradigma da mediação quando o debate for direcionado ao âmbito das relações sociais desenvolvidas pelos agentes que interagiam e faziam negócio nesse espaço.

Vemos, de um lado, Bide, Vagalume, Cartola e outros militantes negros (em sentido lato) destacando sua própria mobilização contra a desonestidade dos cantores brancos e a desigualdade no campo da música. De outro, vemos sucessivas gerações de jornalistas, compositores, musicistas, produtores brancos, atuantes entre os anos 1930 e os anos 1960, ligados entre si por laços de amizade e parcerias profissionais, que preferiam destacar as supostas contribuições desses cantores, vistos como militantes do samba, “descobridores” e “salvadores” de sambistas negros (LIMA, 2022, p. 140)⁵⁶.

Esse conflito de narrativas é em certa medida silenciado ao momento em que se constrói uma celebração do papel desses “mediadores” culturais pela imprensa branca, o que contribui para a desigualdade de prestígio e de oportunidades à frente das câmeras que sambistas brancos e sambistas negros recebiam. Essas perspectivas conflitantes acabam por colocar em evidência o grupo social que possuía maior prestígio no pós-abolição e que representava a identidade nacional idealizada pelo Estado. Pois, como ressalta Vagalume, “o samba é hoje uma das melhores indústrias pelos lucros que proporciona aos autores e editores (GUIMARÃES, 1933, p. 34)”⁵⁷. Segundo o autor, sua obra tinha o “intuito de reivindicar os direitos do samba e prestar uma respeitosa homenagem aos seus criadores, àqueles que tudo fizeram pela sua propagação” (GUIMARÃES, 1933, p.22)⁵⁸.

As crônicas de Vagalume e o seu livro “Na Roda de Samba” representam umas das principais expressões negras no pós-abolição e contribuíram na luta de muitos pretos e pretas desse período para que conseguissem se enxergar por meio dessa voz ativa na mídia. Vagalume

⁵⁶ LIMA, 2022, p. 140

⁵⁷ VAGALUME (Francisco Guimarães). **Na roda de samba**. Rio de Janeiro: Tip. São Benedicto, 1933.

⁵⁸ Idem.

vinculou seus textos aos interesses profissionais desses músicos negros que estavam sendo secundarizados pela mídia branca, os defendendo e definindo novas bases para a cultura carioca ao logo dos anos que antecederam Vargas na Primeira República, afirmando o samba como um ritmo nacional e valorizando os trabalhadores negros e mestiços da cidade, cujas práticas musicais e dançantes estavam sempre sendo evidenciadas pelo jornalista.

Vagalume mostra a sociedade carioca sob um olhar muito particular para os indivíduos que eram marginalizados, denunciando os problemas da modernidade que não contemplava grande parte da população, sobretudo, os negros e negras livres do pós-abolição. Como abaixo:

Subimos no trem que partiu às 10 horas da noite da estação Central e quarenta minutos depois estávamos na estação da Piedade, sem dúvida o ponto predilecto da gatunagem nestes últimos tempos. É um horror aquillo por ali. Vae-se caminhando por uma daquelas estradas, immundas infectas e sem luz, e no melhor da festa, zás! um tiro de revólver, disparado deste ou daquele lado, pondo em collicas o viajante, que fica indeciso se deve avançar ou retroceder. Alli é moda dar-se de vez em quando um tiro de revólver como prevenção aos gatunos de que serão recebidos - à bala. Mas, francamente, é muito diffícil policiar uma localidade daquellas! Aquilo não é circumscrição, é uma cidade e muito grande. Nem uma brigada chegaria para um policiamento em ordem, de modo a acudir ao menor rumor. A plataforma da estação não estava muito concorrida, porque os caminhos estavam enlameados. (Reportagem da Madrugada: O Vagalume. Jornal do Brasil, n. 133, p. 1. Apud DIAS, 2024, p. 16)⁵⁹

Nota-se uma crítica em torno do afastamento dessa modernidade do século XX aos bairros mais periféricos e suburbanos da sociedade carioca. Essa parte da população não estava totalmente integrada ao que é chamado de Belle Époque carioca⁶⁰, conceito que diz muito sobre o pensamento eurocêntrico da época, que via na Europa o berço das grandes civilizações do mundo ocidental. Ao promover um estímulo a esse questionamento podemos evitar a construção de narrativas únicas, geralmente idealizada por membros de uma classe dominante, que buscam reproduzir uma ideia que naturaliza a escravidão e o racismo como coisas comuns e afastam do Brasil de um real entendimento do seu processo escravista e da construção da sua identidade, uma vez que, essa classe que compunha a elite brasileira foi buscar se embasar no pensamento ocidental europeu que se enxergava como um espaço desenvolvido e moderno e via as nações ao sul do equador como problemáticas justamente por seu passado escravista.

⁵⁹ DIAS, Julie Angel da Silva. **Excluídos da Belle Époque carioca nas Crônicas do Vagalume**. 2024.

⁶⁰ A Belle Époque foi um período que se estendeu aproximadamente do final do século XIX ao início do século XX na França, é mais do que um simples intervalo de tempo na história; é uma era repleta de significado cultural e social que moldou profundamente a identidade francesa e influenciou o curso da história mundial. A Belle Époque é um símbolo de prosperidade e otimismo. Na esteira da devastação da Guerra Franco-Prussiana e da Comuna de Paris, a França experimentou um renascimento econômico e cultural. A Belle Époque carioca foi o período no início do século XX em que a cidade do Rio de Janeiro, então Distrito Federal, modernizou-se, tendo as grandes cidades europeias como modelo. O prefeito Pereira Passos, responsável pela reforma da Capital do Brasil, foi influenciado pelas reformas que Haussmann, o gestor de Paris, realizou na Cidade Luz, que era o maior símbolo de modernidade da época (Idem, p.11)

A fim de elucidar esse debate e estimular as críticas oriundas do centralismo europeu acadêmico, os movimentos negros se apresentam como vitais para promover essas pautas e mobilizar apoiadores que partem de um viés decolonial de análise e problematizam o ocultamento do protagonismo negro em diversas searas. É importante trazer para a discussão do trabalho tanto movimentos negros contemporâneos quanto grupos, que embora ainda não se identificassem com essa denominação organizacional, já estivessem exercendo esse papel de mobilização e conscientização por meio da luta por justiça social e das redes de sociabilidades criadas em torno das comunidades negras no primeiro quarto do século XX.

Álvaro Nascimento considera a luta dos escravizados por liberdade e melhores condições trabalho como “o primeiro capítulo do movimento operário no Brasil”⁶¹. Segundo ele “os escravos organizaram-se coletivamente para obter a liberdade, negociaram condições de trabalho, fizeram greves, recorreram justiça para conseguir alforrias e para confrontar os senhores de diversas formas”⁶². Esse trecho elucidava o debate proposto pelo autor mostrando uma organização da população negra em prol de “melhores condições de trabalho” e critica indiretamente a fala de alguns pesquisadores ocidentais que diziam que os negros eram incapazes de se organizar em grupo.

Amílcar Pereira considera o movimento negro organizado como um “movimento social que tem como particularidade a atuação em relação à questão racial. Sua formação é complexa e engloba o conjunto de entidades, organizações e indivíduos que lutam contra o racismo e por melhores condições de vida para a população negra (2010, p. 81)”⁶³. Por conseguinte, essas organizações buscam construir uma identidade em torno da sua peculiaridade enquanto grupo e através disso, criam redes de apoio e de sociabilidade contra a exclusão imposta contra eles.

A Frente Negra⁶⁴, surgida na década de 1920 é considerada como o primeiro movimento racial organizada no período pós-abolição. Se somava a ela, também na década de 30, a

⁶¹ NASCIMENTO, 2016.

⁶² Idem.

⁶³ PEREIRA, Amílcar Araújo. **“O Mundo Negro”: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995)** Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2010.

⁶⁴ José Correia Leite (1900-1989) e Jaime de Aguiar fundaram, em 1924, o jornal Clarim d’Alvorada, um dos jornais da chamada imprensa negra paulista do início do século XX. Correia Leite também foi um dos fundadores da Frente Negra Brasileira, em 1931, mas desligou-se da agremiação ainda no momento da aprovação do estatuto, por divergir de sua inclinação ideológica. Fundou então o Clube Negro de Cultura Social, em 1932. Participou da Associação do Negro Brasileiro, fundada em 1945. Em 1956 fundou em São Paulo, com outros militantes, a Associação Cultural do Negro (ACN) e, em 1960, participou da fundação da revista Niger. Ver José Correia Leite. ...E disse o velho militante José Correia Leite: depoimentos e artigos. Organização e textos Cuti (PEREIRA apud. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1992).

imprensa negra⁶⁵ que denunciava as práticas discriminatórias contra a comunidade negra recém liberta e seus descendentes, discriminações essas que eram cotidianas em atividades de lazer e busca por ensino e emprego. Ainda,

A Frente Negra foi, até certo ponto, (...) uma reação à permeabilidade da estrutura social brasileira a [principalmente italianos, portugueses, espanhóis e sírio-libaneses], e a sua rápida integração na nacionalidade, através do domínio da cultura luso-brasileira. O fato é que, um pouco mais de 40 anos depois da abolição e quase 100 anos depois da Independência, os afrodescendentes continuavam, em sua maioria, nas camadas subalternas e marginais da sociedade paulista, onde estavam também, de início, os imigrantes europeus. Estes, entretanto, já tinham rompido, a essa altura, a barreira de classe. A impermeabilidade da estrutura social brasileira à mobilidade dos afrodescendentes de traços negróides (mas não dos mais claros, que podiam se classificar como “brancos”) foi, certamente, se não o estímulo maior, ao menos a grande justificativa para que se formasse um movimento social negro com o objetivo de educar e integrar socialmente os negros. (GUIMARÃES, 2002, p. 90, 91)⁶⁶

A criação da Imprensa Negra em São Paulo mais do que denunciar as perseguições sofridas contra a comunidade negra pode ser vista também como um local de sociabilidade e de apoio para a população negra do pós-abolição, visto que ela era um órgão legal e que gozava de um prestígio, tendo nomes importantes no seu meio como José Correia Leite⁶⁷ e o próprio Vagalume, nome vital na defesa pela manutenção das características diásporas no samba e crítico mordaz a prática de compra e de vendas de samba, pois enxergava esse processo como algo dubio e que poderia resultar numa exploração fantasiada de oportunidade, algo que os compositores negros não percebiam no primeiro momento e, por isso, ter uma voz eloquente como a de Vagalume naquele período era muito importante.

A elite brasileira foi buscar embasar seus pensamentos sobre a mestiçagem em trabalhos do mundo ocidental europeu, visto por eles como uma produção científica desenvolvida e

⁶⁵ “Jornais como O clarão e Alvorada começara a denunciar as práticas discriminatórias contra negros, existentes na procura do emprego, no ensino, nas atividades e lugares de lazer (MUNANGA, 1999 p. 97).

⁶⁶ GUIMARÃES, Antônio Sergio A. **Classes, raças e democracia**. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Editora 34, 2002.

⁶⁷ José Correia Leite nasceu no dia 23 de agosto de 1900, em São Paulo. Teve origem pobre, tendo que trabalhar ainda muito jovem, trabalhando como entregador de marmitas, lenheiro e cocheiro. Autodidata, teve incentivo de uma antiga patroa, professora, para que estudasse. Tornou-se um dos principais personagens do movimento negro brasileiro. Aos 24 anos, em conjunto com Jayme de Aguiar, fundou o jornal O Clarim, rebatizado, posteriormente, de O Clarim d’Alvorada. Era um jornal feito por negros e para a comunidade negra, publicado entre os anos de 1924 a 1932. Nele, Correia atuou como diretor responsável, redator, repórter e gráfico. Ainda no início desse jornal, começou a ter notícias sobre o processo de discriminação racial nos Estados Unidos, o que muito o influenciou. O Clube Negro de Cultura Social, fundado em 1932, foi uma idealização de José de Assis Barbosa e José C. Leite e tinha objetivos esportivos e culturais, sendo construído em oposição à Frente Negra. Em 1945, José Correia Leite colaborou com a fundação da Associação dos Negros Brasileiros (ANB), passando a editar o jornal Alvorada. A ANB encerraria suas atividades em 1948. Em 1956, foi criada a Associação Cultural do Negro, na qual Correia Leite assumiu a função de presidente do Conselho Deliberativo, até 1965. Em 1960, participou ainda da elaboração da revista Niger. Além da militância, na qual foi uma referência, José Correia Leite tinha a preocupação de construir um diálogo com os pesquisadores que se debruçavam sobre a questão racial. Assim, ele colaborou com depoimentos e material bibliográfico para diversos trabalhos sociológicos. Disponível em: https://www2.assis.unesp.br/cedap/cat_imprensa_negra/biografias/jose_correia_leite.html
Acesso em: 10 de jan. de 2025

idealizada numa ideia de raça pura. Porém, no caso brasileiro a existente pluralidade racial representava um obstáculo para esses doutrinários do racismo na busca por um caminho de construção de uma nação que era idealizada como branca. O caminho encontrado por eles foi um estímulo a miscigenação gradual da sociedade brasileira encabeçada por um grande fluxo de imigração europeia no país somada a projetos de ordem e controle social que excluía os negros desses espaços. Conceitualmente,

A mestiçagem, do ponto de vista populacionista, é um fenômeno universal ao qual as populações ou conjuntos de populações só escapam por períodos limitados. É concebida como uma troca ou um fluxo de genes de intensidade e duração variáveis entre populações mais ou menos contrasta das biologicamente. E entende-se por população um conjunto de indivíduos que se reproduzem habitualmente entre si; um conjunto definido biologicamente e não a priori (MUNANGA, 1999, p.17).⁶⁸

Kabengele Munanga buscou analisar o processo de mestiçagem que envolveu o Brasil no século XX e trouxe para esse debate os principais reprodutores dessa ideia de que o Brasil teria que passar por essa etapa para conseguir alcançar a alcunha de nação desenvolvida do mundo ocidental, visto que o “que processo de formação da identidade nacional no Brasil recorreu aos métodos eugenistas visando o embranquecimento da sociedade (MUNANGA, 1999, p. 15)”.⁶⁹ Por conta disso, o autor acrescenta que a mestiçagem no caso brasileiro não pode ser vista como um caso biológico e sim ideológico e, mesmo que os seus reprodutores argumentem a favor do viés biológico com base nas teorias do darwinismo social, vemos que suas ideias na prática partem para uma noção hierárquica de raças – eugenistas⁷⁰ – e que somente uma seria capaz de alcançar o progresso.

Nesse contexto, pôde-se discutir também noções de democracia, que a partir de uma visão eugenista que é naturalmente oposta a uma integração racial, como enxergava o filósofo Arthur de Gobineau (1853)⁷¹ criticando a via democrática de uma sociedade por encorajar o “cruzamento geral dos elementos raciais”⁷², algo que para ele não fazia sentido, visto que em sua visão “a raça suprema entre os homens é a raça ariana”⁷³, e todas as civilizações do mundo são resultado de conquistas arianas contra outros povos. Foi Gobineau quem deu à mestiçagem

⁶⁸ MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra** I Tese (Livro-docência)- Universidade de São Paulo. Kabengele Munanga. _ Petrópolis, RJ]: Vozes, 1999.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ “A eugenia foi um movimento que acreditava na perfectibilidade humana a partir da genética, e que incentivou a “seleção da espécie” a partir do cruzamento entre indivíduos puros e superiores. A prática da eugenia teve seu ápice com a instituição do nazismo na Alemanha governada por Hitler a partir de 1933 (PEREIRA, 2010, p. 46)”.

⁷¹ GOBINEAU, M. Arthur de. **Essai sur l'inégalité des races humaines** Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, 1853, v. 1. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86266802>>. Acesso em: 07/01/2025.

⁷² MUNANGA, 1999, p. 40

⁷³ MUNANGA, 1999, p. 43

racial um tratamento sistemático, elegendo-a como critério fundamental de inteligibilidade da história humana. Porém, segundo Marcussi,

Gobineau não encarava a mestiçagem racial sob um prisma exclusivamente negativo. Antes, ela constituiria a própria condição de origem de toda civilização. Isso porque, mais que uma teoria da mestiçagem, o *Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas* propunha-se oferecer uma teoria do surgimento e da decadência das civilizações, entendidas como resultados de um processo ao mesmo tempo político (o "adocicamento" dos costumes) e cultural (as realizações intelectuais e estéticas) (MARCUSI, 2013)⁷⁴.

Essa fala traz uma certa ambiguidade no pensamento desses pensadores acerca do tema. Buscando elucidar essa visão Munanga traz, então, uma série de reflexões filosóficas acerca da mestiçagem e suas diferentes interpretações nesse ambiente acadêmico inspirado por ideias iluministas e positivistas de progresso, que enxergavam na escravidão um período problemático da história sul global e que deveria ser superada. Essas linhas de pensamento têm como ponto central a noção de liberdade dos indivíduos onde a razão seria instrumento de emancipação do ser humano em diversos campos da sociedade e, por isso, as características sociais do Antigo Regime e o trabalho escravo eram vistos como algo retrógrados. Porém, o pensamento de muitos filósofos iluministas sobre a questão da liberdade era um pouco difuso, sobretudo quando se fala dos trabalhadores escravizados. Isso porque a liberdade defendida por esses filósofos possuía um caráter mais ligado a ótica econômica do que a social, ou seja, no debate gerado por eles havia um entendimento de que a escravidão deveria terminar, mas não fazia parte das suas discussões uma colocação dos ex-escravizados na sociedade, e sim os impactos econômicos que o seu fim traria. No caso do Brasil, por exemplo, os grandes latifundiários e proprietários de escravos do século XIX exigiam um pagamento indenizatório pelo fim da escravidão.

Eis, grosso modo, o panorama das posições tomadas pelos estudiosos do século das luzes em relação à mestiçagem. Por falta de qualquer conhecimento preciso sobre as leis da hereditariedade, o saber ocidental não conquistou progresso até a segunda metade do século XIX. As alternativas teóricas permaneceram em grande parte as mesmas, mas, cada vez mais, na medida em que o tempo passava, elas assumiam também aspectos políticos. Os frutos da mestiçagem, antes objeto da história natural, estavam se transformando em sujeitos da história civil (MUNANGA, 1999, p.27)⁷⁵.

Munanga questiona de que forma esses filósofos iriam conseguir transformar os negros em elementos constituintes da nacionalidade brasileira num momento em que a estrutura organizacional e social os considera como seres incivilizados e bárbaros. A pluralidade racial do Brasil se apresentava como um desafio para a elite nacional que buscava alcançar a sua identidade baseada numa noção europeia de modernidade e, por ocupar os principais locais de

⁷⁴ MARCUSSI, Alexandre Almeida. **Mestiçagem e perversão sexual em Gilberto Freyre e Arthur de Gobineau.** *Estudos Históricos (Rio de Janeiro)*, 2013, 26: 275-293.

⁷⁵ MUNANGA, 1999, p.27

prestígio da sociedade, pode alicerçar seus projetos de exclusão dos negros e de estímulo a já mencionada imigração europeia, que além do caráter econômico, tinha também um papel social.

Ao abordar a questão da mestiçagem no Brasil no pós-abolição, os pesquisadores brasileiros alicerçaram suas ideias com base no referencial teórico do mundo ocidental norte americano e europeu, como por exemplo o filósofo Arthur de Gobineau. Voltando as concepções de Munanga, ele lembra que “em *Os sertões* (1902), Euclides da Cunha retoma a questão da existência de um tipo étnico caracteristicamente brasileiro, que resultaria da convergência dos cruzamentos sucessivos dos 3 grupos raciais originais”⁷⁶. Esses grupos são compostos por negros, índios e brancos. O livro de Euclides da Cunha é dividido em três partes: a terra, a luta e o homem, com a parte acerca do homem trazendo uma discussão racial por meio de uma abordagem antropológica e sociológica. Cabe ressaltar, que a obra é desenvolvida a partir do trabalho jornalístico do próprio Euclides da Cunha sobre a rebelião de Canudos que ocorreu no interior da Bahia no final do século XIX e, embora traga elementos nacionais, a sua análise é mais regional do que nacional.

Na obra, a discussão sobre raça gira em torno da sua formação etnológica no Brasil, ressaltando a característica brasileira como uma nação mestiça a partir da mistura dos três grupos citados, somados ao ambiente físico e as particularidades históricas das regiões, o que transformaria o Brasil num país desequilibrado por conta da sua mistura étnica e pela ausência de uma unidade nacional. Influenciado pelas doutrinas – racistas – do período, o autor diz que por conta dessa mistura, a nação brasileira não pode ser enxergada como um povo, por conta exatamente da sua pluralidade e da ausência de um padrão – europeu – específico.

Ademais, quando se fala de mestiçagem no Brasil, uma das primeiras obras a ser abordada é *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre, que, ao seu modo, afirma que negros, índios e mestiços tiveram contribuições na construção social e cultural da identidade brasileira. Por conta disso, “ao transformar a mestiçagem num valor positivo e não negativo sob o aspecto da degenerescência, o autor de *Casa-grande & senzala* permitiu completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada.”⁷⁷ Posto isso, a partir da visão de Kabengele Munanga, podemos dizer que a obra de Freyre serve para mostrar que essa interligação racial contribuiu para que muitos traços e tradições negras fossem absorvidos por membros de uma classe branca e dominante, com essas interações se manifestando em diversas searas da sociedade brasileira.

⁷⁶ MUNANGA, 1999, p. 57.

⁷⁷ MUNANGA, 1999, p. 79.

1.2 Implicações sobre o conceito de memória e o samba na ótica do mundo do trabalho.

Reinhart Koselek discute a história dos conceitos e como ela se relaciona com a história social, política e cultural de um lugar. Para ele, um conceito é um fato histórico e indicador, cada um funcionando em um contexto e tornando-se compreensível nesse quadro. Sabidamente, o período do pós-abolição no Brasil é marcado por uma série de mudanças sociais e culturais na capital brasileira e, quando analisamos o samba, podemos ver como ele foi utilizado por diversas camadas da sociedade na busca por legitimação e espaço social.

O conceito reúne em si a diversidade da experiência histórica assim como a soma das características objetivas teóricas e práticas em uma circunstância, a qual só pode ser dada como tal e realmente experimentada por meio desse mesmo conceito. [...] Um conceito não é somente o indicador dos conteúdos compreendidos por ele, é também seu fator. Um conceito abre determinados horizontes, ao mesmo tempo em que atua como limitador das experiências possíveis e da teoria. Por isso a história dos conceitos é capaz de investigar determinados conteúdo não apreensíveis a partir da análise empírica. (KOSSELLECK, 2006, p. 68)⁷⁸

A análise da história dos conceitos revela que novos termos, associados a conteúdos inéditos em períodos anteriores, podem ressurgir sob perspectivas ou contextos distintos. Isso significa que uma mesma palavra pode carregar abordagens diferentes para um conceito, alterando seu significado conforme o tempo e o espaço em que se insere. Além disso, o autor, por meio de categorias antropológicas, busca compreender como o passado permanece no presente e, simultaneamente, identificar os elementos futuros que se configuram naquele presente. Para isso, utiliza os conceitos de “espaço de experiência” e “horizonte expectativo” como ferramentas fundamentais para a análise.

Nesse processo, evidencia-se que não existe expectativa sem experiência, assim como não há experiência desprovida de expectativa. A história efetiva acontece no cruzamento dessas dimensões, e entender sua dinâmica significa investigar a historicidade do momento relacionado ao objeto de estudo. Koselleck discute, então, a história dos conceitos e sua relação com as dimensões sociais, econômicas, políticas e culturais de determinada realidade. Tradicionalmente, as pesquisas sobre a mediação cultural partem de um senso que tentam levar a crer que não havia protagonismo negro dentro dos grandes palcos e rádios no mundo do samba e, quando falam desses artistas negros, como por exemplo Ismael Silva, Donga, Sinhô, Bide e Pixinguinha, formulam uma discussão que os direciona a uma sub contribuição ou até mesmo levando a entender que grande parte dos sambistas negros só conseguiram entrar na cena musical após o “auxílio” desses “mediadores” brancos, como Noel Rosa e sua geração.

⁷⁸ KOSSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006

Hermano Vianna (2002)⁷⁹, antropólogo e pesquisador, considera Noel Rosa como mediador cultural por conta de suas composições e atuação entre os diferentes grupos da sociedade carioca num período de complexas modificações sociopolíticas, econômicas e culturais, isto é, o autor diz que o samba não sofreu uma simples transição de uma prática perseguida e reprimida para uma exaltação como parte de uma identidade nacional, esse processo se dá por conta da atuação dos mediadores. Para ele não demorou muito tempo, desde o nascimento do ‘samba de morro’ (que não nasceu exatamente no morro, mas sim em algum lugar entre os morros e as ruas da Cidade Nova), para encontrá-lo utilizado pelos músicos brancos de classe média. A turma de Noel Rosa participou inclusive do processo de definição desse samba ‘autêntico’. (VIANNA, H. p. 121)⁸⁰

Hermano Vianna defende a atuação desses mediadores como fundamental para a propagação do samba no cenário da música popular carioca e junto com outros intelectuais direciona o entendimento do leitor a essa ideia de dominação racial, onde o samba passa a ser “higienizado” por membros de uma classe dominante que idealizam itens culturais produzidos originalmente por grupos dominados e associam-se a ele, buscando trazer um caráter positivo a essas práticas a partir do momento em que essa cultura dos dominados passa a integrar o grupo social dos dominantes.

Ainda segundo o antropólogo, “o samba, em pouco tempo, alcançou a posição de música nacional e colocou em plano secundário os outros gêneros ‘regionais’. [...] A vitória do samba era também a vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira (VIANNA, H. p. 127)”⁸¹. O trabalho de Vianna serve como arcabouço teórico para muitos outros pesquisadores que enxergam a presença de um mediador branco como fundamental para a elevação do samba a um patamar de patrimônio nacional.

Ao refletir sobre o conceito de cultura, Maria Conceição Francisca Pires (2010)⁸² salienta como a multiplicidade das manifestações culturais foram consideradas muito mais como uma prova de “desacerto e incongruências”, e não como característica de um campo de estudo que buscava colocar em relevo exatamente a pluralidade das relações sociais da cultura. Para ela, o termo se define como a capacidade do pensamento simbólico e parte verdadeira da natureza do homem e ingrediente intrínseco a si. Essa visão conota uma interpretação crítica

⁷⁹ VIANNA, Hermano, **O mistério do samba**. - 4.ed. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.:Ed. UFRJ, 2002

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Idem.

⁸² PIRES, Maria da Conceição Francisca. **Ensaio com a história cultural**. [RESENHA]. MARTINS, William de Souza; SANGULAR, Gisele (orgs). **História cultural: ensaios sobre linguagens, identidades e práticas de poder**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010. Revista História da Historiografia, Ouro Preto, número 10, dezembro, 2012, pp 279-285

aos autores que ignoram as particularidades de um indivíduo e/ou grupo que não correspondem as expectativas mais contemporâneas. Ignorar tais questões é deixar de considerar os reais aspectos de um grupo cultural que ajudam a construir um sentido e forjar os significados do mundo social em que este grupo ou indivíduo está inserido. Estudar a história social do samba no período pós-abolição é estudar um estilo musical que serviu como lugar de resistência e de luta por cidadania e por legitimação social no espaço urbano carioca que, mesmo com o fim da escravidão, ainda enxergava no corpo negro uma figura indesejável.

Para a autora, as multiplicidades dos enfoques que norteiam as premissas dos estudos históricos de cultura eram um aspecto que suscitou críticas dos que percebiam a pluralidade como prova de “desacerto e incongruências”, e não como característica de um campo de estudo que buscava colocar em relevo exatamente a pluralidade das relações sociais da cultura. Essa visão conota uma interpretação crítica aos autores que ignoram as particularidades de um indivíduo e/ou grupo que não correspondem as expectativas mais contemporâneas. Ignorar tais questões é deixar de considerar os reais aspectos de um grupo cultural que ajudam a construir um sentido e forjar os significados do mundo social em que este grupo ou indivíduo está inserido. Nesse debate, ela utiliza do Saliba para fundamentar os seus pensamentos acerca da construção de uma pluralidade que envolve o termo cultura considerando seu debate como pertinente e justificando a ampliação dos estudos contemporâneos no âmbito da história cultural, isto é, trata-se de “um estudo dos processos e práticas das quais se constrói um sentido e se forjam os significantes do mundo social (SALIBA 1997, p. 12)”⁸³.

Em Nei Lopes,

“Traçando a linha evolutiva que vem do batuque de Angola e do Congo até o partido-alto, vamos encontrar: a) primeiro, o lundu bailado, dando origem ao lundu puramente canção dos salões imperiais, aos sambas rurais da Bahia e de São Paulo, a um lundu campestre ainda dançado, e a outras manifestações; b) depois, todas essas expressões (com a chula do samba baiano ganhando status de manifestação autônoma) confluindo para o que chamaremos de samba da 'Pequena África da Praça Onze', onde o núcleo irradiador foi a casa de Tia Ciata; c) depois ainda, o samba amaxiado da 'Pequena África', dando origem ao samba de morro; d) finalmente, esse samba de morro se dicotomizando em samba urbano (a partir do Estácio), próprio para ser dançado e cantado em cortejo, e em partido-alto, próprio para ser cantado em roda (LOPES, 1992: 47)”⁸⁴.

O samba, portanto, possui uma multiplicidade estética desde a sua gênese e querer colocá-lo dentro de apenas uma vertente é trabalho fadado ao fracasso, uma vez que como bem

⁸³ SALIBA, Elias T. **Perspectivas para uma historiografia cultural**. Diálogos, Maringá, v. 1, n. 1, 1997.

⁸⁴ LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias**. Pallas, 1992.

mostrou Nei Lopes⁸⁵ ele é resultado de uma série de encontros e desencontros de membros de uma classe plural em sua essência e, ao mesmo tempo, age como um poderoso elemento cultural capaz de gerar formas de interação entre grupos sociais semelhantes e diferentes.

Figura 1: Nei Lopes, cantor, compositor e escritor.



Fonte: <https://revistapesquisa.fapesp.br/>

Sob essa ótica, Muniz Sodré elucida sobre as mudanças sofridas e herdadas pelo samba:

O encontrão, dado geralmente com o umbigo (semba em dialeto angolano), mas também com a perna, serviria para caracterizar esse rito de dança e batuque, e mais tarde dar-lhe o nome genérico: samba. Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano [...] A crioulação ou mestiçamento dos costumes tornou menos ostensivos os batuques, obrigando os negros a novas táticas de preservação e de continuidade de suas manifestações culturais. Os batuques modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social. Deste modo, desde a segunda metade do século XIX, começaram a aparecer no Rio de Janeiro, sede da Corte Imperial, os traços e uma música urbana brasileira – a modinha, o maxixe, o lundu, o samba. Apesar de suas características mestiças (misto de influências africanas e europeias), essa música fermentava-se realmente no seio da população negra, especialmente depois da Abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil. (SODRÉ, 1979, p. 12-13)⁸⁶

⁸⁵ Nei Brás Lopes - Compositor. Escritor. Cantor. Letrista. Poeta. Ensaísta. – Nascimento: 09/05/1942

Nascido e criado no subúrbio carioca de Irajá. Morou no Lins, Grajaú e Tijuca. Aos sete anos já cantava em festinhas da família. Frequentou a Escola Técnica Visconde de Mauá de 1953 a 1957. Mais tarde, em 1982, mudou-se para o bairro de Vila Isabel. Foi semi-interno da Escola Técnica Visconde de Mauá, em Marechal Hermes, lugar onde tomou consciência de sua negritude, influenciado por Maurício Teodoro (do Salgueiro), Carlos da Rosa (da Serrinha), e Pinduca (do Catete). Frequentou a casa de Maurício e de Tia Dina, onde se cantava muito samba e as tradições afro-brasileiras eram mantidas. Integrou a Ala de Compositores e a Velha-Guarda do Salgueiro. Publicou em 1963 poemas na “Antologia Novos Poetas” e mais tarde publicou textos na Revista Civilização Brasileira e no Jornal do Comércio. Em 1966 formou-se em Direito e Ciências Sociais, trabalhando na profissão até 1970 em seu escritório de advocacia no bairro suburbano de Vista Alegre, o primeiro do gênero naquela localidade. Dentre seus livros mais conhecidos estão “O samba na realidade”, Editora Codecri, em 1981; “Islamismo e negritude” (coautoria com João Batista Vargens, 1982); “Casos crioulos”, contos, de 1987; “Bantos, malês e identidade negra”, de 1988; “O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical” (Pallas Editora, RJ) de 1992; “Dicionário banto do Brasil”, de 1996; “Incursões sobre a pele”, poesias, de 1996; “171 – Lapa-Irajá. Casos e enredos do samba”, contos, em 1999, Editora Folha Seca; e no ano 2000, lançou “Zé Kéti, o samba sem senhor”. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/nei-lopes/> Acesso em: 30 de jun de 2024

⁸⁶ SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

Sodré mostra como o estilo, até se tornar o samba que estudamos do século XX, passou por inúmeros processos de transformações e de resistência desde a sua gênese até o momento em que se tornou objeto de disputa entre os grupos sociais nos anos 1930 com a profissionalização do sambista na era do rádio e das gravações elétricas, pois “através do disco e do rádio, o samba fez seu ingresso no sistema de produção capitalista”⁸⁷. Esse ponto abordado por Muniz ajuda-nos a entender a direção que o samba toma em sua passagem da condição de artefato cultural marginal à de portador da singularidade brasileira no campo musical. Nesse debate, criam-se perspectivas abertas para se pensar certos modos de articulação entre grupos sociais distintos acerca da prática do próprio ritmo no que diz respeito a sua legitimação fazendo com que esses mesmos grupos tenham que recorrer à sua própria ancestralidade.

Para Pollack (1984)⁸⁸, a memória é em parte herdada, isto é, acontecimentos vividos individualmente são passados para gerações que podem não ter vivido tal fato enquanto as antigas gerações, mas que por fazerem parte do mesmo grupo social podem ser inseridos nessa memória através do que foi passado a eles. Nisso, a memória é expressa como um elemento constituinte da identidade social de um lugar, tanto individual quanto coletivo e construída consciente ou inconscientemente. Portanto, a construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros critérios de aceitabilidade, admissibilidade e credibilidade, mostrando que na maioria das memórias existem marcos determinantes com pontos relativamente invariantes e imutáveis.

Podemos, portanto, dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante no sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLACK, 1984, p. 204)⁸⁹.

Há, portanto, entre a memória e o sentimento de identidade, a autoimagem “[...] que uma pessoa adquire ao longo da vida, [...] que constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros”⁹⁰.

Segundo Todorov (2013)⁹¹ é preciso manter viva a memória do passado no presente, tomando cuidado para não cair na nostalgia paralisante da veneração do passado ou da santificação da memória, uma vez que a memória é um campo múltiplo, dinâmico, suscetível a disputas e impactos de poder. O autor também chama a atenção para a memória nostálgica como

⁸⁷ SODRÉ, p. 39.

⁸⁸ POLLACK, Michael. “**Memória e identidade social**”. In: Estudos Históricos, 5, 1984.

⁸⁹ POLLACK, p. 204

⁹⁰ Idem.

⁹¹ TODOROV, Tzvetan. *Los usos de la memoria*. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013.

um evento contestado na historiografia e como ela pode ser debatida para evitar possíveis interpretações nostálgicas e, quando olhamos para o samba e o carnaval, podemos perceber como eles foram usados pelas elites dominantes para impor seus padrões sociais em contraste com as comunidades que tentam expressar-se social e culturalmente, e dessa forma vemos como o poder simbólico dominante está enraizado nessa disputa, porque possuir estes símbolos significa a oportunidade de construir a realidade de acordo com os seus interesses.

É nesse jogo de interlocuções que a historiografia do samba ganha destaque quando procura desacreditar o racismo e contribui para que se percam de vista não apenas as exclusões do passado mais distante, mas também o fato de que os membros da elite carioca e os chamados mediadores formularam uma projeção musical em torno de si mesmo como sujeitos altruístas e defensores dos oprimidos, quando na maioria das vezes usufruíam de seu local privilegiado na sociedade para exercer a sua dominância sobre os músicos negros, embora ao mesmo tempo formassem um discurso em que se diziam amigos desses músicos por causa das parcerias que faziam, bem como, e, sobretudo, no processo de compras e vendas de samba.

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)⁹².

Figura 2: Noel Rosa, cantor e compositor



Fonte: <https://www.marcelobonavides.com/2020/12/relembrando-noel-rosa-110-anos.html>

⁹² MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa: uma biografia**. Brasília: Editora UnB, 1990.

Essas representações *noelescas* evocam um debate sobre um samba bárbaro e que necessitava de um trato fino para se tornar requintado. São visões de caráter eugenistas e que buscam uma idealização em moldes europeus do que é civilizado ou não e, quando alguma manifestação cultural não se enquadra nesse ideal, é retratado com folclórico. Sob esse tipo de pensamento, Renato Kehl acreditava que o “problema racial” brasileiro seria resolvido a partir da miscigenação da sua população, pois em sua visão a raça ariana europeia possuía uma superioridade à raça dos indígenas e dos negros do Brasil e, por isso, seria natural que as raças “inferiores” desaparecessem por meio desse processo, resultando no desejado branqueamento da população brasileira.

Impedir o alastramento de uma planta daninha ou inútil, aconselhado e praticado até pelo mais obscuro agricultor, impedir a proliferação de indivíduos anormais e perigosos constitui, entretanto, um absurdo. Esterilizar um touro à marreta não representa barbaridade; esterilizar um epilético por processo sem dor, a fim de evitar prole psiquicamente anormal, não é concebível aos inflexíveis pela rotina e pela compreensão das causas. [...] Se no Brasil, pelo caldeamento de sangue resultarmos mestiços acima referidos, e se estes, com o continuar do mesmo tendem, progressivamente, a desaparecer, é porque a raça branca sendo superior, prevalece sobre a inferior. Comprovado está que os mesmos são inferiores, representando produtos quase híbridos, faltando-lhes, apenas, a infecundidade, para receberem essa designação integral. O mestiço representa o produto de fusão de duas energias hereditárias diversas, quase antagônicas, fusão de cromossomas quase irreconciliáveis e que só a benevolência da natureza permitiu se associarem. (KHEL, 1935, p. 219-242)⁹³.

Debates sobre raça e racismo são de suma importância para entendermos a dinâmica que envolveu a construção da identidade brasileira, visto que existiram projetos como esse – de branqueamento – que visavam a elevação de um grupo social em detrimento do outro, e isso se manifestava em diversas searas da sociedade, sobretudo em âmbito social e político que ditava a regra do pós-abolição.

Voltando as concepções sobre Noel Rosa, João Máximo e Carlos Didier constroem uma das mais famosas biografias sobre a persona do sambista e, ao lado de Almirante, são referenciados pela academia como principais pesquisadores acerca da vida e obra do artista de Vila Isabel. Nessas obras, Noel Rosa é retratado como um mediador cultural por conta de sua relação com as mais variadas classes da cidade do Rio de Janeiro. Contudo, essa relação entre Noel Rosa, sua geração e os sambistas negros, vai se dar mais no campo do negócio de compras e vendas do que por associação de integração social de fato.

⁹³ KHEL, Renato Lições de eugenia. Livraria Francisco Alves, 1935.

Figura 3: Almirante, cantor, compositor, escritor e radialista.



Fonte: <https://www.filmesnocinema.com.br/artistas/henrique-foreis-domingues>

Bourdieu (1996)⁹⁴ pressupõe que a vida é uma história e é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual e a linguagem simples que descreve a vida como caminho ou como um encaminhamento. Ainda para o autor, o relato autobiográfico se baseia na preocupação de dar sentido estabelecendo relações inteligíveis entre os estados sucessivos. O abandono da estrutura do romance como relato linear coincide com o questionamento da visão da vida como existência dotada de sentido e de direção, e o mundo social tende a identificar a normalidade com a identidade estendida como constância em si mesmo como instituição, onde o nome próprio é arrancado do tempo e do espaço das variações segundo os lugares e os momentos.

Nessa discussão, a direção do movimento de um local para outro é definida com base na relação objetiva entre o significado e o valor desses locais no espaço em um determinado momento. Isso significa que uma trajetória só pode ser compreendida no contexto de uma construção prévia do estado contínuo do campo em que a trajetória se desenrola e, portanto, do conjunto de relações objetivas que aproxima o sujeito em questão com outros sujeitos envolvidos no mesmo campo e enfrentando o mesmo espaço de possibilidades.

Essa é a história da vida proposta por Bourdieu que busca dar sentido nas relações sociais de um espaço político e dinamizado por uma troca desenvolvida pelos agentes desse meio. Essa perspectiva é a “estrutura dos trabalhos biográficos onde o relato linear coincide com o questionamento da visão da vida como existência dotada de sentido e de direção.”⁹⁵ Com isso, a partir da individualidade dos agentes sociais desse meio, a dinâmica que envolve o coletivo dessa sociedade é entendida com mais nitidez. Porém, cabe ressaltar que nem sempre as biografias representam a verdade absoluta sobre a vida estudada e retratada nesse

⁹⁴ BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. *Usos e abusos da história oral*, 1996, 8: 183-191.

⁹⁵ Idem.

tipo de trabalho, assumindo em determinados casos algo mais abstrato e subjetivo, pois somente o indivíduo em questão pode atestar a sua própria personalidade e como ela é socialmente construída.

A construção da biografia feita por Almirante a Noel Rosa se inicia com o programa de rádio “No tempo de Noel Rosa”⁹⁶, onde o radialista faz uma série de episódios contando, segundo ele, “a verdadeira história de Noel Rosa”. Esse programa servirá como base de nossa análise referente a escrita *nolesca*, que tem em Almirante principal figura na promoção desse discurso que relaciona Noel Rosa à popularização do samba na construção de um ideal de modernidade que buscava se desassociar do passado de escravidão do Brasil.

Para Bourdieu (2003, p. 701)⁹⁷, só este tipo de análise pode permitir-nos compreender “a singularidade das histórias de vida, ao mesmo tempo que tentamos compreender tanto a singularidade como a universalidade do drama da existência”. As operações envolvidas nesta transição do oral para o escrito, realizadas com o devido respeito ao narrador e centradas no leitor, definem o que é necessário para compreender a questão abordada. Nessa ótica pode-se ir de encontro a essa visão quando analisarmos as entrevistas desenvolvidas pelo MIS que tentava direcionar os entrevistadores a uma história que muitas vezes ignorava as particularidades e vivências dos próprios entrevistados e guiavam a conversa para uma linha narrativa própria. Essa questão fica ainda mais em evidência quando lembramos que o museu tinha investidores e proprietários onde as suas linhas editoriais claramente defendiam projetos específicos, aliando-se com políticos também específicos.

1.3 Sociabilidade negra no período pós-abolição e o processo de profissionalização do sambista e do compositor

Novamente em Lurian Lima (2022)⁹⁸, o autor discorre acerca da problematização do conceito de “mediação” branca no contexto do período pós-abolição, onde para ele muito escritos dão a entender que o único papel desempenhado pelos artistas negros dos anos 1930 – 60 era o de esperar que algum homem branco de bom coração os “descobrisse” e lhes “construíssem” pontes para entrar na cena musical. Buscando quebrar esse paradigma, Lima

⁹⁶ ENTRE A MEMÓRIA E A HISTÓRIA DA MÚSICA. **No Tempo de Noel Rosa**. Rio de Janeiro. Rádio Tupi. 1951. Disponível em: <http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/banco-de-dados/18-radiofonia/56-notempo-de-noel-rosa> Acesso em: 21 de abril de 2024.

⁹⁷ BOURDIEU, Pierre. (Coord.). **A Miséria do mundo**. Tradução Mateus S. Soares Azevedo. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

⁹⁸ LIMA, Lurian J. R. S, “Essa história você precisa ouvir!”: **Memórias do circuito de música negra do rio de janeiro (1887-1972)**. Tese (doutorado) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

perpassa pela memória de diversos artistas negros que criaram entre si uma rede de apoio e de sociabilidade e que, sobretudo, sempre foram sujeitos atuantes musicalmente e colocaram-se enquanto protagonistas de suas próprias histórias. Quanto as suas fontes, o pesquisador utiliza de entrevistas ao Museu de Imagem e Som (MIS) feitas por muitos desses artistas que buscam dar visibilidade as suas próprias histórias, mas que ainda sofriam com essa tentativa de apagamento histórico.

Vale destacar que o museu sofreu uma intervenção militar em 1972, mas antes disso, desde a sua criação em 1966, agia sem qualquer intervenção federal e conforme as ideias dos diretores. Ainda, no começo do museu as entrevistas eram balanceadas e equilibradas entre artistas negros e brancos, mas já no ano de 1967 a maioria dos entrevistados eram de sujeitos brancos, o que indica uma tentativa de cancelar uma classe e uma ideologia hierarquizada na classe e na raça.

O princípio ideológico básico que os unia, além da ideia de “harmonia racial”, era o da “defesa” do que os autores entendiam como a “música popular brasileira autêntica”, que girava em torno do samba e do choro, e que tinha como momento histórico mais importante os anos 1930 e 1940, consagrados nos Panoramas de Ary Vasconcelos como a “Era de Ouro da Música Popular Brasileira”. A consolidação do selo e da expressão “MPB” nos anos 1960 ligava-se fortemente à construção dessa tradição historiográfica nacionalista, inspirada nos estudos folcloristas e musicológicos da geração de Mário de Andrade, mas executado por pessoas diretamente envolvidas no mercado cultural (LIMA, 2022).⁹⁹

Essa ideologia visava uma integração controlada da população negra no imaginário e na estrutura da sociedade através desse campo cultural que é o samba e, principalmente, afastá-los dos espaços de maior prestígio e de poder, na produção do discurso sobre a nação e sobre ela própria, lembrando que o período pós-abolicionista no Brasil é um período de busca por uma identidade nacional e embora esse grupo se descrevesse como inclusivo e igualitário, hierarquias e estereótipos internos persistiam sobre autoria, gênero criativo e raça, os quais ajudaram a marginalizar os empreendedores e compositores negros. Isto é, essas fontes corroboram com a alusão de tentativa de apagamento do protagonismo negro dentro de um estilo que tem a sua gênese dentro das próprias comunidades negras.

O trabalho da Alessandra Tavares (2018)¹⁰⁰ é também de suma importância para esse debate, uma vez que a autora perpassa pela sociedade brasileira no pós-abolição e utiliza da trajetória de Mano Eloy¹⁰¹ para discorrer acerca das experiências coletivas da sociedade negra

⁹⁹ Idem

¹⁰⁰ TAVARES, Alessandra. **A escola de samba tira o negro do local da informalidade: Agências e associativismos negros a partir da trajetória de Mano Eloy (1930-1940)**. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ, Seropédica. 2018

¹⁰¹ “Patrono fundador do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano (TAVARES, 2018)”.

no período em questão. Esse trabalho é importante na ótica construtiva da sociabilidade da comunidade negra em torno da memória coletiva desse grupo, compreendia a partir de práticas que permitem produzir significados às existências individuais ou coletivas desses sujeitos ou grupos sociais. Nessa discussão acerca das redes de apoio promovidas pelas comunidades negras e de protagonismos negro, Mano Eloy¹⁰² é ligado pela autora as agências formadas através do carnaval e do subúrbio, como sujeito responsável por criar instrumentos para a promoção de práticas culturais dos grupos da sua rede de apoio.

Segundo a autora, as Escolas de Samba são instituições fundadas por negros que se organizavam em torno de memórias herdadas e experiências ancestrais. A ascensão dessas agremiações foi feita mediante a cooperação em conjunto dos sambistas negros uns com os outros que buscavam legitimar as suas práticas culturais como relevantes dentro do cenário do carnaval carioca, que por muito tempo os via de cima para baixo numa perspectiva hierarquizada da festa, que privilegiava os desfiles dos ranchos e dos grandes salões em detrimento dos cordões, entrudos, cucumbis carnavalescos e os zé-pereiras¹⁰³.

Figura 4: Mano Eloy, cantor, instrumentista e compositor



Fonte: <https://tribunadaimpressalivre.com/mano-eloi-o-sabio-negro-esquecido-por-carlos-mariano/>

¹⁰² Eloi Antero Dias, Cantor. Instrumentista. Compositor. Nascimento: 02/08/1888 Morte: 10/03/1971

Em 1903 transferiu-se para o Rio de Janeiro. Frequentou as rodas de samba nos morros da Favela e Santo Antônio, assim como outros redutos em Niterói, quando passou a ser conhecido como Mano Elói. Pai-de-santo e jogueiro respeitado, ao lado de Silas de Oliveira, Paulinho, Olímpio Navalhada e Aniceto do Império, fazia as rodas de jongo no morro da Serrinha. Tocava cavaquinho, tamborim e pandeiro. Foi estivador do Cais do Porto. Foi um dos fundadores do Grêmio Recreativo e Escola de Samba Império Serrano em 1947.

¹⁰³ O Zé-Pereira correspondia, em finais do século XIX, a um termo bastante genérico com o qual os jornalistas definiam grupos de foliões populares que pulassem carnaval atrás de uma banda de zabumbas e bumbos, empunhados por sujeitos vestidos de cascas esfarrapadas, que carregavam estandarte. Atras de si atraíam muita gente e, como afirma Cunha, causaram um grande impacto no carnaval das máscaras avulsas. “[o Zé-pereira] forneceu ritmo à dança dos velhos e princesas, atraiu para a dança os diabinhos “Carnavais da abolição: diabos e cucumbis no Rio de Janeiro (1879-1888)” (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense, 2011), 2011, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, por meio do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (IPHAN/CNFCP).os e demais personagens que, isolados, já pareciam assustadores” e que nessa “presença coletiva” pareciam ainda mais perigosos e abomináveis aos olhos de jornalistas e autoridades (BRASIL, 2014).

Para a autora, analisar a sociedade brasileira sob o viés do pós-abolição permite uma perspectiva que visa aprofundar a compreensão de diferentes aspectos das relações raciais no Brasil. É nesse contexto de luta por autonomia e cidadania que ela mostra como as Escolas de Samba se colocam como espaço de irradiação de discursos para a construção da cidadania negra. Por conta disso, as agências dos membros das Escolas de Samba fizeram dela espaço privilegiados para a atuação sociopolítica e desenvolvimento de uma sociabilidade suburbana que as classes dominantes buscavam desassociar-se e ao mesmo tempo segregá-las, conforme Lurian mostra utilizando o Museu da Imagem e do Som como exemplo.

Diante da exclusão social da população negra no pós-abolição, fazer parte de um grupo, de uma associação, era uma forma de posituação de sua imagem perante a sociedade. Portanto, pertencer a uma associação consistia em uma estratégia para se contrapor aos estereótipos que viam o negro como incapaz de se organizar, familiar e socialmente – no caso das associações negras, seria também uma forma de resistência ao racismo. Nesse sentido, é possível observar que as escolas de samba eram formas associativas que reuniam ações coletivas, a fim de demandar sua inserção política às autoridades. Desta forma, podemos considerá-las associações negras que desempenhavam um papel empoderador dessa população no pós-abolição (TAVARES, 2020)¹⁰⁴.

O samba deve ser visto para além de um ritmo musical porque também se reproduz pela sociabilidade, ou seja, gera diferentes experiências e influência na cultura nacional, o que marca a ação dos sambistas como protagonistas políticos e culturais, somando isso a incorporação das escolas de o samba na identidade cultural e nacional do Rio, permitido que a população suburbana, especialmente a negra no período pós-abolição, conquistasse direitos civis, sociais e políticos através da rede de apoio criada entre elas com o auxílio do próprio samba junto a formação das Escolas de Samba.

No pós-abolição, significados e símbolos dessa dita cidadania estiveram permeados de contradições que colocaram em lados opostos e mais variados grupos que buscavam exercer seu papel enquanto cidadão através das suas manifestações culturais, religiosas e associações, mesmo que os projetos de cidadania nesse período não fossem compartilhados às massas da população, isto é, a grande massa dos descendentes da antiga população escravizada continuaria vivendo dentro de seu limitado sistema de necessidades. Mas, conforme mostra Tavares (2020)¹⁰⁵, mesmo diante da exclusão social, a população negra estabeleceu espaços de expressão cultural e social e de participação política. O pertencimento do negro como agente

¹⁰⁴ TAVARES, Alessandra. **Mano Eloy e a Deixa Malhar: escolas de samba, associativismo e resistência negra organizada no pós-abolição**. *Acervo*, [S. l.], v. 33, n. 3, p. 198–219, 2020. Disponível em: <https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/1563>. Acesso em: 18 abr. 2024.

¹⁰⁵ TAVARES, 2018.

social numa sociedade carnavalesca servia como um contraponto a uma visão estereotipada que via no negro um sujeito incapaz de se organizar em conjunto.

Os afro-brasileiros buscavam viver e trabalhar por toda a cidade, mas um lugar em especial serviu de refúgio para a criação de uma sociabilidade entre eles e que fomentou o surgimento do samba a partir das mais variadas reuniões musicais sob a orientação religiosa de líderes comunitários, como era Tia Ciata¹⁰⁶. Porém, na virada do século XIX para o XX a categoria de músico ainda não tinha a força que viria a ter na década de 1920 e 30 a partir da profissionalização do músico e a popularização do rádio, então, era comum que muitos desses músicos que se instalavam na casa de Tia Ciata ainda tivessem outra ocupação profissional além da música. A casa de Tia Ciata tornar-se-ia um marco histórico da luta negra por cidadania e agiria também, como espaço de cortejo onde o samba que hoje conhecemos iria desabrochar através dos bailes, rodas de samba e de partido alto que ali foram oferecidas. Por conta disso, os sambas que lá eram feitos nas rodas de improviso não tinham uma conotação profissional, até a criação de “Pelo Telefone”¹⁰⁷, em 1917.

Ainda hoje não há uma imagem que seja historicamente aceita e comprovada como o rosto de Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, e por conta disso não será trazida nenhuma representação da sua face, embora considerado de suma importância a representação de faces negras históricas, essa representação tem que ser feita de maneira ímpar, a fim de não cair em nenhuma armadilha da historiografia tradicional que apresentam muitas mulheres negras tendo a mesma imagem. Mulheres únicas e de representatividade incontestável, mas que tem a sua face ocultada e generalizada. Cabe ressaltar, que assim como fala Tiago de Melo Gomes,

é fácil perceber que a importante trajetória de tias como Ciata não pode ser esquecida, merecendo, pelo contrário, estudos que adensem o enfoque sobre suas práticas sociais. Contudo, seria igualmente desejável o desenvolvimento de estudos sobre essas outras experiências afro-brasileiras, que ajudaram substancialmente a formação cultural do

¹⁰⁶ Hilária Batista de Almeida, Cozinheira. Mãe de santo. Animadora cultural e compositora. Nascimento: 13/01/1854 Morte: 10/04/1924

Dona da casa onde se reuniam sambistas e onde foi criado o primeiro samba gravado em disco, “Pelo Telefone”, assinado por Donga e Mauro de Almeida. Tia Ciata (seu nome é encontrado também grafado como Siata, Aciata, Assiata ou Asseata) chegou ao Rio de Janeiro em 1876, aos 22 anos, indo residir inicialmente na Rua General Câmara. Em seguida, residiu na Rua da Alfândega e depois na Rua Visconde de Itaúna (próxima à Praça Onze). Tia Ciata tirava seu sustento da cozinha típica baiana. Ela vendia quitutes em seu tabuleiro entre as ruas Uruguaiana e Sete de Setembro, e também no Largo da Carioca. Logo se destacou entre as baianas festeiras introdutoras da dança do samba no Rio de Janeiro, e passou a promover sessões de samba em sua casa, na qualidade de Batalão-omin. Realizava igualmente rituais de culto aos seus orixás africanos. Cada vez mais popular, Tia Ciata recebia em sua casa um grande número de políticos, boêmios, músicos e batuqueiros que lá iam saborear seus pratos típicos, principalmente sua moqueca. Foi numa destas reuniões que nasceu o samba “Pelo telefone”, de Donga e Mauro de Almeida. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/personalidade/tia-ciata/> Acesso em: 30 de jun de 2024.

¹⁰⁷ O samba “Pelo telefone” teria o carisma de ser uma coisa nova, criado inicialmente numa roda de partideiros sem preocupações autorais, e depois recriado usando elementos musicais de diversas origens, e inserido como produto no mercado aberto pela indústria de diversões (MOURA, 1983).

Rio de Janeiro. Tias baianas, mineiras, fluminenses, cariocas – e certamente ainda outras – deixaram sua marca nessa história (GOMES, 2003)¹⁰⁸

Não se pode negar a relevância de Tia Ciata e de sua casa como espaço seguro e de importante ponto de convergência e afirmação da população negra carioca no pós-abolição. Porém, devemos atentar-nos para outros espaços que também exerciam esse papel e outras tias¹⁰⁹ que, embora menos famosas, também exerceram a sua sociabilidade no samba. A título de exemplo, em Madureira, Tia Ester de Osvaldo Cruz abria sua casa para uma massiva participação de negros recém libertos, livres e pobres que viam na festa da Penha uma oportunidade de projetar o seu futuro enquanto cidadãos através de uma participação ativa nesses eventos com o intuito de impor suas visões de liberdade e lutar por sua existência.

Porém, é com Pelo Telefone que o debate sobre autoria entraria em voga no mundo do samba e, a partir daí, as noções do estilo musical como patrimônio e os processos de profissionalização do músico junto com as compras e vendas de samba tornar-se-iam mais frequentes. Canclini (1994)¹¹⁰ afirma que patrimônio não inclui apenas a herança de cada povo, mas sim uma política de conservação e administração do que foi produzido no passado e seus usos sociais. Patrimônio cultural expressa a solidariedade que une ao que compartilham um conjunto de bens ou de práticas que os identifica, mas também costuma ser um lugar de pertencimento e de cumplicidade social. Esse costume, então, pode ser atrelado à memória como um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio do indivíduo e do lugar àquele sujeito pertence. Ademais, a memória pode ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, submetido a flutuações, transformações e heranças.

No primeiro governo Vargas (1930 – 45) procurava-se combater a malandragem e as representações dos malandros na música popular, porém, no mundo do samba essa persona lírica era figura ímpar e quase sempre qualificado culturalmente junto ao próprio samba como uma extensão direta um do outro. Durante esse governo, a ideia de cultura estava diretamente atrelada a formas conceituadas de manifestações artísticas e literárias associadas sempre a um ideal acadêmico e europeizada, uma vez que, “a elite brasileira e as instâncias de poder por ela

¹⁰⁸ DE MELO GOMES, Tiago. Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. *Afro-Ásia*, 2003, 29-30.

¹⁰⁹ Nos primórdios das escolas de samba nota-se a presença de tias cariocas, mineiras e fluminenses, tão influentes em suas comunidades como Ciata, Amélia e Sadata o foram para as suas próprias: a Tia Ester de Osvaldo Cruz, com seu bloco carnavalesco e suas relações com “artistas de rádio” e “políticos em evidência”, que inclusive frequentavam suas festas familiares; as tias mangueirenses, como a mineira Tia Fé ou Tia Tomásia, jongueiras e mães de santo que estiveram presentes no processo de fundação da Mangueira; a jongueira e religiosa valenciana Maria Rezadeira, que trouxe para a Capital Federal práticas aprendidas na fazenda onde nasceu (Idem).

¹¹⁰ CANCLINI, G. N. **O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n.23, 1994.

legitimadas ainda viviam o sonho alegadamente eugênico, o do branqueamento físico da população nacional”¹¹¹. O período em questão trate-se de uma época de busca por uma identidade nacional com o Estado querendo se desassociar de seu passado escravista, e ao mesmo tempo, a população negra lutando para integrar este meio. É importante fazer esse apontamento para se entender o contexto da sociedade e a sua pretensão de modernidade tendo o samba como objeto de estudo.

Por conta disso, os sambistas negros participavam ativamente de mobilizações em torno da construção de mecanismos legais de autoproteção e utilizam do samba como ferramenta, mostrado mais uma vez por Tavares sob a ótica das Escolas de Samba, afirmando que “o pertencimento a uma sociedade carnavalesca servia como contraponto a uma visão estereotipada que via o negro como incapaz de se organizar familiar e socialmente”. O conceito de associativismo se apresenta como instrumento de análise acerca da formação e organização desses grupos que utilizam determinada prática a fim de se associarem com base em um interesse em comum e cuja participação é obrigatória, tendo em seu regimento um conjunto de regras que definem os fins, os poderes e os procedimentos. Ou seja, trata-se de “uma entidade organizada de indivíduos coligadas entre si por um conjunto de regras reconhecidas e repartidas, que definem os fins, os poderes e os procedimentos dos participantes, com base em determinados modelos de comportamento oficialmente aprovados (apud FONSECA, 2008)”¹¹².

Em Durkheim (1982)¹¹³ o associativismo possui um papel importante e decisivo na organização das organizações modernas criando formas de sociabilidade nas sociedades tradicionais e debatendo os valores delas. Para ele, a família e a religião desempenhariam um papel fundamental dentro dessa dinâmica que é ao mesmo tempo social e política, onde essas instituições criam laços sociais que contribuem para a solidariedade e integração dos indivíduos, evitando o isolamento social e a desordem. Essa dinâmica é chamada por Emile Durkheim como coesão social em busca da ordem. Olhando para a sociedade carioca do pós-abolição podemos enxergar mais uma vez as Escolas de Samba como instituição capaz de oferecer aos negros recém libertos um espaço seguro para frequentar e se organizar socialmente e politicamente num contexto onde a própria festa do carnaval passava a ter um papel dúbio na ótica da coerção social imposto pelas Grandes Sociedades Carnavalescas, mídia e demais poderes do Estado que buscavam padronizar a festa em meio a ideia de modernidade que as

¹¹¹ LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. Editora José Olympio, 2015.

¹¹² FONSECA, Vitor Manoel Marques da. **No gozo dos direitos civis: Associativismo no Rio de Janeiro**, v. 1916, 1903, 2008.

¹¹³ DURKEIM, Emile - **O Suicídio**. 3.^a ed. Lisboa, Presença, 1982

grandes instituições tinham, mas também tinha esse caráter social por meio das redes de apoio oriunda das agremiações carnavalescas e de suas lideranças, como era o caso do Mano Eloy.

Ao relacionar o associativismo a dinâmica cultural de um espaço percebemos uma certa ambiguidade quanto a abrangência da adjetivação desses conceitos e a sua utilização carregada de significados empíricos em certas formulações teóricas que dão preferência ao pensamento acadêmico ocidental onde há uma nítida diferenciação do próprio conceito de cultura, ora como popular, culta, de massas ou de elite. Essa perspectiva corrobora com uma ideia inequívoca da cultura como algo hierarquizada e acaba por deslegitimar as relações associativas que não se enquadram no seu modelo idealizado e sobrepõe uma organização à outra conforme os seus interesses. Portanto, se desejamos abranger toda a esfera associativa de influência popular, é necessário também perceber essas associações como locais onde ocorre há uma disputa simbólica, não apenas entre as várias camadas populares, mas também englobando as manifestações culturais dos grupos sociais hegemônicos que buscam legitimar os seus símbolos e códigos em detrimento do outro.

Para Pires (2010)¹¹⁴ é comum que os autores em história cultural tragam em seus textos ensaios acerca da linguagem, identidades e práticas de poder que expressam a preocupação em pontuar o conjunto de pesquisas que orientam as suas interpretações a nos ajuda a diminuir eventuais dúvidas que persistem em cima dos conceitos e métodos de análise e embasamento teórico. Essa ideia vai de encontro com a relação que o samba tem no primeiro quarto do século XX, ao evocar indivíduos, trajetórias pessoais, histórias de vida e subjetividade, captando um universo de significados de grupos diversos e distantes que fazem parte de esferas informais e populares. Ao mesmo tempo, serão colocados em contraste dois grupos de classes e realidades distintas que vão enxergar nesse estilo uma possibilidade de ascensão social, cada um desses grupos com as suas motivações, mas com essa finalidade em comum, já que o Brasil estará durante os anos do período pós-abolição, buscando desenvolver elementos que os façam ser vistos como tradicionalmente brasileiros.

Retomando os debates de Álvaro Nascimento (2016)¹¹⁵ sobre o paradigma da ausência, a invisibilidade dos sujeitos negros é apontada na produção historiográfica do mundo do trabalho. Nesse contexto, ele dialoga o conceito de classe com o conceito de raça, e aponta que

¹¹⁴ PIRES, Maria da Conceição Francisca. **Ensaaios com a história cultural**. [RESENHA]. MARTINS, William de Souza; SANGULARD, Gisele (orgs). **História cultural: ensaios sobre linguagens, identidades e práticas de poder**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010. Revista História da Historiografia, Ouro Preto, número 10, dezembro, 2012, pp 279-285

¹¹⁵ NASCIMENTO, Álvaro Pereira do. **Trabalhadores negros e o “paradigma da ausência”**: contribuições à história social do trabalho no Brasil. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 29, no 59, p. 583-586, setembro - dezembro 2016.

os homens negros e as mulheres negras raramente são mencionados nas pesquisas sobre o movimento operário na história social do trabalho, mostrando por fim os problemas causados pela ausência desses temas históricos, e faz algumas sugestões viabilizando uma abordagem metodológica para a superação dessas questões, o que sugere que lidar com as trajetórias e a memória histórica da população negra continua sendo um desafio. Se pegarmos essa mesma ótica do mundo do trabalho e levarmos para o mundo do samba, que em determinado momento também passa a ser visto como um trabalho, fica ainda mais evidente a tentativa de ocultamento do protagonismo dos artistas negros e a sua subvalorização por parte dos pesquisadores e agentes culturais que produziram os primeiros registros sobre o mundo do samba e da música popular, pode-se perceber, como o paradigma da mediação e o paradigma da ausência estão interligados.

O autor fala de um problema relacionado a uma historiografia que não trata das pessoas negras no mundo do trabalho¹¹⁶ em suas pesquisas. Na história social do samba, essas pessoas negras não estão ausentes, mas são secundarizadas no seu papel de protagonistas na indústria musical carioca, o que representa uma ausência de protagonismo forçada pela reprodução dessa história social do samba e pelo processo de compras e vendas de samba, que como veremos, coloca sambistas negros e brancos em diferentes locais de negociação.

O paradigma da ausência é fundamental para entendermos a dinâmica de apagamento proposta pelos reprodutores da escrita *nolesca*, sobretudo nas relações comerciais que envolvia a parceria de um músico branco com outro negro. Isto é, na relação de exploração de uma classe dominante contra um grupo que buscava oportunidades de aparecer nas grandes mídias da época e para isso aceitavam propostas poucas vantajosas para eles. E, para isso, o caso envolvendo Francisco Alves e Ismael Silva será estudado a fim de mostrar que a projeção dada por Ismael à Francisco Alves foi infinitamente maior do que a de Francisco Alves à Ismael Silva. E, ainda, mostrar como a cor dos sujeitos atuantes dessa dinâmica era apagada e secundarizada, principalmente quando falamos dos grandes palcos e das projeções alcançadas por quem estava nesses grandes centros em comparação a quem estava nos bastidores.

Ou seja, mostrar sob a ótica desse paradigma, como eram as relações de trabalho no mundo do samba a partir da popularização do rádio e das gravações elétricas. Essa visão mostra

¹¹⁶ “Havia na concepção desses autores uma ideia da incapacidade das pessoas escravizadas, que não lhes conferia o direito de serem chamadas de operárias, rótulo que até as crianças livres empregadas nas fábricas recebiam. A própria cor dos trabalhadores geralmente passava em branco nas páginas das obras. Em termos metodológicos, os autores abraçavam-se a categorias profissionais, étnicas e nacionais, mas quase nada discutiam acerca dos conflitos e solidariedades no tocante à cor dos trabalhadores, chave fundamental para incluir o racismo como um problema histórico na historiografia dos mundos do trabalho (NASCIMENTO, 2016)”.

a necessidade de analisar a memória coletiva desses indivíduos, no que diz respeito às práticas que envolvem determinadas organizações, nas quais as identidades coletivas estão vinculadas às experiências de grupos sociais e, assim, a memória gera significado individual ou coletivo da existência por meio de experiências compartilhadas entre indivíduos e grupos sociais. Esse tipo de abordagem considera que existe alguma forma de relação entre o mundo real e seus agentes, onde essa atuação garante uma interpretação dos eventos por meio da análise dos significados básicos da experiência dos sujeitos atuantes e como esses sujeitos se relacionam com o meio.

A história da música popular brasileira é marcada por uma série de conflitos e disputa acerca de seus reais propulsores. O paradigma da mediação, conceito trazido por Lurian Lima¹¹⁷, busca reconhecer a história e memória dos sambistas negros num cenário de conflitos e negociações acerca da sua atuação enquanto agentes sociais e culturais, evidenciando suas conquistas e os limites simbólicos impostos em cima desses grupos pelas classes dominantes junto ao aparato legal do Estado. Nesse contexto, Lurian defende que há uma relação da música e consciência afro-diáspora, o que amplia a sua compreensão sobre os aspectos sociais e políticos da história do samba no período pós-abolição em cima do pensamento e das ações dos artistas que envolvem o próprio samba.

Compreender, escolher e distinguir quais eram os imperativos em torno dos quais se orientava a vida dos sujeitos estudados ajudam o pesquisador a entender o nível social e as necessidades daquele grupo. Esse tipo de abordagem considera que existe alguma forma de relação entre o mundo real e seus agentes, onde essa atuação garante uma interpretação dos eventos por meio da análise dos significados básicos da experiência dos sujeitos atuantes. No campo da análise comparada é importante trazer dois pontos de vista diferentes acerca da questão da mediação e tentar mostrar a finalidade de cada abordagem. Para buscar debater com a escrita *noelesca*, é necessário elucidar pesquisas que discorrem acerca do associativismo e das redes de sociabilidades criadas por eles numa sociedade que buscava segregá-los. Trabalhos como o do jornalista Francisco Guimarães “Vagalume” são de suma importância, uma vez que enfoca o negro como agente social e problematiza as visões estereotipadas que tratavam o negro como incapaz de se organizar familiar e socialmente, como tentava fazer Tinhorão, Almirante e outros reprodutores da escrita *noelesca*, ainda vigente no mundo contemporâneo.

Esta abordagem considera a cultura como um fator que molda a sociedade e direciona essa abordagem histórica da sociedade sobre temas como comportamento social, experiência

¹¹⁷ Ver capítulo 2.

cultural e estratégias sociais. A história, portanto, pode ser objeto de análise macro ou micro, geral ou local, ambas são válidas, dependendo da escala de observação do historiador. A multiplicação de escalas de observação representa um movimento saudável capaz de promover o conhecimento socialmente produzido nos mais diversos níveis, revelando um quadro mais completo dos processos históricos do total ao local.

Figura 5: Vagalume, escritor e jornalista



Fonte: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/PENSATA-Carlitos-Marinho>

Seu pseudônimo parte de uma alusão aos bichos que iluminavam as noites cariocas, mas que ainda eram companhias indesejáveis, portanto, Francisco Guimarães se apresenta como “Vagalume” com a finalidade de perturbar a ordem vigente da mídia tradicional, mostrando que os artistas e os demais trabalhadores negros que eles tentavam secundarizar eram trazidos por Vagalume em suas crônicas jornalísticas. Seus escritos foram fundamentais para quebrar a ideia de anomia que existia contra a população negra ao dar visibilidade a esses grupos e formar junto com eles mais uma rede de sociabilidade, pois, Vagalume não era um corpo estranho que falava da cultura afro-brasileira, era um deles, alguém que se identificava com as festividades, danças, músicas e percebia o que rumo que a entrada dos ditos mediadores culturais no samba levaria.

O Vagalume é artista, repórter, jornalista, literato, poeta, deputado, senador, funcionário público, operário, juiz, comerciante, banqueiro, caixeiro, secreta (sic), advogado, médico, major, coronel, delegado de polícia, inspetor seccional, ator, atriz, corista, comediógrafo, músico, pintor, escrivão, oficial de justiça, etc... etc. Em geral, o maior número de vagalumes, é de boêmios e... vadios. Para que a espécie não desapareça os ha de ambos os sexos; os ha (sic) ricos e pobres; limpos, mal amanhados, de todos os aspectos, enfim. Aqui, no Rio de Janeiro, a quantidade é maior que em outra qualquer parte. Na escala social, os ha de ordem superior e de ordem inferior; às famílias, os gêneros variam; a espécie é a mesma. Em geral, é inofensivo! Mas os há viciosos e turbulentos: bebem, fumam, jogam. Um certo número pertence ao gênero dos gatunos; esses, têm as antenas insistentes, férreas, uma espécie de gazuas com as quais abrem fechaduras e malas; com as quais fismam carteiras¹¹⁸.

¹¹⁸ Mallat. “Pássaros da Rua: O Vagalume”. Jornal do Brasil, 06/05/1901.

Vagalume (1933)¹¹⁹ foi contemporâneo de Noel Rosa e Almirante e suas pesquisas ajudam-nos a entender a prática de compra e roubos de sambistas brancos contra os sambistas negros no mercado musical que estava em ascensão na década de 1930. Noel Rosa argumenta: “Há compositores que compram sambas? Eu posso afirmar que há. Falo por experiência própria. Já vendi muitos sambas”¹²⁰. Porém, essa prática é diferente quando tem um sambista negro como vendedor e isso ficará evidente quando abordarmos o caso intérprete Francisco Alves e o compositor Ismael Silva. No caso de Noel Rosa, os seus negócios ocorriam de maneira um pouco diferente, como conta Almirante em seu programa:

Tinha Noel em Vila Isabel uma namorada de nome Clara, a família dela era enorme. Certo dia no Largo do São Francisco, Noel encontrou aquela namorada com toda a família, ela vinha tratar de negócios do pai. No encontro Noel foi convidado a acompanhar a família dela até Vila Isabel, mas ele estava inteiramente sem dinheiro e o bando era enorme. Pediu então que os esperassem uns minutinhos e dirigiu-se a rua 7 de setembro e propôs a um homem que lá estava a venda de um samba. “que samba é?” perguntou o homem. “é um que vou compor agora”. (No Tempo de Noel Rosa, episódio 8)¹²¹.

A prática de vendas e compras de samba foi diretamente responsável pela projeção dos sambistas brancos e por deixar os sambistas negros nas sombras e muitas vezes no anonimato com as suas canções tornando-se famosas, mas com eles sem o devido crédito. Foi dessa forma que o intérprete Francisco Alves ficou famoso na cena musical contratando o serviço de músicos profissionais para que pudesse lançar as produções desses artistas em seu nome.

Figura 6: Francisco Alves, cantor



Fonte: <https://dicionariompb.com.br/artista/francisco-alves/>

¹¹⁹ Francisco Guimarães “Vagalume”, jornalista e cronista – Nascimento: 1875 Morte: 09/01/1946 Trabalhou em diversos jornais cariocas durante cerca de 50 anos. Foi pioneiro ao criar uma coluna sobre notícias carnavalescas no Jornal do Brasil, logo imitada por outros jornais, no qual assinava com o pseudônimo de Vagalume. Publicou “Na roda do samba” (Rio de Janeiro: Tipografia São Benedito) em 1933, no qual contou a história do samba, de seus criadores e intérpretes mais importantes. O livro foi reeditado várias vezes pela Funarte. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/personalidade/vagalume/> Acesso em: 30 de jun de 2024

¹²⁰ Citado por Sandroni, p. 130.

¹²¹ ENTRE A MEMÓRIA E A HISTÓRIA DA MÚSICA. **No Tempo de Noel Rosa**. Rio de Janeiro. Rádio Tupi. 1951. Disponível em: <http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/banco-de-dados/18-radiofonias/56-notempo-de-noel-rosa> Acesso em: 21 de abril de 2024.

No mesmo episódio, Almirante retrata como ocorreu essa parceria entre os compositores Ismael e Noel e o intérprete Francisco Alves, dando exemplo de algumas canções como “Para Me Livrar do Mal”, “Uma Jura Que Fiz” e “Adeus”:

Por aquele tempo Francisco Alves e Mário Reis constituíam uma dupla de grande sucesso nas gravações. Noel já era então um compositor altamente considerado. Daí ter sido escolhido para compor músicas para a dupla. Figuravam como seus parceiros ora Francisco Alves, ora Ismael Silva e, por vezes, esses dois juntos. A originalidade de Noel como compositor ficou ali revelada em alguns de seus sambas naquele tempo ressaltando aquele que se chamava “É Preciso Discutir”, no qual Francisco Alves e Mário Reis tinham oportunidades iguais como solistas já que cada verso fica entregue intercalado a cada um deles. [...] Veio depois desse outro samba, esse agora em parceria com Francisco Alves e Ismael Silva, samba que também aproveitava as possibilidades vocais dos dois cantores, chamava-se “A razão da se a quem tem.” [...] Naquele período ficaram músicas que foram sucesso e outras que caíram no completo esquecimento. É oportuno lembrá-las agora já que falamos de coisas do tempo de Noel Rosa. Muitos de nossos ouvindo muito provavelmente hão de recordar de um certo samba intitulado “Para Me Livrar do Mal” que foi um dos grandes sucessos de Francisco Alves [...] Outro lindo samba do tempo era o que se chamava “Uma Jura Que Fiz”, de que restou uma notável gravação de Mário Reis [...] Um outro ainda de enorme beleza foi o que se chamou “Adeus” e bem que merecia ter ficado como outro lembrado até hoje pelos cantores e pelas grandes orquestras (No Tempo de Noel Rosa, episódio 8)¹²².

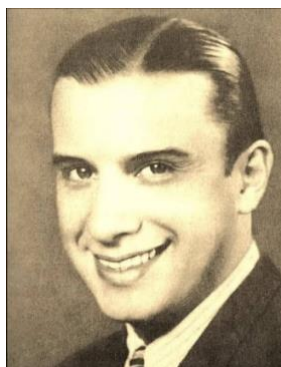
Nesse contexto, Vagalume fala sobre essa questão que envolve o processo de profissionalização do samba por meio da compra e vendas de samba na década de 1930 partindo para a defesa de uma originalidade artística, sustentando a ideia da pureza do aspecto estético e, sobretudo, uma defesa para com os sambistas do morro que sofriam com esse processo de capitalização do samba. Os compositores negros 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. Essa questão fica bastante evidente quando Almirante nos conta em seu programa de rádio e no especial em homenagem a Noel Rosa o alcance e popularidade que Francisco Alves e Mário Reis¹²³ tiveram por conta das composições feitas por Ismael Silva.

¹²² ENTRE A MEMÓRIA E A HISTÓRIA DA MÚSICA. **No Tempo de Noel Rosa**. Rio de Janeiro. Rádio Tupi. 1951. Disponível em: <http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/banco-de-dados/18-radiofonias/56-notempo-de-noel-rosa> Acesso em: 21 de abril de 2024.

¹²³ Mário da Silveira Meirelles Reis, cantor. Nascimento: 31/12/1907 Morte: 05/10/1981

Lançou seu primeiro disco em 1928 pela Odeon registrando o samba “Que vale a nota sem o carinho da mulher” e o romance “Carinhos de vovô”, ambas composições de Sinhô, acompanhado pelos violões do próprio compositor e de Donga. Seu estilo coloquial de cantar contrastava com o de cantores como Vicente Celestino, Carlos Galhardo e Francisco Alves. A gravação de discos saía então da era mecânica para entrar na era do sistema elétrico. Os cantores passavam a fazer uso do microfone ao invés do antigo autafone. O novo processo favoreceu bastante seu estilo, mais simples e coloquial. Em 1930, formou famosa dupla com o cantor Francisco Alves, com o qual gravou um total de 12 discos. No primeiro registro interpretaram os sambas “Deixa essa mulher chorar”, de Brancura e “Quá-quá-quá”, de Lauro dos Santos. Com o êxito da dupla surgiram várias outras duplas de cantores, como a formada por Jonjoca e Castro Barbosa. Em 1931, gravou com Francisco Alves o samba “Se você jurar”, de Ismael Silva e Nilton Bastos, que também foi assinado por Francisco Alves. Com Almirante, Carmen Miranda, Lamartine Babo e o Grupo do Canhoto gravou o cateretê “As cinco estações do ano”, de Lamartine Babo. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/artista/mario-reis/> Acesso em: 30 de jun de 2024

Figura 7: Mário Reis, cantor



Fonte: <https://dicionariompb.com.br/artista/mario-reis/>

A popularidade dos intérpretes brancos ocorria em consonância ao ideal de modernidade promovido pelo governo Vargas a partir da década de 1930, visto que a música popular brasileira representada pelo samba ocupou posição de destaque no mercado nacional. A esta difusão juntou-se também a contribuição do suporte fundamental da época – a rádio – na sua fase de popularização, e a utilização da música como arma de propaganda política. Ao mesmo tempo, o que passava a contribuir com o samba como símbolo nacional não deixava de promover certo apagamento de traços culturais como retrata Vagalume acerca do rumo que o samba é levado para o “o 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, 1933, p. 31)¹²⁴, tecendo uma crítica indireta ao processo de gravações eletrônicas, resultado da profissionalização do sambista e da popularidade do rádio.

O incremento das gravações elétricas e a popularização do rádio como veículo de transmissão em massa, acabarão por resultar no processo de compras e de vendas de samba – quando não o de roubos – muito comuns nesse período, em que teremos muitos intérpretes buscando por compositores que escrevessem samba para que eles pudessem cantar. Esses intérpretes eram, em grande medida, brancos de classe média, e que tinham fácil acesso a esses veículos por conta do seu status social e, sobretudo, por representarem o rosto idealizado para cantar o samba idealizado pelas elites dominantes e pelo Estado Varguista. No próximo capítulo, veremos como compositores brancos e negros negociavam de um lugar social diferente, ou seja, suas motivações existiam por motivos distintos. Isso ficará evidente quando

¹²⁴ GUIMARÃES, Francisco (“Vagalume”). **Na Roda do Samba**. Rio de Janeiro: Typ. SÃO BENEDICTO Carmo, 43, 1933.

compararmos, por exemplo, os casos do próprio Ismael Silva e do Noel Rosa, ambos compositores que fizeram parceria musical com o Francisco Alves.

A história da música popular brasileira é marcada por uma série de conflitos e disputa acerca de seus reais propulsores. A imprensa tradicional – branca – representava de maneira indireta um fórum alternativo das elites e do Estado, que era ocupado por esse mesmo grupo social, e como temos falado durante esse capítulo, possuía uma linha editorial voltada a construir padrões aceitáveis de organização social e política, sendo um dos principais canais de manifestação de opiniões no sentido dessa idealização e que criticava outras manifestações contrárias ao seu ideal como “primitiva” e “retrógrada”. Ou seja, a imprensa tradicional carioca inicia um processo de construção de padrões aceitáveis e passou a hierarquizar práticas culturais. Com isso, vemos a importância sobre a posse do discurso por parte dessa imprensa ganha corpo justamente por conta de ocupar espaços privilegiados para elevar o seu patamar nesse cenário. E, por ocupar esses locais midiáticos e os próprios veículos de massa como o rádio, as suas ideias conseguem alcançar mais pessoas e o seu discurso se fortalece.

Ainda em seu livro, *Vagalume*, mesmo que de forma indireta, fala sobre o monopólio racial do status de cantor e da gravação do samba por essa nova classe de cantores que surgiu no contexto de capitalização por meio da compra e muitas vezes do roubo de samba de cantores das comunidades negras a partir do momento em que o samba começou a aparecer nas rádios e nos discos eletrônicos. Ele não apenas defende o status social e a forma musical que traz a marca de sua origem (“roda”), mas também vê o processo de incorporação do samba no grupo cultural mais amplo como uma ameaça ao núcleo de sua identidade fundamental, sem perder suas razões qualitativas. Nessa perspectiva, as historiografias da música popular, além de não discutirem o racismo em contextos musicais, tendem a minimizar a prática de comprar e roubar música como algo de sua época¹²⁵.

Conforme mostra Nei Lopes (1981)¹²⁶ a subvalorização dos afro-brasileiros e de sua cultura mudou no início do século XX, à medida que os setores científicos e artísticos do Brasil reavaliavam o potencial afro-brasileiro e suas contribuições para a construção da nação numa sociedade onde a discriminação era um princípio básico e organizativo. O nacionalismo cultural moderno do Brasil na década de 1920, o rápido desenvolvimento da rádio comercial e da indústria fonográfica, a proliferação de sociedades de direitos autorais e a crescente

¹²⁵ NAPOLITANO, M.; WASSERMAN, MC. **Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira**. Revista Brasileira de História, v. 39, pág. 167–189, 2000.

¹²⁶ LOPES, Nei. **O samba na realidade: A utopia da ascensão social do sambista**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981

popularidade do samba na década de 1930 são alguns dos fatores que conspiraram para tornar este gênero musical uma escolha concreta para a consolidação da identidade nacional. Nei Lopes, que é lembrado por Lurian Lima em sua tese como um dos sambistas ignorados pelo MIS, por naquele momento ser considerado uma voz com perspectivas negras demais para o gosto dos idealizadores e diretores do museu¹²⁷.

Os membros do MIS podem ser enquadrados naquilo que o próprio Nei Lopes chama de adeptos da “teoria do branqueamento”¹²⁸ que tendem a minimizar a participação do negro na composição da população brasileira, seja no âmbito da cultura, seja na produção de saber. Esse discurso reproduz um enraizado critério racial ainda vigente no Brasil acerca do protagonismo negro na sociedade brasileira no período pós-abolição e, em cima disso, a autor busca tornar visível a participação da matriz africana na formação da sociedade brasileira e justamente quebrar com esse paradigma. Essa teoria é a que vai moldar o discurso, mesmo que disfarçado de teoria da modernidade, dos membros da escrita *noelesca*.

¹²⁷ A história e a historiografia poderiam ter sido outras se intelectuais como Nei Lopes e Haroldo Costa, por exemplo, tivessem tido mais sorte em suas tentativas de furar esses bloqueios e se estes não fossem tão poderosos. Nenhum dos dois teve seus trabalhos sobre história do samba e do carnaval publicados pela FUNARTE ou ocuparam qualquer posto na fundação, ao contrário de Sérgio Cabral, Ary Vasconcelos, Hermínio B. de Carvalho e outros (LIMA, 2022. p. 193).

¹²⁸ LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. Selo Negro Edições, 2014.

2. INDÚSTRIA MUSICAL, MODERNIDADE E O PARADIGMA DA MEDIAÇÃO: VALORIZAÇÃO PERIÓDICA DO PAPEL DOS BRANCOS E DISPUTA PELA POSSE SIMBÓLICA DO ESTILO.

2.1 Ismael Silva e o samba no contexto de surgimento rádio e do incremento das gravações elétricas na indústria musical.

Milton de Oliveira Ismael Silva, nascido no bairro de Jurujuba, em Niterói, mudou-se aos 3 anos para o bairro Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, local onde estudou, se formou e se estabeleceu enquanto indivíduo e cidadão samba, título recebido em 1960 da Associação das Escolas de Samba. É em Antonico, canção de 1950, que Ismael apresenta as informações acima numa introdução antes da letra. A composição trata de um apelo emocionado a um eu lírico que se chama Nestor e que enfrentava grande dificuldade, mas que era muito talentoso quando se fala de samba e, o apelo é para que o Nestor dispusesse de oportunidade para voltar aos trilhos. Maria Thereza (1985)¹²⁹ sugere a canção trata-se de uma súplica em prol do próprio Ismael, que depois de terminada a parceria com Francisco Alves ficou um tempo longe dos holofotes.

Oh, Antonico
 Vou lhe pedir um favor
 Que só depende da sua boa vontade
 É necessário uma viração pro Nestor
 Que está vivendo em grande dificuldade
 Ele está mesmo dançando na corda bamba
 Ele é aquele que na escola de samba
 Toca cuíca, toca surdo e tamborim
 Faça por ele como se fosse por mim
 Até muamba já fizeram pro rapaz
 Porque no samba ninguém faz o que ele faz
 Mas hei de vê-lo muito bem, se Deus quiser
 E agradeço pelo que você fizer, meu senhor¹³⁰

Porém, sempre que questionado acerca de uma possível referência pessoal com a música o compositor prontamente negava, dizendo: “Nada do que componho tem algo a ver com a minha vida. Não existe Antonico, nem viração, nem Nestor.” “Sou poeta do espontâneo!”¹³¹ Seja Ismael o Antonico, o Nestor, ou nenhum dos dois, a verdade é que a canção marca uma retoma em sua carreira a partir da década de 1950.

¹²⁹ SOARES, Maria Thereza Mello. **São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei.** – Rio de Janeiro: FUNART/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular., 1985.

¹³⁰ SILVA, Ismael. **Antônico.** 1950. Álbum: Se você jurar. Rio de Janeiro, 1973.

¹³¹ Idem.

Figura 8: Ismael Silva, cantor e compositor



Fonte: <https://dicionariompb.com.br/artista/ismael-silva/>

O bairro do Estácio estará para sempre ligado a figura de Ismael Silva que durante a sua vida sempre foi referenciado como o “Bamba da Estácio”, uma vez que lá ajudou o samba se transformar e participou dos anos em que ele se transformou em produto comercial a partir da profissionalização do próprio ritmo e do sambista enquanto músico, intérprete e compositor. Aos 14 anos Ismael compôs o seu primeiro samba, o “Já desisti”, dizendo os seguintes versos:

Já desisti de mulher
Já desisti do trabalho
Agora só me falta
Desistir do baralho¹³²

Ismael desde muito cedo mostrava a sua veia artística como mostrado acima, frequentava diversas rodas de samba e convivia com muitos músicos ao seu redor, o que fazia dele aluno com professores de primeira categoria quando se falava de samba. Ainda, Ismael também era aluno aplicado quanto aos assuntos escolares, “[...] um garoto humildemente vestido, magrinho, pobre, tornou-se modelo do colégio, primeiro aluno em todas as matérias”¹³³. Talvez tenha surgido daí a sua aptidão para o samba e a inspiração para a criação do termo “Escola de Samba”. Havia perto do bairro do Estácio uma escola de ensino normal e então Ismael dizia “nós somos os professores do Samba” e a partir disso ele cria a expressão Escola de Samba e como resultado se tem a fundação da primeira agremiação, a Deixa Falar, em 1928, tendo Ismael como seus fundadores.

Ismael Silva: “Quando chegava alguém falando: ‘olha sabe que o Salgueiro chegou falando isso e aquilo?’ Eu respondia: Deixa Falar! Eles têm que respeitar! Aqui é que é. Escola de Samba é aqui! Porque daqui que saem os professores da escola normal. Se aqui era a escola normal, então, Escola de Samba é aqui”.

¹³² SOARES, Maria T. M. **São Ismael do Estácio; o sambista que foi rei**. Rio de Janeiro: FUNART/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1985.

¹³³ ISMAEL SILVA – **outra aula do professor de samba**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 2 abr. 1974. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=31719 Acesso em: 1 de maio de 2024.

Entrevistador: “Mas quem criou o nome Escola de Samba?”
Ismael Silva: “Foi eu”¹³⁴.

Ismael Silva foi responsável por mudar a dinâmica rítmica do estilo musical para que o samba pudesse ser utilizado nos desfiles dos blocos que futuramente passariam a ser vistos como Escolas de Samba. Dizia Ismael: “Já imaginaram um agrupamento carnavalesco saindo pela rua cantando “Pelo Telefone”? [...] Daí eu cheguei à conclusão de que precisava transformar, daí a transformação e que transformação. [...] ‘Nem tudo que se diz se faz eu digo e serei capaz’. E ficou, ficou esse estilo.”¹³⁵

Então, em 1928, com a criação da Deixa Falar, ocorreriam uma série de mudanças propostas por seus membros fundadores na estrutura rítmica do samba e no carnaval, com o próprio Ismael Silva atentando que o ritmo do samba antigo era apenas “tan tantan tan tantan”, enquanto o novo, mais rico, era “bum bum paticumbum prugurundum”¹³⁶. O carnaval de rua era um dos poucos canais de expressão popular da sociedade carioca no período, agia como um espaço de lutas pelo reconhecimento social dos grupos participantes enquanto cidadãos, possibilitando que esses grupos se mostrassem para aqueles que queria excluí-lo e taxá-los como incivilizados. Embora houvesse toda essa construção por meio do samba enquanto ritmo, ele e o próprio carnaval foram utilizados como espaço agregador e formador de uma sociabilidade entre os membros participantes, que a partir das alterações promovidas por Ismael e os outros Bambas do Estácio passaria a ser visto por outros grupos sociais.

O grupo de sambistas do Estácio formou, em 12 de agosto de 1928, um bloco carnavalesco para cantar, tocar e dançar os sambas que fazia, ao qual foi dado o nome de Deixa Falar, denominado assim como uma resposta antecipada às críticas negativas que certamente fariam os adeptos do velho samba amaxiado. Os ritmistas do bloco apresentavam-se com os tradicionais instrumentos de percussão, o tamborim, o pandeiro, o reco-reco, a cuíca e outros, até perceberem que o samba deles exigia um instrumento de marcação ainda inexistente. Isso levou o compositor Alcebíades Barcelos a recorrer a uma lata grande e vazia de manteiga, fechar uma das bocas com couro de cabrito e concluir que aquele era o instrumento que faltava à bateria do bloco. Assim nasceu o surdo, instrumento que passou a ser fundamental em qualquer conjunto de ritmistas do samba (DOSSIÊ IPHAN 10, 2014, p.35)¹³⁷.

Em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som em 1966, ministrada pelos Conselheiros do MIS e Conselho de Música Popular Brasileira Ary Vasconcellos, Emilio Bello

¹³⁴ Entrevista de Ismael Silva ao programa "Arquivo N" da Globo News. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8_KKiSPzz9Y Acesso em: 1 de maio de 2024.

¹³⁵ Idem

¹³⁶ IPHAN - **Matrizes do samba do Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo** / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. – Brasília, DF: Iphan, 2014. 204 p.: il. color.; 25 cm. – (Dossiê Iphan; 10)

¹³⁷ Idem

de Carvalho, Ilmar Carvalho e Ricardo Cravo Albin, o tema Escola de Samba também tem destaque:

MIS: Agora vamos falar do capítulo Escola de Samba. Qual foi o nome da primeira Escola de Samba e em que ano ela foi fundada?
 IS: Deixa Falar. 1928.
 MIS: Quem foram os seus organizadores?
 IS: Alcebiades de Carvalho, o Bide, Nilton Bastos, Baiaco e outros.
 MIS: Mas o que havia antes da Deixa Falar?
 IS: Havia o que ainda há em todos os bairros, vários agrupamentos de carnaval. E Escola de Samba nada mais é do que um agrupamento organizado.
 MIS: Quais eram as cores da Deixa Falar?
 IS: Vermelho e branco. As cores eram vermelho e branco por causa do América Futebol Clube. Porque o pessoal do Estácio todo era americano.
 MIS: Quantas vezes saiu a Deixa Falar?
 IS: Saímos 3 vezes só. 1929, 30. Depois houve uma interrupção e saímos só em 32.
 MIS: E por que acabou?
 IS: Acabou por falta de material humano.¹³⁸

Em falta de material humano Ismael quis dizer que muitos dos principais integrantes do agrupamento possuíam ideias distintas sobre o seu andamento e, também, muitos projetos paralelos ao grupo e, por conta disso, tiveram que terminar com projeto. Mas, mesmo com poucos anos de atuação, a Deixa Falar deve ser lembrada como gênese do maior espetáculo popular do Brasil e que até hoje continua sendo relevante em diversos aspectos da sociedade, como em âmbito cultural, social e econômico.

Segundo Lima (2021)¹³⁹ o boom do samba do Estácio não foi no mais das vezes representados nos palcos, rádios e gravadoras por seus próprios criadores, mas sim por homens brancos com Mário Reis, Francisco Alves e Almirante que dominavam, por meio de lucrativos contratos junto às empresas do setor, esta que era a posição central do mercado e ponte para cargos de direção nessas empresas: a de cantores. A proximidade que esses intérpretes e radialistas brancos tinham com os grupos financeiramente dominantes do período fazia deles privilegiados em poder decidir boa parte do material que seria gravado e impresso. Ainda segundo o autor, esse domínio racial facilitado pelo maior acesso de homens brancos aos capitais educacionais e econômicos podem ser configurados como uma prática sistemática de dominação que é retrato da classe dominante.

Porém, ainda faltava um elemento fundamental para a atuação dos intérpretes nesse cenário de inovação que vinha ganhando destaque no período, faltava o samba. Nesse contexto, passou-se a buscar por compositores que pudessem entregar para os intérpretes bons sambas que pudessem ser cantados por membros dessa classe dominante, que enxergam no samba uma

¹³⁸ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Coleção: Depoimentos para a posteridade. **Depoimento Silva, Ismael, 1905-1978.** Música Popular Brasileira, MPB. 1966. Acesso em: 08 de jan. de 2025.

¹³⁹ LIMA, 2021, p. 118.

ferramenta para se alcançar prestígio e um ganho financeiro. Assim, tinha “de um lado, jovens de classe média, cantores que necessitavam de composições populares para suas exibições no rádio; do outro, modestos sambistas criadores do precioso produto que tanto careciam os intérpretes para confirmar seu sucesso.”¹⁴⁰ É dessa dinâmica que vai sair o negócio de compra e de venda de sambas, que de início vai surgir como algo bom para ambos os lados, mas que futuramente pode ser visto como elemento de ocultamento e de apropriação, visto que a autoria, o dinheiro e o prestígio que as produções dos sambistas populares faziam iam sempre para os intérpretes. Mesmo sendo um tópico que trabalharemos mais profundamente no próximo bloco, vale aqui uma ilustração de como ocorria essa comercialização:

“A gente gravava duas músicas ganhava 30 [mil réis]. Logo quando eu comecei a gravar e já foi começando a aparecer, a quererem gravar música minha, abandonei o calçado. Porque eu pegava na fábrica 7 horas da manhã e largava às 4, e as gravações sempre era de tarde. Já estava ganhando mais de um cachê, melhor de que onde eu trabalhava, eu disse: “eu vou largar”. (Bide, 1968, apud Lima, 2021, p. 102)¹⁴¹

Esse trecho é de uma entrevista dada por Bide ao MIS no ano de 1968, o MIS que como já vimos costumava partir para uma valorização de determinados vínculos sociais ou simbólicos em detrimento de outros, de acordo com certo critério racial. Nesse contexto de incremento da indústria musical, Lima (2021)¹⁴² chama atenção para duas revoluções tecnológicas em curso: de um lado, o surgimento da gravação elétrica (1927), mais sensível e precisa que a analógica. Ela se provaria adequada ao inédito registro comercial de instrumentos de percussão – fato importante para Alcebíades e outros percussionistas de rodas, escolas e terreiros, que viam abrirem-se, com isso, boas oportunidades profissionais. De outro, a expansão da radiofonia comercial, que mudaria para sempre o patamar de massificação do consumo de música, propaganda e ideologia ao redor do mundo.

O rádio no Brasil teve seu início ainda nos anos de 1920, crescendo ao longo da década de 1930 e alcançando seu auge nos anos 1940 e 1950. Representou uma ampliação do mercado de trabalho para o músico e um aumento do número de ouvintes, e com seu poder de aproximação e irradiação de informações se inseriu no cotidiano de muitas famílias (VIEIRA, 2010, p.10)¹⁴³.

É comum que os estudos envolvendo a indústria fonográfica no Brasil já comecem a tratar o momento em que ela já estava consolidada e interagiu com os artistas locais que utilizavam a sua capacidade de comunicação em massa para uma autopromoção musical. Embora esse ponto seja realmente fundamental para entendermos o negócio de compras e

¹⁴⁰ SOARES, 1985, p. 51.

¹⁴¹ LIMA, 2021, p.102.

¹⁴² Idem.

¹⁴³ VIEIRA, Caroline Moreira. **Ninguém escapa do feitiço: música popular carioca, afro-religiosidades e o mundo da fonografia** / Caroline Moreira Vieira. – 2010.

vendas de samba, ainda assim se faz necessário retornarmos aos primórdios da indústria fonográfica para entendermos a sua organização desde a base e, sobretudo, o contexto de produção, divulgação e comercialização de discos, músicas e aparelhos sonoros.

A dissertação de Vieira (2010)¹⁴⁴ aborda o primeiro momento de gravação mecânica no recorte do primeiro quarto do século XX, discutindo as suas características semelhantes em termos de produção discográfica, construção identitária dos músicos populares e interação com os discos, junto ao surgimento primeira forma de indústria fonográfica no Brasil, o rádio. Ainda, desde o início do processo fonográfico no Rio de Janeiro, em 1902, a busca por inspiração para escrever e gravar canções populares no mundo religioso africano tem aparecido continuamente, mostrando que o culto afro-brasileira não está separado da sociedade em geral e se origina a partir da conversa com ela de forma interativa. Além disso, as gravações em disco podem ter contribuído para a divulgação de suas práticas rituais, entidades espirituais e crenças, pois ampliaram o alcance do tema para outros espaços da cidade.

Neste sentido, mesmo num período de ação repressiva e de desvalorização das práticas religiosas africanas pode haver uma certa contraposição acerca das manifestações culturais negras expressas a partir da sua ligação religiosa e interação dessa religiosidade com a música, uma vez que, o “samba é ao mesmo tempo um movimento de continuidade e afirmação de valores culturais negros”¹⁴⁵. Porém, numa ótica de mercado que irá surgir junto a popularização do rádio e das gravações elétricas, foi necessário operar com uma lógica de negociação e tolerância, pois teria de haver espaço para o diálogo entre os músicos populares e a indústria fonográfica.

Quando a fonografia e o rádio se cruzaram aumentou muito o potencial de difusão da música popular. O rádio no Brasil teve seu início ainda nos anos de 1920, crescendo ao longo da década de 1930 e alcançando seu auge nos anos 1940 e 1950. Representou uma ampliação do mercado de trabalho para o músico e aumento do número de ouvintes. Com seu poder de aproximação e irradiação de informações se inseriu no cotidiano de muitas famílias (ORTIZ, 1994, p.38)¹⁴⁶.

A cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, exerceu uma enorme atração que levou a um crescimento populacional significativo no primeiro quarto do século XX na sociedade brasileira saída recentemente dos anos de escravidão. Estrangeiros de todo o mundo, bem como a população pobre, especialmente os negros recém libertos buscavam exercer a sua liberdade de circulação e de manifestação cultural. Amíúde reprimidas, suas vivências e sociabilidades

¹⁴⁴ Idem.

¹⁴⁵ SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

¹⁴⁶ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira. Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994,

eram vistas pelas autoridades como repletas de vícios e um perigo para a sociedade, classificando a pobreza como fórmula para a produção de “malfeitores”. (CHALHOUB, 1996, p. 22 apud TAVARES, 2022)¹⁴⁷

É fundamental discutir escravidão e entender o seu processo para que possamos debater noções de democracia e de modernidade numa sociedade que cresceu fruto da mão de obra escrava. É importante também ter o discernimento acerca da formação de uma elite intelectual e econômica fortalecida nos mesmos moldes que temos discutido, sobre os pilares da escravidão. Essa elite será responsável por ocupar um lugar importante na cadeira dos governantes e de uma elite intelectual e política que queria dissolver o carnaval praticado pelos grupos negros, usando o privilégio de ocupar cargos públicos, onde seriam responsáveis por formular medidas de controle e de ordem conforme os seus ideais e princípios.

A modernidade defendida por esses grupos passava por uma ideia de superação da escravidão excluindo os negros da sociedade, isto é, um natural processo de embranquecimento. Sobrava aos negros então, os piores empregos, quando não desempregados, e morar em morros e encostas das favelas cariocas, deixando-os cada vez mais a margem da sociedade. Além da segregação imposta por essa modernidade civilizatória, buscou-se, como atentado anteriormente, um argumento científico que se legitimasse no campo da intelectualidade o branqueamento da sociedade em detrimento a miscigenação. Na virada do século XIX para o XX muitos pensadores tentaram através de estudos científicos legitimar o processo de segregação como algo natural e necessário para alcançar a desejada modernidade.

O racismo ocidental é o sintoma do conflito entre a razão burguesa - produtora de um tipo ideal que é o sujeito do saber configurado como consciência individual racionalista e significativa - e a pluralidade das forças, que se deixa ver como um corpo coletivo, avesso à edipianização, tanto familiar como social (educação clássica). O sintoma racista sustenta-se, em última análise, na separação radical que a modernidade europeia opera entre natureza e cultura. O "outro" é introjetado pela consciência hegemônica como um ser-sem-lugar-na-cultura (SODRÉ, 2002. p. 177)¹⁴⁸.

Durante o imediato pós-abolicionismo do Brasil todo o poder do Estado buscava impor padrões civilizatórios europeus através das campanhas de imigrações para o trabalho assalariado em favor de uma secundarização cultural e principalmente social da população negra. Para Sodré, “trata-se de um modelo evolucionista mitigado que legitima o poder ocidental de inflexão lusa, mas sem aversão explícita ao elemento negro”¹⁴⁹ resultando nesse

¹⁴⁷ TAVARES, Alessandra S. P. B. **Entre a malandragem e as construções da masculinidade negra no rio de janeiro do pós-abolição**. Rio de Janeiro: Anphu-Rio, 2022.

¹⁴⁸ SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira** I Muniz Sodré. - Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

¹⁴⁹ SODRÉ, 2002. p 181

projeto sociocultural que na visão do autor possui uma concepção elevada por meio de dispositivos capitalistas.

Sempre se opuseram outros processos simbólicos oriundos das classes ditas subalternas, em geral caudatários de simbolizações tradicionais, pertencentes a “espaços selvagens”, onde se desenvolvem culturas de *arkhé* (“populares”, costuma-se dizer). As comunidades litúrgicas conhecidas no Brasil como terreiros de culto constituem exemplo notável de suporte territorial para a continuidade da cultura do antigo escravo em face dos estratagemas simbólicas do senhor, daquele que pretende controlar o espaço da cidade. (SODRÉ, 2002, p.19)¹⁵⁰

A obra de Muniz trata-se de um estudo interdisciplinar acerca da resistência negra no período pós-abolição sobre a imposição territorial, social e cultural imposta pelas classes brancas dominantes. Porém, ao mesmo tempo em que a população negra tem a sua liberdade e manifestações socioculturais reprimidas, são trazidos pela indústria fonográfica elementos do culto afro-brasileiro, e isso fica nitidamente evidenciado nas suas composições, expressando sua experiência afro-religiosa, seus valores, seus princípios e sua visão de mundo. A disputa simbólica acerca dos costumes se dá sob vários enfoques, e como temos falado desde o capítulo passado, o samba antes de ser um ritmo musical deve ser visto um espaço social e antes de também se tornar um produto comercial dos intérpretes brancos estava intrinsicamente ligado a comunidade e a religiosidade negra.

Alguns músicos ligados a ambientes populares da cidade se tornariam grandes referências para a música brasileira, como Eduardo Sebastião das Neves (Eduardo das Neves), Manuel Pedro dos Santos (Baiano), Alfredo da Rocha Vianna (Pixinguinha), Heitor dos Prazeres, João Machado Guedes (João da Baiana), José Luiz de Moraes (Caninha), Ernesto Joaquim Maria dos Santos (Donga), José Barbosa da Silva (Sinhô), Patrício Teixeira Chaves, Getúlio Marinho (Amor). Estes músicos nasceram no final do século XIX, tendo muitas de suas músicas gravadas nas primeiras décadas do século seguinte, algumas delas com temáticas que revelam seus traços afro-religiosos, por uma indústria fonográfica que se instalava na cidade, interagindo e vivenciando as transformações dessa virada de século e primeiras décadas de século vindouro (VIEIRA, 2010, p. 38-39)¹⁵¹.

A popularização das gravações elétricas na década de 1920 e o aparecimento do rádio comercial moveram a inclinação da balança para o lado dos intérpretes. O lucro da indústria cultural atraía sujeitos brancos de famílias de classe média e altas que buscavam se inserir nesse movimento cultural que estava dando bastante prestígio e dinheiro a quem se inclinava a participar. É nesse contexto de comercialização do samba que o intérprete Francisco Alves¹⁵²

¹⁵⁰ Idem.

¹⁵¹ VIEIRA, 2010.

¹⁵² Filho de imigrantes portugueses, Francisco Alves foi criado nos bairros de Estácio de Sá, Saúde e Vila Isabel. Acostumado desde cedo ao ambiente dos botequins como o de seu pai, trabalhou, ainda garoto, como engraxate e depois numa fábrica de chapéus. Em 1918 estreou como cantor profissional em duas Companhias de Teatro, até ser levado por Sinhô, para gravar seu primeiro disco. Apresentou-se pela primeira vez na Rádio Sociedade em 1929. Francisco Alves foi o cantor que mais gravou em discos de 78 rotações: 526 discos e 983 músicas. (MARCONDES, apud PORTO, 2007).

ganha destaque. A relação entre o intérprete Franciso e o compositor Ismael será o principal tema do próximo tópico do presente capítulo envolvendo o debate acerca da historiografia do samba com base nessa relação comercial e social.

Outrossim, Almirante e o Bando de Tangarás integravam a ideia expansionista e moderna difundida pelo governo Vargas e por isso tiveram grande entrada dentro desse novo veículo que estava surgindo e que mudaria toda a dinâmica na música popular carioca a partir da sua capitalização e ótica de mercado. Tratava-se de um conjunto exclusivamente composto de jovens brancos de classe média, média alta, que seu colega de MIS, Sérgio Cabral, definiu recentemente como o “mais importante” daquele tempo.¹⁵³ Almirante, em seu programa da Rádio Tupi, nos conta acerca de sua origem.

A origem do Bando de Tangarás é simples, tudo começou no Colégio Batista. Carlos Braga, Henrique Brito e Álvaro Miranda Ribeiro eram alunos daquele colégio. Acontece que ali também estudavam duas meninas cujo pai, o capitalista Eduardo Reis, então sócio da Casa da Platt, era um apreciador dos grupos regionais e das músicas folclóricas. Sabedor que aqueles três e outros dois alunos do colégio tocavam violão e cantavam, Eduardo passou a reuni-los em sua bela residência. [...] Aquele grupo, por circunstâncias que não interessam hoje a história acabei eu (Almirante) pertencendo um dia. [...] Foi em certa altura que nos apareceu a oportunidade de serem gravadas a nossas músicas em disco. Acontece, porém, que para a gravação não era possível de todos os figurantes do nosso grupo, seria necessário a escolha dos elementos mais aproveitáveis. Feita essa escolha, verificou-se que do grupo de amadores só poderiam ser destacados Carlos Braga, Henrique Brito, Álvaro Miranda e eu. Mas isso nos pareceu pouco. E, então, como já andávamos um pouco mais na companhia de Noel (Rosa) que dia a dia mais se popularizava em Vila Isabel como solista de bandolim e de violão nós o incorporamos ao nosso grupo (No Tempo de Noel Rosa, episódio 2)¹⁵⁴.

Ressalto, porém, que o nome Casa Platt não é cem por cento certo em sua denominação original e de difícil entendimento por conta da qualidade da gravação do programa de Almirante. Contudo, o ponto fundamental da informação trazida pela fonte é a profissão e a classe a qual Eduardo Reis fazia parte. E, enquanto membro de uma classe dominante do período, Eduardo Reis tinha entrada e contados capazes de levar o que futuramente seria o Bando de Tangarás as oportunidades que elevariam a sua carreira dentro do rádio e, por conseguinte, na música popular.

¹⁵³“Essa predileção deixa de lado, entre outros, os grupos negros de técnica infinitamente mais apurada montados e dirigidos por Pixinguinha e Donga naquele período, como o Grupo da Guarda-Velha e os Diabos do Céu. Sobre os grupos de Pixinguinha, ver www.pixinguinha.com.br. Muitas gravações desses grupos podem ser encontradas no maior acervo do Instituto Moreira Salles, disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/> (CABRAL, 2010 apud LIMA 2021)

¹⁵⁴ ENTRE A MEMÓRIA E A HISTÓRIA DA MÚSICA. No Tempo de Noel Rosa. Rio de Janeiro. Rádio Tupi. 1951. Disponível em: <http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/banco-de-dados/18-radiofonia/56-notempo-de-noel-rosa> Acesso em: 15 de mai de 2024.

Nesse debate, Daumard (1985)¹⁵⁵ diz que a história social e a história econômica podem se amparar mutuamente uma que vez que a história social quando se debruça sobre as questões econômicas fornece um novo ângulo de visão para o estudo da vida dos indivíduos, mas deve-se atentar aos dados econômicos que essa sociedade pode oferecer, tentando decifrar o modelo adotado no período e quais são as necessidades dos sujeitos.

Compreender as transformações na riqueza e na cultura material entre diferentes grupos sociais é um desafio. Durante a era Vargas, de 1930 a 1945, a música popular brasileira representada pelo samba ocupou posição de destaque no mercado nacional. A esta difusão juntou-se também o contributo do suporte fundamental da época – a rádio – na sua fase de popularização, e a utilização da música como arma de propaganda política. Entrava então em pauta a “higienização”, o “saneamento” do samba ou, no dizer de Almirante, a necessidade de “regeneração dos temas poéticos da música popular”¹⁵⁶. No governo Vargas, a configuração do mercado de trabalho foi marcada por determinantes discussões raciais e de gênero na construção de hierarquias dentro da própria classe trabalhadora.

No palco de disputas montado em torno dos destinos da música popular não faltaram ataques de fundo racista. O samba do morro, por exemplo, ficou sob a alça de mira de articulistas inconformados com a propagação dessa “coisa de negros”. Um deles, Almeida Azevedo, pegava pesado contra esse estilo de samba ao escrever, em março de 1935, na revista *A Voz do Rádio*. Qualificava-o de “maltrapilho, sujo, malcheiroso”, incriminando-o como o “irmão vagabundo” do samba “que não quer limpar-se nem a cacete”. Daí apelar para os responsáveis pelas emissoras de rádio: “o rádio pode, se o quiser, higienizar o que por aí anda com o rótulo de coisas nossas a desmoralizar a nossa cultura e bom gosto. (CABRAL, 1996, p. 55 apud: PARANHOS, 2003)”¹⁵⁷

Segundo Dângelo (2012)¹⁵⁸ Almeida Azevedo era próximo do núcleo de dirigentes da revista “*A Voz do Rádio*” que difundia preceitos moralizadores e civilizatórios preconizados pelos órgãos responsáveis pela censura e o controle de irradiações, em especial o Departamento de Produção e Difusão Cultural, criado em 1934. Ainda em suas lamentações acerca do samba como estilo marginal, Almeida Azevedo aconselha os dirigentes das estações e aos governos para que o “verdadeiro” folclore, representado pelo Maracatu, pudesse suplantá-lo o samba em suas programações.

“Com uma higienização em regra, o samba poderia vir a servir-nos de motivo de orgulho, com expressão musical popular. Mas é o contrário que se vê. Por um prisma errado de erradíssimo patriotismo, levam-na querer apresentá-lo em toda a parte, sem cuidarmos antes de torná-lo apresentável. Infelizmente muitas das nossas emissoras

¹⁵⁵ DAUMARD, Adeline. Hierarquia e riqueza na sociedade burguesa. (*No Title*), 1985.

¹⁵⁶ ALMIRANTE. No tempo de Noel Rosa. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, p. 146

¹⁵⁷ CABRAL, 1996, p. 55 apud: PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *Revista Histórica*, São Paulo, UNESP, v. 22, n 1, p.98, 2003

¹⁵⁸ DÂNGELO, Newton. Estado, Cultura Letrada e Radiofonia na Revista *Voz do Rádio*: tensões e disputas em torno da difusão da música popular no Brasil na década de 1930. AMPHU-MG, 2012.

têm grandes culpas na perversão do gosto musical que por ali se nota, contribuindo lamentavelmente para a deseducação artística da música popular. (...) A parte das emissoras é a mais importante no caso. O rádio pode, se o quiser, higienizar o que por aqui anda com o rotulo de ‘coisas nossas’ e desmoralizar a nossa cultura e bom gosto.” (“Voz do Radio, 28/03/1935, p. 13.”)¹⁵⁹

Em outro momento, o mesmo Almeida Azevedo diz,

“Gritam os críticos exigentes invectivando a “pobreza cultural e artística” das irradiações nacionais. Mas, na verdade ninguém reclama contra as licenciosidades das canções, sambas e marchas. Essas letras podem ser fúteis, inexpressivas e sem nexo, como na maioria de facto são. Nelas, porém, não é comum encontrarem-se atentados a moral. É possível que os diretores de estúdio exerçam censura previa rigorosa. E merecerão, por isso, irrestritos aplausos. Sendo assim, a fiscalização terá de cingir-se a parte artística e a questão dos anúncios (“A Voz do Rádio”, 11/04/1935)¹⁶⁰.

Segundo o antropólogo Nina Rodrigues

“Ao brasileiro mais descuidado e imprevidente não pode deixar de impressionar a possibilidade da oposição futura, que já se deixa entrever, entre uma nação branca, forte e poderosa, provavelmente de origem teutônica, que se está constituindo nos estados do Sul, donde o clima e a civilização eliminarão a Raça Negra, ou a submeterão, de um lado; e, de outro lado, os estados do Norte, mestiços, vegetando na turbulência estéril de uma inteligência viva e pronta, mas associada à mais decidida inércia e indolência, ao desânimo e por vezes à subserviência, e assim, ameaçados de se converterem em pasto submisso de todas as explorações de régulos e pequenos ditadores. (RODRIGUES, p. 15, 1932)”¹⁶¹

Nesse trecho podemos ver uma nítida argumentação do autor em defesa dos estados do sul do país por exercerem uma política que vai de frente aos seus ideais de nação soberana e forte. De maneira oposta, quando fala dos estados do norte, o tom é outro, por conta de toda a miscigenação existente e, por isso, considera-os ultrapassados. Com isso, os intelectuais como Nina Rodrigues, usam do artifício científico para sofisticar o pensamento preconceituoso envolvendo a questão social, onde exerce um papel legitimador e estimula que novos estudiosos deem sequência em seus estudos acerca da noção de que o sujeito negro não era capaz de assimilar os conceitos de civilidade impostos pelo sujeito branco, e por isso deveria ser coagido de maneira compulsória.

Debates sobre a miscigenação incidem em diversas perspectivas sobre a formação social de um espaço e que podem promover um discurso progressista ou conservador, dependendo do viés adotado pelo interlocutor desse discurso. Esta abordagem antropológica, no caso do Brasil, considera a cultura como um fator que molda a sociedade e direciona essa abordagem histórica da sociedade sobre temas como comportamento social, experiência cultural e estratégias sociais. A história, portanto, pode ser objeto de análise macro ou micro, geral ou local, ambas são válidas, dependendo da escala de observação do historiador.

¹⁵⁹ O Programa Nacional”. REVISTA Voz do Rádio. Rio de Janeiro, 28/03/1935.

¹⁶⁰ O Programa Nacional”. REVISTA Voz do Rádio. Rio de Janeiro, 11/04/1935.

¹⁶¹ RODRIGUES, Nina. Os Africanos no Brasil. 1932. p.15.

“A abordagem micro-histórica tornou-se, nestes últimos anos, um dos lugares importantes do debate epistemológico entre os historiadores. Feita esta afirmação, convém desde logo limitar seu alcance e dizer que esse debate permaneceu concentrado no interior de um número relativamente restrito de grupos, de instituições e de programas de pesquisa (cujo mapeamento seria aliás interessante realizar)” (REVEL, 1998; p. 15)¹⁶².

A multiplicação de escalas de observação representa um movimento saudável capaz de promover o conhecimento socialmente produzido nos mais diversos níveis, revelando um quadro mais completo dos processos históricos do total ao local. Estas iniciativas ditas de autocensura promovidas pela classe dominante do período e, sobretudo, dos donos dos meios de reprodução em massa, revelam as tensões envolvidas na disputa simbólica pela posse do discurso, mesmo com certas contradições nas narrativas desses grupos que oscilam entre o desejo de formatação da musicalidade popular pelo rádio e as queixas de que as estações estariam tocando.

2. 2 O processo de compras e vendas de samba e a relação profissional entre Francisco Alves e Ismael Silva

Segundo Martha Abreu (2017)¹⁶³ as danças e cantos dos negros já haviam se tornado atrações dos senhores – brancos – desde o tempo da escravidão. Ainda segundo a autora, essa mesma produção cultural passaria a ser tornar produto do próspero mercado musical do final do século XIX e início do XX, expresso em partituras e, pouco depois, em gravações da nascente indústria fonográfica. Na obra, é mostrado como as canções e invenções dos descendentes de escravizados foram absorvidos na construção da identidade cultural brasileira e como essas manifestações conseguiram ganhar visibilidade nesse meio e passaram a ser vistas como elementos fundamentais da cultura nacional. As gravações elétricas e as antenas radiofônicas chegariam no primeiro quarto do século XX e se tornariam rapidamente o principal veículo de transmissão em massa do período, utilizado por todos os setores da sociedade da então capital do Brasil, o Rio de Janeiro.

Em 1917, quando Donga lançou a canção *Pelo Telefone*, o nome samba ganhou destaque no cenário da música popular pela primeira vez por conta de todo o sucesso que o estilo teve no carnaval daquele mesmo ano. A explosão da música no carnaval daquele ano resultou num debate acerca de sua autoria e, com isso, os roubos e processo de comercialização

¹⁶² REVEL, J. Microanálise e construção do social. In: J. REVEL (Org.). **Jogos de escala: a experiência da microanálise**. Pp. 15-38. Trad. Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998

¹⁶³ ABREU, Martha. **Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930**. SciELO-Editora da Unicamp, 2017.

de sambas tornaram-se iam corriqueiras de 1917 a diante, mesmo com a profissionalização dos artistas e principalmente por conta do alcance que o rádio e gravações elétricas tinham.

Figura 9: Donga, cantor e compositor



Fonte: <https://soundcloud.com/redebrasilatual/donga-autor-do-primeiro-samba-gravado-e-destaque-do-programa>

Como se sabe, o próprio Donga viria a revelar não ser o autor principal da canção em entrevista ao jornal O Globo: “Recolhi um tema melódico que não pertencia a ninguém e o desenvolvi...”¹⁶⁴ Originalmente, além dele, a canção conta também com Mauro de Almeida, em sua autoria, que assim como Donga, revela: “os versos do samba carnavalesco “Pelo telefone” ... não são meus. Tirei-os de trovas populares e fiz como vários teatrólogos que por aí proliferam.”¹⁶⁵ O mais aceito pela historiografia é que o samba tenha sido fruto de uma roda de improvisos dentro da casa de Tia Ciata com a presença de muitos sambistas incluindo o próprio Donga.

O espaço urbano e cultural do carnaval, como já vimos, sempre serviu como local integrador para que os mais variados grupos sociais – aqui com destaque a população negra – pudessem expressar-se culturalmente enquanto cidadãos numa sociedade que buscava atrelá-los a uma classe perigosa. Segundo Muniz Sodré (2002)¹⁶⁶ pensar desta forma ignora a existência de organizações populares culturalmente organizadas. Assim, nas disputas entre os grupos sociais sobre as formas de brincar o carnaval, se afastava qualquer possibilidade de aceitação, do lado burocrático, de soluções “de baixo para cima”. Assim, as organizações populares são identificadas como um “espaço de marginalidade” ou “falta de organização e educação”, o que abre caminho para medidas autoritárias de cima para baixo. Ainda,

¹⁶⁴ SILVA, Flávio. *Origines de la samba urbaine à Rio de Janeiro, ‘mémoire’*, Paris, EPHE, 1975. “1917: Questão social e carnaval”, Informativo Funarte, março 1983. p. 304.

¹⁶⁵ SILVA, Flávio. “Pelo telefone’ e a história do samba”, Revista Cultura, ano VIII, 28, jan-jun 1978. p.70

¹⁶⁶ SODRÉ, 2002.

Os morros, as favelas, seriam, no Rio de Janeiro, lugares passíveis dessa correção culturalista. [...] No entanto, um especialista como Milton Santos não aceita, por exemplo, a oposição entre Centro da cidade como representante da economia próspera, organizada, e favela como o lugar da pobreza/desordem. Mostra ele que “uma favela pode compreender tantos biscateiros, que vivam de rendas ocasionais, como assalariados dos serviços e das indústrias e mesmo pequenos empresários”. A favelização se explicaria, assim, pela adoção de modelos de consumo recém-adotados. A falta de dinheiro líquido induzia os indivíduos a economizarem nas despesas fixas com habitação (dando, por tanto, preferência a outros tipos de consumo relacionados com hábitos modernos). A esta situação de marginalidade imposta pela modernização, Santos chama de “circuito inferior da economia urbana dos países subdesenvolvidos” (SODRÉ, p. 82-83, 2002)¹⁶⁷

No campo da comercialização do samba podemos ter uma visão que se correlaciona com a exposta por Muniz Sodré quando vemos que os agentes dessa disputa estão sempre em locais de competição e de oportunidade sabidamente opostos. Na relação entre Ismael Silva e Francisco Alves essa visão fica evidente. Os dois artistas desenvolveram uma parceria musical de 1927 até 1935 onde Ismael compunha sambas para serem cantados exclusivamente por Chico Alves na rádio, os quais elevaram o seu patamar musical e lhe deu a alcunha de “o rei da voz”. No caso de Ismael suas conquistas tiveram muitos limites e ele jamais foi recompensado de maneira justa pelo alcance que suas músicas tiveram. Como vimos, Ismael, que já tinha reformulado a estrutura rítmica do samba para os desfiles carnavalescos, produziria diversas letras e melodias importantes na história do samba carioca, mas ainda assim, não era considerado um músico profissional, uma vez que seus “apoiadores” brancos, como Francisco Alves, tinham mais poder do que ele sobre os meios de divulgação de suas próprias obras.

“Um dia, doente, num hospital, fui procurado por Alcebíades Barcelos. Perguntou-me se queria vender o samba ao Chico Viola. Cem mil-reis era o que ele me oferecia. Aceitei depressa e o samba, que ficou sendo propriedade dele, apareceu com meu nome. Depois vendi Amor de Malandro por quinhentos mil-reis, mas dessa vez eu não figurei na gravação como autor. Fiquei zangado, é claro. O mesmo acontecia com outros sambistas: vendiam músicas que surgiam como se fossem dos compradores”¹⁶⁸.

Assim começou a relação entre Ismael Silva e Francisco Alves. Porém, antes de falar dessa relação propriamente dita, chama-se atenção a participação de Alcebíades, o Bide, nessa intermediação comercial. Veremos no próximo capítulo que Bide enfrentou diversos problemas em defesa da sua obra, como no caso da canção “Fui Louco”¹⁶⁹ e a tentativa de Almirante em atrelar essa composição à Noel Rosa. Almirante, foi por muito tempo “a mais alta patente do rádio” e, conforme atenta Lurian Lima, figura numa prateleira com outros “produtores e jornalistas se apossaram de documentos familiares e objetos de outros compositores”¹⁷⁰. A

¹⁶⁷ Idem

¹⁶⁸ Apud SOARES, 1985. p. 81. ISMAEL Silva. Manchete, Rio de Janeiro, 15 de out. 1966

¹⁶⁹ Ver subcapítulo 3.1, página 94.

¹⁷⁰ LIMA, p. 73, 2021.

posse do discurso é de fundamental importância para que possamos entender como se dava a relação comercial oriunda da década de 1920 e 1930 que moldou o estilo conforme o projeto da classe dominante do período em que eleva o seu patamar musical e secundarizava os compositores negros.

Novamente em Soares (1985)¹⁷¹, vemos o prenuncio dessa posse e comercialização do samba com grande destaque a Francisco Alves. Segundo ela, quando esse tipo de negócio começou, havia uma necessidade urgente de produção musical para fornecer faixas para programas de rádio, que precisavam ser constantemente remodelados para atender o público, constituindo-se assim nesta ferramenta de comunicação de massa em constante expansão. Cantores de sucesso, jovens de classe média e com forte poder aquisitivo, no reduto do samba carioca, procuravam músicas produzidas por compositores modestos, que interpretarão nas rádios e que lhes trariam sucesso e prestígio. Por outro lado, estes compositores precisavam deste canal de comunicação para distribuir o seu samba entre a classe dominante na forma de ouvintes de rádio e compradores de discos. Evidentemente, sem a divulgação do rádio, dificilmente as suas composições alcançariam o estrelado, mas, esse alcance de suas composições não elevaria o seu patamar musical na mesma medida em que elevou o prestígio dos intérpretes na cena musical carioca.

Muitas vezes, nem o devido crédito autoral por suas próprias músicas os compositores recebiam e isso refletiram diretamente em seus ganhos e principalmente na sua fama. A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT¹⁷² foi responsável por cuidar dessas questões acerca da autoria intelectual das composições, ficava a seu encargo arrecadar, controlar e distribuir os direitos autorais de representação teatral e de execução musical do período. Porém, a SBAT também conviveu com diversos casos de corrupção dentro da sua própria jurisprudência. Isto é, “a SBAT arrecadava, mas não distribuía devidamente o que recebia, lesando assim, os autores.”¹⁷³ Sabe-se, porém, que a SBAT cuidava da arrecadação autoral de setores distintos, como o da própria classe musical, mas também das representações dramáticas, onde mais uma vez a SBAT arrecadava “milhares de contos de réis e não

¹⁷¹ SOARES, 1985, p.81.

¹⁷² Fundada em 27 de setembro de 1917, a SBAT surge da necessidade dos autores brasileiros em ter uma Associação que atuasse na defesa dos seus direitos autorais como dramaturgos e compositores. A sessão inaugural realizou-se na sede da **Associação Brasileira de Imprensa** e foi secretariada por **Viriato Correa**, da **Academia Brasileira de Letras**. Com o tempo, a Sociedade foi ampliando sua atuação, passando a trabalhar não apenas na defesa do direito autoral, como também em prol da nossa arte e cultura. Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT. Decreto nº 4.092, de ago. 1920. Disponível em: <https://www.lexml.gov.br/urn/urn:lex:br:federal:decreto:1920-08-04:4092> Acesso em: 08 de jun de 2024

¹⁷³ SOARES, 1985. p.26

distribuindo regularmente, lesando do pequeno direito dos associados.”¹⁷⁴ Por conta disso começaram a surgir uma série de desentendimentos entre dramaturgos e compositores quanto aos critérios de arrecadação e acabou por resultar numa divisão e, por conseguinte, no encerramento das atividades da sociedade.

Voltando as concepções acerca da relação musical e comercial entre Francisco Alves e Ismael Silva, cabe ressaltar que não era um caso único do período, pelo contrário, era comum como já falamos que intérpretes procurassem por compositores capazes de produzir uma composição para a sua alçada dentro do cenário musical carioca. Noel Rosa¹⁷⁵, por exemplo, também já comercializou com Francisco Alves e outros compradores.

Em fim de 1932 princípio de 33 Noel que até então só tivera parceiros esporádicos, aceitou do cantor Francisco Alves a incumbência de ser parceiro fixo em sambas dos sambas do próprio Chico e do seu antigo companheiro Ismael Silva. É difícil acerca do fato de que não se restou a menor documentação fazer 20 anos depois uma narrativa minuciosa e rigorosamente fiel, mas pelo que me recordo, Noel aceitou a parceria com Chico Alves unicamente por interesse em obter um automóvel. [...] As relações entre Noel e Francisco Alves não eram apenas musicais. Noel comprou de Chico um Chevrolet usado e, para pagar, fez o seguinte trato: Chico controlaria seus rendimentos com shows e direitos autorais das gravadoras, separando 50% para o pagamento da dívida. Além disso, algumas composições do trio (Ismael/Chico/Noel) eram apenas de Noel e Ismael, entrando Chico apenas com o nome e a fama (No Tempo de Noel Rosa, episódio 8)¹⁷⁶.

O que chamo atenção nesse caso é para a finalidade da venda de Noel que mostra como ele e Ismael Silva negociavam de lugares sociais diferentes e possuíam um poder de barganha da mesma forma opostos. Ainda, com o rádio, novos lugares de comercialização surgiram, uma vez que nesse espaço figuravam muitas músicas e cantores a procura de uma oportunidade. Porém, esse espaço era ocupado predominantemente por intérpretes brancos de uma classe dominante que promoviam a si mesmos enquanto artistas através da produção musical de outros artistas, geralmente de artistas negros, que não tinham acesso às gravadoras. Como vimos, Vagalume se apresentaria como uma voz importante nesse jogo de interlocução e de disputa simbólica acerca do discurso de uma suposta mediação, para o jornalista, tratava-se de uma exploração do samba como negócio e não apenas como entretenimento. Suas críticas eram voltadas em grande parte à Francisco Alves, que possuía um dos maiores faturamentos da gravadora Odeon.

¹⁷⁴ Idem.

¹⁷⁵ “Pergunta-se na cidade constantemente: há compositores que vendem samba? Eu posso afirmar que há. Falo por experiência própria. Já vendi muitos sambas. [...] Os sambas que eu vendia surgiam nos discos como sendo dos compradores. Mas não me importava. [...] Já vendi muitos sambas e não me envergonho de confessá-lo [...] Eu os vendia por uma verdadeira bagatela e eles deviam bons lucros. Naquele tempo, eu era otário... (Entrevista ao Jornal O Globo, 31 de dez. 1932 Apud: Soares, 1985, p. 84)

¹⁷⁶ ENTRE A MEMÓRIA E A HISTÓRIA DA MÚSICA. No Tempo de Noel Rosa. Rio de Janeiro. Rádio Tupi. 1951. Disponível em: <http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/banco-de-dados/18-radiofonia/56-notempo-de-noel-rosa> Acesso em: 25 de mai de 2024.

Já é sabido que Francisco Alves entrava na autoria de seus parceiros sem compor uma letra sequer, porém, outra questão importante que podemos tirar desse trecho é o fato de se atribuir a Ismael autoria em canções que mal sabem ao certo se ele compôs ou não, isto é, chama atenção que somente nesse caso fez-se questão de lhe atribuir autoria, ou como é dito no trecho retirado do programa de Almirante, dar seu nome nas composições em que ele pode não ter participado enquanto ele lutava para ter seu nome em canções que ele compunha.

Segundo Carla Porto, Francisco Alves, “além de receber \$200 (duzentos réis) por face de disco gravado, recebia os direitos autorais dos sambas comprados e somente em 1929, foram vendidos mais de 120 mil discos seus, 145 o que para os padrões da época, era um número altíssimo.¹⁷⁷” Outra forte crítica da historiografia popular do mundo do samba acerca da relação profissional entre Ismael e Francisco Alves era a amarração contratual que impedia Ismael de fazer parcerias com outros músicos, visto que grande parte do sucesso e do prestígio alcançado por Chico estava diretamente atrelado a capacidade musical de Ismael Silva e, por conta disso, muitos outros cantores queriam gravar suas composições, mas eram impedidos por conta do compromisso e da exploração difundida por Francisco Alves – que gravava muitas composições de outros músicos – contra Ismael Silva.

Ao consultar o acerca do MIS pessoalmente, deparei-me com outro momento retratado por Ismael acerca dessa parceria e em início. Essa entrevista data 09 de setembro de 1966:

IS: Em 1927, portanto 2 anos após, fui procurado pelo Francisco Alves que essa altura já me conhecia. Então, numa bela noite fui procurado por ele e me pediu para cantar 5 músicas. Cantei. Quando acabei ele me propôs a exclusividade. Se eu queria. Se ele podia gravar tudo aquilo que tinha ouvido. E que seríamos parceiros. Eu disse que era muito interessante, mas ele chegou numa ocasião em que eu já estava combinado com Nilton Bastos para nos apresentarmos na gravadora. Então ele aceitou essa condição. Ou qualquer outra condição que eu apresentasse. Hoje eu entendo isso. Parece que ele adivinhou que seríamos muito felizes. Tivemos muitas felicidades com vários sucessos, um atrás do outro. Todos cantados por ele.¹⁷⁸

Nesse trecho o que merece destaque, mais do que a curiosidade acerca do início da parceria, é a forma com ela se deu e a percepção do Ismael Silva acerca da intenção do Francisco Alves sobre essa parceria. De modo que, no entendimento do Ismael, tudo o que fosse exigido por ele poderia ser aceito pelo Chico, dada era a necessidade do intérprete em ter ao seu lado um compositor da categoria de Ismael e, mais do que isso, depois de todo o tempo passado, Ismael percebe a quão vantajosa foi essa parceria para ambos, mas principalmente para o intérprete Francisco Alves.

¹⁷⁷ PORTO, 2008, p. 69.

¹⁷⁸ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Coleção: Depoimentos para a posteridade. **Depoimento Silva, Ismael, 1905-1978.** Música Popular Brasileira, MPB. 1966. Acesso em: 08 de jan. de 2025.

Na entrevista ao MIS em 16 de julho de 1969 Ismael conta um pouco como era essa dinâmica profissional entre ele e Francisco Alves:

MIS: Qual foi o primeiro ponto de contato com o ambiente artístico profissional que você teve?

IS: Aí entra Francisco Alves. Fui procurado por ele que, conforme disse, meus sambas se espalhavam por vários bairros e acabaram chegando aos seus ouvidos.

MIS: Daí em diante você gravou o seu samba com Francisco Alves.

IS: Daí em diante, todos foram gravados por ele. Passamos juntos de 1927 até 1935, quando então fiquei sozinho.

MIS: Qual foi a última música sua que Chico Alves gravou?

IS: A música foi Choro Sim.

MIS: Quais foram as músicas de maior sucesso, em que Chico Alves entrou indevidamente na parceria?

IS: Isso aí não tem nem um nem dois, eu entrei com muita sorte. Tudo, tudo que eu gravava virava sucesso de âmbito nacional, eu ficava admirado.

MIS: E o negócio de vales, como era, porque o Chico era meio pão-duro, mas era seu “banco”

IS: A parte comercial estava entregue a ele. Eu só cuidava da parte artística. Conforme já disse, eu canto bem até hoje, e vivo disso. Ele recebia e prestava contas. De maneira que, quando eu precisava de algum vale, ele não se opunha não, até porque era coisa garantida, no fim do mês ele descontava.

MIS: Ele fazia as contas direitinho com você? Alguma vez você se sentiu lesado, roubado?

IS: Não, não, naquele tempo eu não tinha noção de nada dessas coisas, não me preocupava com essas coisas. Ele recebia o dinheiro, íamos para um bar qualquer, sentávamo-nos, e ali prestava contas comigo. Tudo era dividido meio a meio. Se não houvesse troco eu era obrigado a arrancar. As contas tinham que dar certo¹⁷⁹.

Chamo atenção as duas últimas perguntas do entrevistador do MIS à Ismael, onde o sambista conta que toda parte dos negócios envolvendo as suas próprias produções ficavam a cargo de Francisco Alves. Antes de argumentar acerca da baixa percepção de Ismael a exploração que sofria, destaco mais um trecho da mesma entrevista:

MIS: E por que terminou a parceria com Chico Alves?

IS: Eu me separei, porque cismeí que ele estava me evitando como compositor, porque passou a gravar coisas de outros só. Não se interessava mais por gravar minhas músicas.

MIS: Mas você brigou com Chico Alves?

IS: Não, não. Antes disso, numa rádio eu estava brilhando, fazia sucesso, uma atrás do outro, vários amigos dele chegavam e me aconselhavam a acabar com a parceria. Diziam que eu mesmo poderia gravar minhas próprias músicas, sem dividir os direitos.

MIS: Você se considera uma vítima de Chico Alves?

IS: Não, porque talvez eu não fosse o que sou hoje, se não fosse ele. Ele me foi útil. Naquela época eu era apresentado como “quem fez” o Francisco Alves. Imagina! Eu não “fiz” o Francisco Alves, na verdade eles queriam se referir ao sucesso que ele fazia¹⁸⁰.

Nos referenciados trechos Ismael conta um pouco da sua trajetória musical e como sua parceria com Francisco Alves terminou. Ao leitor menos atento, pode parecer que Ismael e

¹⁷⁹ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. **Pioneiros do Samba**. Serie de depoimentos por Arthur de Oliveira Filho. Faperj – Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2002.

¹⁸⁰ Idem.

Francisco Alves tiveram uma vida próspera juntos e que mesmo ao fim da parceria cada um deles trilhou um caminho de grandes sucessos e de diversas portas abertas para a sua vida artística. Porém, essas falas podem cair em vários campos analíticos, o primeiro se refere a modéstia do próprio Ismael em relação a sua participação na carreira do Francisco Alves, mas ao mesmo tempo mostra que ele tinha consciência que suas músicas faziam muito sucesso. O segundo ponto trata-se de uma complexidade acerca das relações entre eles, isto é, além da modéstia já citada, a sua percepção acerca da relação pode ter mudado ao tomar consciência de que os ganhos financeiros e simbólicos de ter seu nome nos sambas poderiam ser maiores.

Novamente em sua entrevista ao MIS em 1966, Ismael é indagado sobre os pagamentos e as prestações de conta de Francisco Alves com ele:

MIS: Você ganhava quanto dele por mês para ser compositor exclusivo dele?

IS: Eram os direitos autorais que eram divididos. Ele recebia porque ele não era só parceiro e intérprete, como também a parte comercial toda era entregue a ele. Então, ele é quem recebia. Ele recebia os direitos autorais e prestava conta.

MIS: Chegava fim do mês e você recebia aquele dinheiro de Chico Alves?

IS: Exato. É preciso abrir um parêntese para explicar que ninguém conseguir ver Francisco Alves durante essa fase que foi grande na cidade durante o dia sem mim a negócios musicais, gravações e edições gráficas.

MIS: Mas o que eu queria exatamente saber, que também faz parte da música popular brasileira, é que havia uma história de vales que você fazia com Francisco Alves.

IS: Ah... Bom... Todos os vales ele descontava na prestação de contas no fim do mês.

MIS: Ele era muito liberal com dinheiro?

IS: Bom... Deixa isso pra lá.

MIS: Você pode falar Ismael. É de conhecimento público. Isso é história.

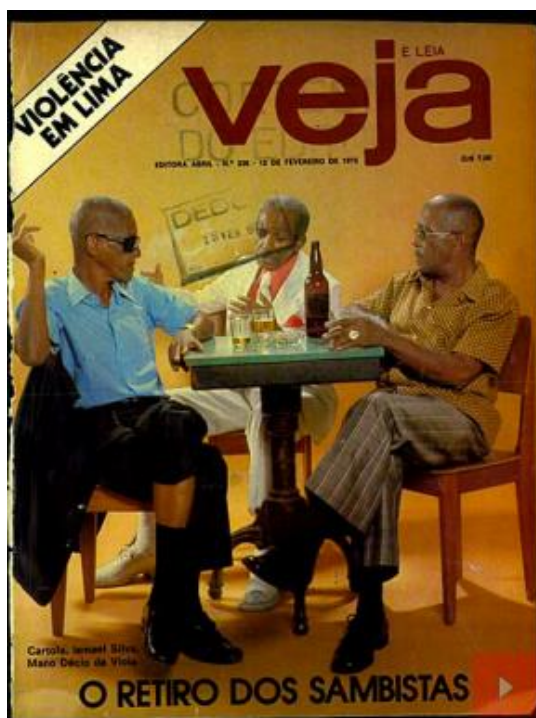
IS: De fato era sabido por muita gente que ele era apegado ao dinheiro e por que não dizer? A única preocupação dele era o dinheiro.¹⁸¹

Esse trecho é esclarecedor sobre a dinâmica da parceria musical dos artistas onde nós temos um prestador de serviços a um contratante. Porém, essa não era uma prestação de serviços comum pois envolvia muitos outros fatores como autoria, prestígio e fama, coisas que quem estava à frente do negócio – o contratante – tinha mais possibilidades de alcançar com o auxílio de quem estava abaixo dele – o prestador – nessa hierarquia comercial. Portanto, é fácil de perceber como essa dinâmica não era igualitária e tampouco favorável ao Ismael Silva enquanto prestador de serviços porque era sempre Francisco Alves quem estava à frente dos holofotes com composições do Ismael Silva, e não o contrário.

¹⁸¹ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Coleção: Depoimentos para a posteridade. **Depoimento Silva, Ismael, 1905-1978.** Música Popular Brasileira, MPB. 1966. Acesso em: 08 de jan. de 2025.

Por exemplo, em 1975, a revista *Veja* promoveu uma série de entrevistas com os “três reis sem coroa”¹⁸² do samba e um desses reis era Ismael Silva. Aqui, mais experiente e infelizmente já muito doente, Ismael relembra mais uma vez um pouco da sua história e, como o próprio título da reportagem sugere, carrega em suas falas um pouco ressentimento por conta da falta do devido prestígio que a sua carreira merecia.

Figura 10: Capa da Revista *Veja*, 12 de fevereiro de 1975



Fonte: https://drive.google.com/file/d/1_J2pRAVx6jfkCgT2Ybo7U6j41ob57uqm/view

Segundo a matéria da *Veja*, foi após uma apresentação despretensiosa que Francisco Alves, ao ser ovacionado por seu público, apresenta Ismael: “Este é Ismael Silva, o preto de alma branca!”¹⁸³. Segundo o entrevistador, os olhos de Ismael ficaram marejados ao lembrar do ocorrido, o que corrobora com a ideia de que a experiência e o pouco prestígio que dispunha no fim de sua vida colaboraram para uma mudança de pensamento acerca da sua parceria profissional. Após o ocorrido, “rompeu-se enfim o estranho contrato Ismael-Chico Alves (o

¹⁸² Angenor de Oliveira, o Cartola, fundador e primeiro diretor de harmonia da Mangueira, cuja obra volta ao cartaz esta semana com mostra no Rio e o musical *O mundo é um moinho* em São Paulo. Ismael Silva, do Estácio de Sá, autor de *Antonico* e *Se Você Jurar*; e Mano Décio da Viola, do Império Serrano, compositor de *Exaltação* a Tiradentes e *Heróis da liberdade*. Disponível em: veja.abril.com.br/coluna/reveja/o-encontro-historico-de-tres-lendas-do-samba-cartola-suave-ismael-solitario-mano-decio-oculto Acesso em: 26 de mai de 2024.

¹⁸³ VEJA. *O solitário Ismael, ensaiando o dia de uma nova festa*. São Paulo, 12 de fev. de 1975, p. 44. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1_J2pRAVx6jfkCgT2Ybo7U6j41ob57uqm/view Acesso em: 25 de mai de 2024.

primeiro era obrigado a ceder músicas ao segundo, com exclusividade, mas nada impedia Chico de cantar outros autores) e o sambista se perdeu num grande desgosto”¹⁸⁴. Pouco se sabe o que diziam as clausuras do contrato de trabalho e o que do debate acerca dele se dá a partir dos comentários daqueles que conviveram com ambos os artistas. Porém, com base nessas entrevistas podemos considerar que ele talvez limitasse as parcerias de Ismael Silva com outros artistas que não fossem Francisco Alves ou quem ele “autorizasse”.

Muito se tem falado sobre a estranha ligação musical/comercial estabelecida no final dos anos 1920 entre Francisco Alves e Ismael Silva. Ainda hoje há quem defenda o Rei da Voz com a alegação de que uma mão lava a outra. O próprio Ismael, muitos anos mais tarde, cicatrizadas as feridas, esquivava-se de falar no assunto, com aquele seu “deixa pra lá”. [...] Em certos casos Chico adquiria o samba e o nome de Ismael não era citado nem como parceiro. Francisco Alves constava como único autor. Quando interessava a Chico, ele cedia a outros o direito de interpretar os sambas de Ismael (SOARES, p.13, 1985)¹⁸⁵.

Esse trecho evidencia dois pontos importantes do nosso debate, o primeiro se refere as amarras do contrato e como Francisco Alves tinha uma posse simbólica não só da produção musical de Ismael como também do próprio artista. A segunda questão que chamo atenção é ao fato de Ismael muitas vezes se esquivar de alimentar a polêmica acerca dos anos em que foi compositor fixo de Francisco, o que pode justificar a sua entrevista ao MIS quando alegou não ter se sentido lesado pelo intérprete. Essas falas de Ismael inconscientemente podem ajudar a enriquecer o discurso daqueles membros da já citada escrita *noelesca* que tentam levar a crer que os casos de compra e venda de samba “eram coisas de época”, ou que como o próprio trecho acima diz “uma mão lava a outra” e podem ser usados para deslegitimar a historiografia social de samba que busca criticar esse processo de exploração e argumentar em favor dos artistas populares do mundo do samba.

O paradigma da mediação que como veremos pode ser associado diretamente ao paradigma da ausência exatamente por conta do ocultamento do protagonismo negro dentro do processo de profissionalização de sambista junto ao incremento das gravações elétricas e surgimento do rádio. Essa associação é percebida a partir do processo de compras e vendas do samba que estabelece uma relação de exploração maquiada em torno de uma parceira, resultando ao final num discurso desenvolvido pelos reprodutores da escrita *noelesca* em torno de uma ideia de mediação cultural. Toda essa questão e disputa simbólica acerca da produção do discurso deve ser levada para um debate que envolve os dois paradigmas. Abaixo seguirá uma tabela que nos ajudará a entender um pouco dessa dinâmica dos dois paradigmas com a parceria musical entre Francisco Alves, Ismael Silva e outros músicos.

¹⁸⁴ Idem.

¹⁸⁵ SOARES, p.13, 1985

Tabela 1: Parcerias musicais entre Ismael Silva e Francisco Alves

Título da música	Autoria	Ano da gravação
Me faz carinho	Ismael Silva e Francisco Alves	1928
Não é isso que procuro	Ismael Silva e Francisco Alves	1928
Novo amor	Ismael Silva e Francisco Alves	1929
Amor de malandro	Ismael Silva e Francisco Alves	1930
Ô iê-iê ô	Ismael Silva e Francisco Alves	1930
Nem é bom falar	Ismael, Francisco Alves e Nilton Bastos	1930
Não há	Ismael, Francisco Alves e Nilton Bastos	1931
Arrependido	Ismael, Francisco Alves e Nilton Bastos	1931
Se você jurar	Ismael, Francisco Alves e Nilton Bastos	1931
O que será de mim?	Ismael, Francisco Alves e Nilton Bastos	1931
Ironia	Ismael, Francisco Alves e Nilton Bastos	1931
Olê leô	Ismael, Francisco Alves e Nilton Bastos	1931
Meu batalhão	Ismael, Francisco Alves e Nilton Bastos	1931
É bom evitar	Ismael, Francisco Alves e Nilton Bastos	1932
Anda, vem cá	Ismael, Francisco Alves e Nilton Bastos	1932
Sonhei	Ismael, Francisco Alves e Nilton Bastos	1932
Você gosta de mim	Ismael Silva e Francisco Alves	1932
Liberdade	Ismael Silva e Francisco Alves	1932
Gandaia	Ismael Silva e Francisco Alves	1932
Amar	Ismael, Francisco Alves e Nilton Bastos	1932
Gosto... mas não é muito	Ismael Silva e Francisco Alves	1932
Rir para não chorar	Ismael Silva e Francisco Alves	1932
Sofrer é da vida	Ismael Silva e Francisco Alves	1932
Antes não te conhecesse	Ismael, Francisco Alves e Mário Reis	1932
Para me livrar do mal	Ismael, Francisco Alves e Noel Rosa	1932
Ao romper da aurora	Ismael, Francisco Alves e Lamartine Babo	1932
Adeus	Ismael, Francisco Alves e Noel Rosa	1932
Ando cismado	Ismael, Francisco Alves e Noel Rosa	1932
Escola de malandro	Ismael, Francisco Alves e Noel Rosa	1932
É peso	Ismael, Francisco Alves e Noel Rosa	1932
Uma jura que fiz	Ismael, Francisco Alves e Noel Rosa	1933
A razão dá-se a quem tem	Ismael, Francisco Alves e Noel Rosa	1933
Assim, sim	Ismael, Francisco Alves e Noel Rosa	1933
Não é tanto assim	Ismael e Francisco Alves	1933
Nunca dei a perceber	Ismael, Francisco Alves e Noel Rosa	1933
Não digas	Ismael, Francisco Alves e Noel Rosa	1933
Isso não se faz	Ismael, Francisco Alves e Noel Rosa	1933
Não tem tradução	Ismael, Francisco Alves e Noel Rosa	1933
Nunca dei a perceber	Ismael, Francisco Alves e Noel Rosa	1933

Quem não quer sou eu	Ismael, Francisco Alves e Noel Rosa	1933
Boa viagem	Ismael, Francisco Alves e Noel Rosa	1934
Choro sim	Ismael e Francisco Alves	1935

Fonte: MIS (1966); SOARES (1985), Hemeroteca Digital e Instituto Moreira Salles.

Na tabela acima foram trazidas mais de 30 composições escritas por Ismael Silva e cantadas por Francisco Alves. Percebe-se que em todas o nome Francisco Alves aparece com um dos autores das canções e que a única alternância se dá entre Nilton Bastos, Lamartine Babo de maneira esporádica, e Noel Rosa, que entrou nessa parceria assumindo o papel que era de Nilton Bastos após a sua morte em 1932. A substituição de Nilton Bastos por Noel Rosa não foi uma simples mudança de um músico para o outro, foi uma substituição de um músico negro por outro branco, e numa sociedade que valorizava o papel dos brancos dentro da indústria fonográfica, pode-se imaginar que as condições oferecidas à Noel Rosa não foram as mesmas que à Nilton Bastos e Ismael Silva, como esse último conta em entrevista ao MIS em 1966:

MIS: Todas essas músicas eram de parceria com Nilton Bastos, parceria verdadeira. E o Chico entrava na parceria naturalmente para ganhar o dinheiro.

IS: Nem todas eram de parceria, mas o nosso trato é que fosse lá quem fizesse, ou eu ou Nilton Bastos, saiam os 3 nomes. Todos os 3 assinavam.

MIS: Ao todo você fez quantas músicas com Nilton Bastos? No duro.

IS: Com Nilton Bastos? Mais de 10.

MIS: O resto das 30 das que vocês gravaram com Chico Alves, com os 3 no nome, foram feitas todas só por você? Nilton Bastos e Chico não entram na parceria? Entram legalmente. Mas realmente não.

IS: E depois, conforme eu disse, ele morreu. E entrou Noel.

MIS: Agora Noel não estava no trato né.

IS: Bom, não estava. Assinava eu e Noel. Noel não entrou naquele trato.¹⁸⁶

Como foi visto anteriormente, as motivações¹⁸⁷ de Noel Rosa para ingressar numa parceria musical com Francisco Alves e Ismael Silva foram muito particular e socialmente oposta à do próprio Ismael, porém, o que cabe destacar aqui é que a partir da entrada de Noel, a dinâmica desse novo trio começou a se alterar em comparação a antiga relação de quando Nilton Bastos ainda integrava. É a partir da entrada de Noel Rosa que Ismael começa a se atentar a possibilidade de escrever para outros músicos, algo que Francisco Alves não possibilitava, a não ser que tivesse algum tipo de benefício ou que fosse para alguém de sua aprovação. Em contrapartida, Francisco Alves não se limitava a cantar somente canções de Ismael Silva, nem durante os anos de sua parceria musical com o compositor e muito menos após o seu término, como evidencia as seguintes tabelas.

¹⁸⁶ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Coleção: Depoimentos para a posteridade. **Depoimento Silva, Ismael, 1905-1978.** Música Popular Brasileira, MPB. 1966. Acesso em: 08 de jan. de 2025

¹⁸⁷ Ver página 78.

Tabela 2: Músicas de outros compositores cantadas por Francisco Alves durante os anos de parceria com Ismael Silva (1927-1935)

Título da música	Autoria	Ano da gravação
De no que der	Francisco Alves e Mário Duprat Fiúza	1927
A malandragem	Francisco Alves	1928
Alegria de Caboclo	Francisco Alves e Benedito Lacerda	1928
Eu quero é nota	Francisco Alves e Arthur Faria	1928
Eu vou te abandonar	Francisco Alves e Carlos Lacerda	1928
Passarinho bateu asas	Francisco Alves e Donga	1928
Quem me dera morena	Francisco Alves e Edmundo Henrique	1928
Quem eu deixar não quero mais	Francisco Alves e João de Oliveira	1928
Vem comigo	Francisco Alves e JB da Silva	1928
Amizade	Francisco Alves e Ari Barroso	1929
A voz do violão	Francisco Alves	1929
Diz meu amor	Francisco Alves e F. Capelli	1929
É sim senhor	Francisco Alves e Eduardo Souto	1929
Isto não é amar	Francisco Alves e Pedro P. Martins	1929
Morena adivinha que gosto de ti	Francisco Alves e Henrique Vogeler	1929
O feitiço é um fato	Francisco Alves e Marinha da Silva	1929
Olha o boi	Francisco Alves e Orlando Vieira	1929
Olhos negros	Francisco Alves e Isaac Kolman	1929
Perdão	Francisco Alves	1929
Pra mim chega!	Francisco Alves e Arthur Castro	1929
Que infeliz sorte	Francisco Alves e Cartola	1929
Um beijo não é pecado	Francisco Alves e Mário Duprat Fiúza	1929
Vadiagem	Francisco Alves	1929
Zomba	Francisco Alves	1929
Deixe essa mulher chorar	Francisco Alves e S. Fernandes	1930
Ceia dançante	Francisco Alves e Mário Duprat Fiúza	1930
Escrita complicada	Francisco Alves e J. Aymberê	1930
Porque gosto de você	Francisco Alves e Cândido das Neves	1930
Quá-quá-quá	Francisco Alves e Louro dos Santos	1930
Sae da chuva	Francisco Alves e Plinio de Britto	1930
Apanhado de papel	Francisco Alves e Getúlio Marinho	1931
Oh! Dora	Francisco Alves e Orlando Vieira	1931
Primeiro amor	Francisco Alves e Ernani Silva	1932
Cabôca	Francisco Alves e Ari Barroso	1933
Vou-te embora	Francisco Alves e Francisco Mattoso	1935
Teus beijos	Francisco Alves e Nasinho	1935
Na virada da montanha	Francisco Alves e Lamartine Babo	1935
Canção de amor	Francisco Alves e Saint Clair Senna	1935

Fonte: <https://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>

As duas tabelas trazem como informação parte do acervo das músicas lançadas por Francisco Alves durante os anos em que a sua parceria com Ismael Alves esteve ativa. Na tabela 1, vemos as canções lançadas por Francisco Alves e que possuem a autoria de Ismael Silva, ora com Nilton Bastos, ora com Noel Rosa. Já na tabela 2, vemos as canções lançadas por Francisco Alves sem a autoria de Ismael Silva em parceria com uma gama de compositores, diferentemente da tabela 1 onde só tinha além de Francisco Alves e Ismael Silva, Nilton Bastos e Noel Rosa, além de uma menção à Lamartine Babo. Já na tabela 2 são trazidos mais de 30 diferentes parceiros, com poucos se repetindo, possibilitando o contado com mais músicos, o que favoreceu o lançamento de 15 músicas no ano de 1929, por exemplo, enquanto a média de músicas lançadas junto com Ismael Silva era de 4 ou 5 por ano quando só com Francisco Alves, mas que aumentava quando entravam Nilton Bastos ou Noel Rosa na parceria.

MIS: Quantas músicas ele gravou?

IS: Bom, isso eu não me recordo. Eu sei que foi de 1927 até 35. Gravando sem parar.

MIS: Gravava de mês em mês? Como era?

IS: Por ano, gravava 3, 4 músicas por ano.

MIS: Quer dizer, tem uma média de quase 30 músicas né.

IS: Mais.

MIS: Mais de 30 músicas gravadas. E dessas quais foram realmente as que ficaram Ismael?

IS: Lá vai uma: Se você jurar,

MIS: Chico não tem nada a ver com essa música?

IS: Não. Ele assinava. O trato foi esse.¹⁸⁸

Mais à frente, esse pequeno trecho da entrevista irá se repetir, mas será dentro de um recorte maior que terá como finalidade ressaltar mais uma vez como era a relação entre Francisco Alves e Ismael Silva. Aqui, nesse trecho de cima, a ideia era somente mostrar um indicativo de quantas composições eles faziam por ano, mais à frente, o enfoque será outro mais complexo. Após o término da parceria entre Francisco Alves e Ismael Silva, os caminhos trilhados por eles foi muito distinto, com Ismael Silva ficando anos ausente do cenário musical por uma série de problemas de caráter pessoal, enquanto Francisco Alves permaneceu no topo das paradas musicais, cantando composições de outros artistas e aumentando ainda mais o seu leque musical, com apresentado abaixo.

Tabela 3: Músicas cantadas por Francisco Alves após o término da parceria com Ismael Silva (1935-1952)

Título da música	Autoria	Ano da gravação
------------------	---------	-----------------

¹⁸⁸ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Coleção: Depoimentos para a posteridade. **Depoimento Silva, Ismael, 1905-1978.** Música Popular Brasileira, MPB. 1966. Acesso em: 08 de jan. de 2025

Brasil	Francisco Alves e Benedito Lacerda	1939
Despedida da Mangueira	Francisco Alves e Benedito Lacerda	1939
Solteiro é melhor	Francisco Alves e Djalma Esteves	1939
Fiz um samba	Francisco Alves e Peterpan	1940
Onde o céu é mais azul	Francisco Alves e Alcy Pires	1940
Até a volta	Francisco Alves e Herivelto Martins	1941
Adeus mocidade	Francisco Alves e Roberto Martins	1941
Eu não posso ver mulher	Francisco Alves e Osvaldo Santiago	1941
Poleiro de pato é no chão	Francisco Alves e Rubens Soares	1941
Sandália de prata	Francisco Alves e Pedro Caetano	1941
Amor próprio	Francisco e Herivelto Martins	1942
A lavadeira	Francisco Alves e Herivelto Martins	1943
Beije-me a boca	Francisco Alves e Herivelto Martins	1943
Depois da separação	Francisco Alves e Herivelto Martins	1943
Mangueira, não!	Francisco Alves e Grande Otelo	1943
Oração de Bonfim	Francisco Alves e Chiquinho Sales	1944
Rei sem coroa	Francisco Alves e Waldemar Ressurreição	1945
Palhaço	Francisco Alves e Herivelto Martins	1946
Baia com H	Francisco Alves e Benedito Lacerda	1947
Caminheiros	Francisco Alves e Herivelto Martins	1947
Cinco letras que choram	Francisco Alves e Silvino Neto	1947
Nervos de aço	Francisco Alves e Orestes Barbosa	1947
No meu colchão	Francisco Alves e Herivelto Martins	1947
Telefona lá pra casa	Francisco Alves e David Nasser	1947
Chuvas de verão	Francisco Alves e Fernando Lobo	1948
Esses moços	Francisco Alves e Lupicínio Rodrigues	1948
Madrugada	Francisco Alves e Evaldo Rui	1948
Maior é Deus	Francisco Alves e Fernando Martins	1948
Quem há de dizer	Francisco Alves e Lupicínio Rodrigues	1948
Um sonho que passou	Francisco Alves e Geraldo Santos	1948
Uma apresentação	Francisco Alves e Paquito	1948
Vidas mal traçadas	Francisco Alves e Scylla Gusmão	1948
A Lapa	Francisco Alves e Benedito Lacerda	1949
Cadeira vazia	Francisco Alves e José Carlos Burle	1949
Forasteiro	Francisco Alves e Ari Barroso	1949
Maria Rosa	Francisco Alves e Alcides Gonçalves	1949
Quando te encontrei	Francisco Alves e José Roy	1949
Velhas cartas de amor	Francisco Alves e Laurenice Noletto Alves	1949
Vem meu amor	Francisco Alves e Klecius Caldas	1949
Aquela mineira	Francisco Alves e Ubiratan da Silva	1950
Deus lhe pague	Francisco Alves e David Nasser	1950
Largo de Estácio	Francisco Alves e Aldo Cabral	1950

Lili	Francisco Alves e David Nasser	1950
Se o divórcio vier	Francisco Alves e Haroldo Lobo	1950
A voz do violão	Francisco Alves	1951
Baía de Guanabara	Francisco Alves e Joubert de Carvalho	1951
Convite ao samba	Francisco Alves e Denis Brean	1951
Deus me ajude	Francisco Alves e José Roy	1951
Longa caminhada	Francisco Alves e Paulo Soledade	1951
Não sei	Francisco Alves e Ari Barroso	1951
Pra que sofrer?	Francisco Alves	1951
São Paulo coração do Brasil	Francisco Alves e Alcyr Pires Vermelho	1951
Saudade do passado	Francisco Alves e David Nasser	1951
Todo mundo chora	Francisco Alves	1951
Viver feliz	Francisco Alves e David Nasser	1951
Você quer voltar	Francisco Alves e José Roy	1951
Sem protocolo	Francisco Alves e David Nasser	1952
É bom parar	Francisco Alves e Rubens Soares	1952
Felicidade	Francisco Alves e René Bittencourt	1952
Foi ela	Francisco Alves e Ari Barroso	1952
Pra esquecer	Francisco Alves e Noel Rosa	1952
Serra de boa esperança	Francisco Alves e Lamartine Babo	1952
Vestido de noiva	Francisco Alves e David Nasser	1952

Fonte: <https://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>

Na tabela 3 foram trazidas mais de 60 composições interpretadas por Francisco Alves após o término da sua parceria com Ismael Silva em 1935 até o ano de sua morte em 1952¹⁸⁹. Se somarmos as 3 tabelas, iremos perceber que Francisco Alves interpretou cerca de 142 diferentes canções durante esses anos em que esteve ativo musicalmente, seja durante os anos de parceria com Ismael Silva ou após o seu término, Francisco Alves sempre esteve nos holofotes. Todas essas composições foram tiradas da hemeroteca digital, onde pôde-se pesquisar nominalmente por Francisco Alves e achá-las com informações acerca de suas gravações, compositores, direção musical, intérpretes, gravadora e ano de publicação. Segundo o IMS – Instituto Moreira Salles¹⁹⁰, Francisco Alves possui 141 composições feitas e divididas com outros intérpretes, gravadas uma ou mais de uma vez por gravadoras como a Odeon.

A seguir na tabela 4 teremos um paralelo que servirá como comparativo da atuação musical de Francisco Alves e de Ismael Silva após o término da parceria. Ismael passou alguns

¹⁸⁹ Ver introdução, página 19.

¹⁹⁰ Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/4113/francisco-alves> Acesso em: 24 de abril de 2025.

anos ausentes do cenário musical por problemas particulares, então naturalmente a balança ficará desbalanceada num comparativo geral e isso não pode ser ignorado, porém, perceberemos que mesmo com a sua volta na década de 50 com a gravação do seu primeiro LP solo, ela ainda estará em certa desvantagem quantitativa em relação a Francisco Alves.

Tabela 4: Gravações de Ismael Silva após o término da parceria com Francisco Alves

Título da música	Autoria	Ano da gravação
Agradeça a mim	Ismael Silva e Silvio Caldas	1935
Cara feia, é fome	Ismael Silva e Silvio Caldas	1935
Não faltará ocasião	Ismael Silva e Aurora Miranda	1935
Você merece muito mais	Ismael Silva e Dan Málio Carneiro	1935
Não apoiado	Ismael Silva e Aurora Miranda	1936
Você merece muito mais	Ismael Silva e Mário Reis	1936
Desgostoso	Ismael Silva e Aurora Miranda	1936
Eu sou um	Ismael Silva e Ciro Monteiro	1939
Não vejo jeito	Ismael Silva e Aurora Miranda	1939
Não faz eu falar	Ismael Silva	1939
Fama sem proveito	Ismael Silva e Heitor Catumbi	1941
Não vá atrás de ninguém	Ismael Silva e Caio Monteiro	1941
Boa boca	Ismael Silva e Silvino Neto	1942
Com a vida que pedistes a Deus	Ismael Silva e JB de Carvalho	1942
Fã	Ismael Silva e Gilberto Alves	1942
Não tenho queixa	Ismael Silva e David Raw	1943
Se eu tiver que escolher	Ismael, Arlindo Jr e Roberto Roberti	1946
Macaco me lamba	Ismael Silva e Heleninha Costa	1950
Meu único desejo	Ismael Silva e Gilberto Alves	1950
Antonico	Ismael Silva	1950
Comelão	Ismael Silva	1950
Dá o fora	Ismael Silva	1951
Bico de cegonha	Ismael Silva	1951
Ninguém faz fé	Ismael Silva e Paulo Medeiros	1952
Tradição	Ismael Silva	1954
Me diga teu nome	Ismael Silva	1956
Tristeza não pagam dívidas	Ismael Silva	1958

Fonte: ISM: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/16924/ismael-silva>

A parceria entre Ismael Silva e Francisco Alves terminou em 1935 por motivos que já foram abordados aqui. No mesmo ano de 35, Ismael foi preso por atirar em Edu Monteiro que havia constrangido a sua irmã, sendo condenado a cinco anos de reclusão e cumprindo apenas

três por bom comportamento. Mais à frente, daremos uma atenção maior ao caso envolvendo a prisão de Ismael Silva, contudo, o que chamo atenção aqui é que mesmo preso de 1935 a 38, Ismael conseguiu que algumas músicas suas fossem gravadas, mesmo que o afastamento do convívio musical tenha o deixado desambientado e fazendo com que ele tivesse enfrentado sérias dificuldades para encontrar intérpretes para as suas composições.

Quando comparamos quantitativamente com as músicas lançadas por Francisco Alves nesse mesmo período vemos uma grande diferença entre eles, o que foi favorecido pela manutenção de Francisco Alves no patamar elevado que ele sempre ocupou, ele que mesmo durante os anos de parceria com Ismael, interpretava canções de outros artistas, agora, com o fim da parceria, não enfrentou problemas para achar músicas que pudessem ser cantadas por ele, diferentemente de Ismael Silva, que enfrentou sérias dificuldades para se manter ativo musicalmente mesmo depois de sair da prisão.

Ao mesmo tempo, na década de 1950¹⁹¹ Ismael Silva gravou o seu primeiro LP solo, o primeiro LP gravado e interpretado pelo escritor das suas próprias composições. Pioneiro nesse quesito, Ismael teve de maneira atrasada um pequeno reconhecimento por sua trajetória artística, o que representa uma simbologia importante no campo do prestígio para o sambista que teve durante muitos anos uma secundarização do seu papel como artista em detrimento de Francisco Alves e de outros sambistas brancos. A simbologia desse pioneirismo de Ismael deve ser valorizada, mesmo que muitos assumam um discurso de “mediação”¹⁹² por conta do “papel” que Sérgio Cabral teve para a gravação desse LP e na conquista do título de “Cidadão Samba.”¹⁹³ O cronista em questão era membro do MIS na década de 1960, período em que Ismael deu as suas duas entrevistas para o museu e, onde inclusive foi indagado sobre essa relação de admiração mútua entre eles. Portanto, precisamos compreender e enfatizar que essa

¹⁹¹ Em 1955 “gravou o LP “O samba na voz do sambista”, no qual cantou “Se você jurar”, “Nem é bom falar”, “Adeus” e outras composições de sua autoria. Em 1957, lançou o LP “Ismael canta” no qual interpretou, entre outros sambas de sua autoria, “Agradeças a mim”, “Meu único desejo”, Choro, sim” e “Não vá atrás de ninguém”. Em 1960, ganhou os títulos de “Cidadão samba” por iniciativa do jornalista Sérgio Cabral e “Carioca honorário”, concedido pela Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro. Ostentando o título de “Cidadão Samba”, desfilou algumas vezes na abertura oficial do carnaval carioca interpretando a corte liderada pelo rei Momo.” Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/ismael-silva/> Acesso em 27 de abril de 2025.

¹⁹² Não há um só evento musical de sucesso dentre os que passaram a proliferar a partir da década de 1960 envolvendo o samba e o choro “autênticos” que não tenha contado com o toque de Midas de Hermínio Bello de Carvalho (1935-), Sérgio Cabral (1937), Ricardo Cravo Albin (1940-), José Ramos Tinhorão (1928-). Da mesma forma, dificilmente se poderia afirmar que exista algum dentre os artistas “redescobertos”, ou mesmo em meio aos mais festejados “descobertos” do polo “autêntico” que não lhes deva parcela de suas glórias, tardias ou não (LIMA, p. 26 apud. FERNANDES, 2012, p. 5).

¹⁹³ “Em 1960, o Paivinha trabalhava ativamente para emplacar o tricampeonato, constando que naquele ano seria novamente uma barbada a sua vitória (para o título de cidadão samba). Acontece que Sergio Cabral se queimou com a história: “Cidadão Samba outra vez o Paivinha? E onde ficam os legítimos sambistas, os compositores que são os verdadeiros cidadãos-samba, de fato e de direito? Onde fica Ismael Silva nessa história? Vou eleger Ismael” (SOARES, 1985, p. 58)”.

relação entre Ismael Silva e Sérgio Cabral não deve ser vista como uma “mediação” de fato, e tampouco uma reparação histórica, apenas um reconhecimento tardio sobre a sua trajetória artística a partir do primeiro quarto do século XX, reconhecimento esse isolado, que não trouxe para Ismael maiores mudanças para a sua carreira artística e vida pessoal.

Figura 11: LP Samba na voz do sambista



Fonte:

<https://music.apple.com/br/album/o-samba-na-voz-do-sambista/1662492056>

Figura 12: LP Ismael canta... Ismael



Fonte:

<https://music.apple.com/br/album/ismael-canta-ismael/816098594>

Esse reconhecimento tardio não apaga e nem repara os anos em que Ismael teve a sua atuação musical limitada a trabalhos com Francisco Alves, mas serve como alento para que Ismael pudesse voltar aos trilhos musicais e alçar novos voos após os anos em que esteve ausente dos holofotes principais. É na década de 1950 que Ismael pode finalmente interpretar as suas próprias canções e aparecer à frente do público sem quaisquer denominações pejorativas sobre a sua qualidade artística. Porém, como veremos no próximo capítulo, esse momento será um ponto passageiro e fora da curva na vida e carreira de Ismael, visto que na década de 1960, mesmo ganhando o título de Cidadão Samba, ele continuaria enfrentado dificuldades para se manter ativo musicalmente, num cenário musical onde a Bossa Nova ganhava destaque e, mesmo com Chico Buarque¹⁹⁴ mencionando-o como um dos seus principais influenciadores, a carreira de Ismael Silva continuaria aquém das suas contribuições para o mundo do samba.

¹⁹⁴ “Ismael Silva é o meu pai musical”, palavras de Chico Buarque ao cantar “Arrependido”, canção composta por Ismael Silva, ao lado de sua irmã Cristina Buarque em 1968. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WNv_0cVsLxI

2.3 O samba no mundo do trabalho e o encontro dos paradigmas de mediação e da ausência no pós-abolição

Entende-se conceitualmente por paradigma um conjunto de formas que derivam de um objeto reflexivo, que no campo da ciência, esse modelo conceitual pode ser usado no desenvolvimento de pesquisas de teor acadêmico partindo de um objeto base e com o intuito de se chegar a uma finalidade e partir dela provar algum ponto. No caso do paradigma da ausência e do paradigma da mediação, o ponto em questão não é exatamente o mesmo, mas são perspectivas que dialogam entre si dependendo da abordagem que se faça deles e para onde eles são levados. O paradigma da ausência¹⁹⁵, fala em suma, da ausência do elemento cor em trabalhos acadêmicos dentro do mundo do trabalho no pós-abolição e, o paradigma da mediação, também em resumo, aborda as relações raciais em contextos culturais e musicais. Portanto, essas duas abordagens dialogam entre si quando o tema do debate é o processo de profissionalização do samba no período pós-abolição brasileiro. O paradigma da ausência identifica na experiência dos historiadores brasileiros uma história lacunar, por em muitos casos não abordar coerentemente a realidade negra no mundo do trabalho no pós-abolição.

O desdobramento historiográfico de semelhante ordem de ideias é claro: o desenvolvimento histórico lacunar, aparente peculiaridade nacional, teria produzido a ausência de classes definidas ou vice-versa, abrindo um espaço a ser preenchido pela ação demiúrgica do Estado, sujeito principal da história do país. A narrativa da história torna-se então um exercício teleológico de explicação de uma Nação que apaga os sujeitos e oculta seus conflitos e diferenças (CHALHOUB; SILVA, 2010)¹⁹⁶.

Dessa forma, essa lacuna historiográfica impedíramo-nos de uma compreensão dos males provocados pelo racismo – resultado da escravidão – e ele como refletiria na população negra na busca por sobrevivência nesse contexto de exclusão. Esse reflexo se manifesta de maneira indireta nessas pesquisas criticadas pelo paradigma da ausência que, de certa forma, relativizam a luta antirracista e acabam por reproduzir um tipo de historiografia que não se preocupa em combater a falta de informação que deriva desse paradigma. E por não se preocupar em botar esse debate em evidência, acaba por manter um padrão engessado de escrita que não propõe nenhuma mudança de pensamento e mantém a exclusão e as desigualdades que são resultados dessa ausência.

¹⁹⁵ Essa ausência leva-nos à reafirmação da história única, marcada pela superioridade cultural e racial dos imigrantes que se avolumaram no Sudeste e Sul do país no fim da escravidão. Retira-nos o conhecimento de uma sociedade cuja diversidade racial era imensa, reduzindo-a à branquidade e à mestiçagem (PEREIRA apud. Sovik, 2004: 376)

¹⁹⁶ CHALHOUB, S.; SILVA, F. T. da. Sujeitos no imaginário acadêmico: escravos e trabalhadores na historiografia brasileira desde os anos 1980. *Cadernos AEL*, [S. l.], v. 14, n. 26, 2010. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/acl/article/view/2558>. Acesso em: 10 jan. 2025.

Chalhoub e Silva (1980)¹⁹⁷ discorrem de maneira crítica em cima de algumas reproduções generalizadoras acerca do modo de pensar de alguns pesquisadores que ao relativizar um pensamento no qual afirmava que os negros tinham sido impedidos de constituir famílias no cativeiro, tornou-se impossível criar formas de cooperação mútua que pudesse ajudá-los como grupo emergente no pós-abolição. É em cima dessa construção patológica que se constrói uma percepção de que os negros não são capazes de se organizar sociologicamente enquanto grupo, argumentando que essa dificuldade se dá exclusivamente por falta de capacidade deles e não pela violência imposta contra eles, que mais do que limitar qualquer possibilidade de associação, buscou destruir qualquer tipo de vestígio cultural e biológico.

Ainda que ordenado pelo objetivo louvável de denunciar a vigência e a abrangência do racismo na sociedade brasileira, tal ordem de ideias, ao incorporar avaliações sobre as consequências da escravidão para os escravos articuladas no contexto das lutas abolicionistas de final do século XIX, resultou na desqualificação radical dos escravos como sujeitos possíveis de sua própria história. Em certos casos, apesar do verniz erudito e da aparente sofisticação teórica, o que temos é a negação caricatural da relevância da cultura política dos trabalhadores (CHALHOUB; SILVA, 1980).¹⁹⁸

Outro fator ignorado por esses reprodutores do racismo é o fato de que a diáspora africana para o Brasil separou muitas famílias e cortou diversos vínculos ancestrais, mostrando que mais do que uma violência física, a violência psicológica pode ter sido até mais dolorosa por trazer mais uma vez a questão da ausência para esses indivíduos. A ausência do saber e a ausência da informação, a tortura que é imaginar o que se pode estar acontecendo naquele mesmo instante com um ente querido seu e perceber que depois de separados, vocês podem nunca mais se encontrar. Esse tipo de violência foi uma das mais cruéis contra a população negra que foi retirada a força do seu local de nascença para ser escravizada no Brasil.

É a partir da ótica decolonial¹⁹⁹ que podemos pensar uma historiografia crítica a essa reprodução ocidental, a qual necessita haver um autor europeu em seu referencial teórico para validar a sua pesquisa e que, pela presença dessa escrita eurocêntrica, geralmente ignora as nuances mais particulares de um local que sofreu com o processo de colonização. O pensamento decolonial busca, em primeira instância, apresentar as complexas marcas do colonialismo europeu nas civilizações que sofreram com esse processo numa dinâmica que envolve a relação entre colonizadores e colonizados, especialmente na África e na América Latina. Em seguida, busca-se deixar em evidência a voz e as vivências que foram subalternizadas pela situação

¹⁹⁷ Idem.

¹⁹⁸ Idem.

¹⁹⁹ “o pensamento decolonial propõe romper com os pensamentos gravados nas mentes e corpos por gerações”, representados, por exemplo, pelas tradições greco-romanas, eurocentradas, incorporando “o pensamento dos povos originários (índios) e de diáspora forçada (negros)” como epistemologias legítimas para a cultura dos povos colonizados (COSTA NETO, 2016, p. 51).

colonial e, não menos importante, trazer os reflexos que colonizados e colonizadores tiveram em suas sociedades, ou seja, o porquê de uma civilização ser considerada moderna e a outra retrógrada. Essa mesma visão pode ser trazida para o campo da cultura e os seus usos enquanto ferramenta para se construir uma ideia de identidade nacional, que a partir da racionalidade decolonial questiona os espaços de poder e como esses espaços foram materializados por um grupo ou classe específica.

Álvaro Nascimento (2016)²⁰⁰ endossa a crítica contra o eurocentrismo no mundo do trabalho ao abordar o paradigma da ausência e denunciar os perigos da história única como ponto fundamental da historiografia. Essa visão de história única é construída, mais uma vez, a partir da ótica europeia ocidental contra o mundo sul global, isto é, a ótica do conquistar sobre o conquistado. Buscando quebrar esse paradigma, Marcel van der Linden (2009)²⁰¹ busca desenvolver um estudo acerca da história global do trabalho focalizando a sua análise numa perspectiva transnacional e transcontinental criticando, por fim, a noção de história única. Portanto, os estudos das relações de trabalho e os movimentos sociais exigem o mesmo tipo de atenção e dedicação para que se possa ter um real dimensionamento das tensões sociais que envolvem essa dinâmica sociológica. Além disso, é necessário também, entender as particularidades que envolvem a dinâmica local do estudo, por exemplo,

quando somente procuramos greves, criação de sindicatos, imprensa operária, a origem do movimento operário etc., estamos realizando esse tipo de abordagem. Mantemo-nos eurocêtricos, partindo dos paradigmas de implantação da industrialização e do capitalismo na Europa, para trabalharmos o movimento operário e o surgimento da classe aqui, quando a realidade de países que experimentaram a escravidão moderna ou viveram dentro de hierarquias raciais, étnicas e de gênero complexas exigia e exige muito mais reflexões a partir de diálogos interseccionais que aqueles imaginados enquanto essencialmente brancos e europeus (NASCIMENTO, 2016).

Isso não quer dizer que devemos excluir do debate e relativizar os movimentos operários e sindicatos no Brasil, até porque se formos olhar para a dinâmica trabalhista da atual conjuntura, vamos perceber uma predominância negra nesses espaços. Mas sim que a realidade brasileira é composta por um histórico de escravidão em seu território, evento que na Europa, local de surgimento do movimento operário organizado, não fez parte do seu espaço social e, por isso, não levam em conta a cor dos operários, elemento que no caso do Brasil não pode ser ignorado de forma alguma pelos seus processos formativos. É nessa visão de decolonialidade e pensamento afro diaspórico, que o paradigma da ausência se relaciona com o paradigma da

²⁰⁰ NASCIMENTO, Álvaro Pereira do. **Trabalhadores negros e o “paradigma da ausência”**: contribuições à história social do trabalho no Brasil. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 29, no 59, p. 583-586, setembro - dezembro 2016.

²⁰¹ LINDEN, M. V. der. **História do trabalho**. Revista Mundos do Trabalho, v. 1, n. 1, jan-jun 2009.

mediação na historiografia da música popular sob a ótica do mundo do trabalho. Portanto, a criação de espaços sociais que pudessem integrar a comunidade negra em lugar seguro para se manifestar social e culturalmente são vitais para a preservação da ancestralidade da memória negra e que, sobretudo, sempre foram sujeitos atuantes musicalmente e colocaram-se enquanto protagonistas de suas próprias histórias, como por exemplo Cartola, Dona Zica, Donga, Ismael Silva, Zé Ketí e outros.

Cartola²⁰² e Dona Zica²⁰³ criaram na década de 1960 um restaurante chamado Zicartola que tinha uma finalidade para além do âmbito do negócio, pois buscava construir uma rede social entre os músicos negros, semelhante ao que era feito pelas agremiações Escolas de Samba, algo que já fazia parte da vida de ambos, crias da Mangueira. Esse espaço é trazido por Lurian para mostrar não só a vivência de Zica e Cartola, mas também de outras pessoas negras intimamente ligadas a cultura afrobrasileira irradiada nos morros da cidade, como em Mangueira. O Zicartola deve ser visto como um movimento de capitalizar o interesse das pessoas de fora das comunidades negras ao mostrar que essa pauta fazia parte dos seus interesses e isso não acontecia de maneira passiva.

²⁰² Angenor de Oliveira – Cartola – Compositor, cantor e violonista. Nascimento: 11/12/1908 Morte: 30/11/1980. Nasceu na rua Ferreira Vianna, no Catete, era o primogênito dos oito filhos do casal Sebastião e Aída. Apesar de ter recebido o nome de Angenor, foi registrado como Angenor.

Participou da formação do Bloco dos Arengueiros, em 1925, que viria a ser o embrião da Mangueira. No início dos anos 1960, vivendo com Eusébia Silva do Nascimento, a Zica, abriu com ela o restaurante Zicartola, num casarão na Rua da Carioca, no Centro do Rio. A iniciativa contou com o apoio financeiro de empreendedores considerados “mangueirenses de coração”, como o empresário Renato Augustini. A receita para o sucesso do estabelecimento, que se tornaria uma página importante na história da música popular brasileira, era das mais simples e saborosas. Na cozinha, D. Zica comandava o tempero do feijão que lhe tornou famosa, enquanto ele fazia as vezes de mestre de cerimônias, propiciando o encontro entre sambistas do morro e compositores e músicos de classe média. No Zicartola, por exemplo, Paulinho da Viola começou a cantar em público. [...]

Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/cartola/> Acesso em: 12 de jan. de 2025.

²⁰³ Eusébia Silva de Oliveira - Dona Zica - Pastora e personalidade pública da Mangueira e do Rio de Janeiro. Nascimento: 6/2/1913. Morte: 22/1/2003.

Nascida num domingo de carnaval no subúrbio de Piedade, no Rio de Janeiro. O pai, Euzébio da Silva, foi guarda-freios da Estação Central do Brasil, e a mãe, Gertrudes Efigênia dos Santos, era lavadeira de profissão.

Em 14 de abril de 1914, morreu seu pai. Anos mais tarde, em 1920, a família mudou-se para o morro de Mangueira. O apelido Zica foi dado por sua madrinha, de nome Cabocla. De seus quatro irmãos, Clotildes, chamada de Menininha, foi esposa de Carlos Cachça, outro compositor da Mangueira.

Aos dezenove anos, casou-se com Carlos Dias do Nascimento, de quem ficou viúva, tendo quatro filhos. Na década de 1950, casou-se com Cartola, passando a ser conhecida e conceituada no meio musical carioca. Foi assistente e diretora da ala das pastoras. Em 1999, a escritora Odacy de Brito Silva lançou pela Editora Gráfica Carimbex sua biografia “Dona Zica da Mangueira – na passarela da sua vida”. No dia 22 de janeiro de 2003, morreu dormindo em sua casa no sopé do morro da Mangueira, tendo sido o corpo velado na quadra da escola. Por ter sido durante muitos anos seguidos símbolo da Mangueira, a direção da escola abriu exceção ao lhe conduzir o corpo para ser velado na quadra. Em 1962 juntamente com seu marido Cartola, fundou o bar Zicartola, na rua da Carioca, centro do Rio de Janeiro, frequentado por muitos sambistas, como Zé Ketí, Nelson Sargento, Paulinho da Viola e Nelson Cavaquinho e ainda intelectuais e universitários.

Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/dona-zica/> Acesso em: 12 de jan. de 2025.

Além dessa rede de sociabilidade, o espaço era um local de “importante lugar de negociações entre diferentes grupos sociais”²⁰⁴, onde jornalistas e outros músicos eram convidados a frequentar o espaço para dar uma maior visibilidade para os músicos negros do espaço, buscando ampliar a sua participação nos locais de prestígio da sociedade musical. Ao figurar nesses debates públicos como espaço seguro, o Zicartola e seus membros podiam angariar apoio de jornalistas e autoridades que defendiam a sua cultura e conseguiam fortalecer os laços com a crítica que prestigiava seu trabalho.

Figura 13: Cartola, cantor, compositor e violonista.



Fonte: <https://dicionariompb.com.br/artista/cartola/>

Nesse período, Cartola já tinha participado como um dos fundadores da Estação Primeira de Mangueira e trouxe essa experiência para o Zicartola junto com a sua esposa Dona Zica. Esse fato possibilitou, ao mesmo tempo, criar uma rede de sociabilidade entre os músicos negros e desenvolver o seu negócio como atentado anteriormente. Como fala Lurian Lima, “o Zicartola era, assim, uma maneira de Zica amplificar seus negócios, seus ganhos e de alavancar mais uma vez a carreira de Cartola. Ela era pródiga em usar em seu benefício o interesse do pessoal da Zona Sul pelos saberes e pela influência comunitária dela e de seu companheiro (LIMA, p. 47).”²⁰⁵ O Zicartola é um grande exemplo de organização e mostra que a sua ação e colaboração conjunta não dependia da intelectualidade branca para se estabelecer enquanto agentes políticos, colocando diretamente em xeque a visão preconceituosa de que todo negro que fazia samba era simples e morava no morro, e que por isso não seria capaz de se organizar politicamente dentro da sociedade.

²⁰⁴ LIMA, 2022.

²⁰⁵ LIMA, p. 47

Figura 14: Dona Zica, personalidade da Mangueira e do Zicartola



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Dona_Zica

Com o Zicartola os modos de resistência e atuação política dos artistas negros pôde ter um local seguro para atuação política na cidade e não unicamente no morro, como acreditavam muitos jornalistas e reprodutores da escrita *nolesca*, a qual destacamos e que aprofundaremos no próximo capítulo. Antes disso, podemos enxergar o Zicartola como um espaço fundamental para buscar quebrar, mesmo que indiretamente, o paradigma da ausência por deixar em evidência a cor de seus integrantes e mostrar como artistas negros eram capazes de se organizar socialmente e politicamente, algo que já ocorria com as agremiações Escolas de Samba, e que ganha mais um espaço para se fortalecer com o restaurante e casa de show de Dona Zica e Cartola, que como dissemos, já tinham na Estação Primeira de Mangueira esse espaço.

Como dito anteriormente, as Escolas de Samba servindo como espaço de sociabilidade e de autorrepresentação é algo destacado por Alessandra Tavares (2018)²⁰⁶ sob a figura de Mano Eloy. Segundo a autora a década de 1920 e 30, período de surgimento das primeiras agremiações, é marcado por uma série de tensões desses grupos contra o Estado Varguista que estava entrando em vigência e que também via no espaço público do carnaval uma oportunidade de legitimar os seus interesses por intermédio da cultura. Segundo ela,

Desde os primórdios da festa, a participação de populares, no Brasil e no Rio de Janeiro, é identificada por folcloristas e demais pesquisadores. Mesmo diante das ações do Estado para controlar o que consideravam excessos cometidos nessa grande festa, não estiveram passivos às suas ações, forjando formas próprias de brincar o carnaval (TAVARES, 2018, p. 116).

²⁰⁶ TAVARES, Alessandra. **A escola de samba tira o negro do local da informalidade: Agências e associativismos negros a partir da trajetória de Mano Eloy (1930-1940)**. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ, Seropédica. 2018

Alessandra Tavares fala de maneira crítica sobre alguns desses folcloristas²⁰⁷ que ignoravam a agência dos sambistas negros no panorama político da festa e em suas relações com o próprio Estado, acreditando que eles eram incapazes de se organizar politicamente e como família. É muito difícil que a classe dominante brasileira que se beneficiou por anos desse processo e que tinha essa visão, mude o seu entendimento sobre a população recém liberta da escravidão de maneira rápida. Por isso, as organizações carnavalescas do início do século XX são fundamentais para quebrar essa construção imposta contra a população negra.

Além do aspecto cultural, Tavares destaca também o papel das Escolas de Samba no âmbito do trabalho, ao tirar o negro da informalidade dos trabalhos da rua para o trabalho dentro das agremiações, colocando os membros desse grupo como agentes sociais, tal como era Mano Eloy, que conseguia perceber a exclusão imposta contra os negros na sociedade carioca e oferecia para eles uma oportunidade de se ocupar dentro das Escolas de Samba. Dá para dizer, então, que há uma tentativa de apagamento do protagonismo desses artistas por conta dessa memória hegemônica imposta e difusa do período.

Porém, como os paradigmas da ausência e da mediação ponderam, a agência desses sujeitos negros é corriqueiramente apagada pela construção de uma memória hegemônica imposta contra eles e, por isso, a utilização desses paradigmas interpretativos como ferramenta metodológica de análise é importante para que possamos compreender de maneira justa as relações sociais no período pós-abolição em contextos musicais, culturais e nas relações de trabalho. O Rio de Janeiro do pós-abolição foi palco de estruturação de uma coletividade negra que utilizou dos aspectos culturais e sociais que envolvem o carnaval para se firmar enquanto grupo. Por meio das associações carnavalescas foram estabelecidos vínculos pessoais e uma identidade coletiva passou a ser exposta em âmbito nacional, possibilitando mostrar ao mundo a capacidade da comunidade negra em se organizar social e politicamente.

Nessa ótica, o paradigma da mediação exposto por Lurian Lima busca mostrar como as comunidades negras se organizaram social e musicalmente, trazendo para o debate um circuito musical de artistas negros afim de comprovar que esses artistas não estavam esperando cair do céu uma oportunidade de contar as suas histórias por meio da arte por meio da música, e sim os seus caminhos eram marcados por uma série de obstáculos impostos contra eles por um grupo

²⁰⁷ “o Folclore no Brasil, ainda não é concebido como um processo de conhecimento. Na maioria das suas manifestações, é antes uma forma burguesa de prazer (leituras desejadas, audições de passatempo) que consiste em desfrutar exclusivamente as “artes” folclóricas, no que elas podem apresentar de bonito para as classes superiores. Na verdade este “folclore” que conta em livros e revistas ou canta no rádio e no disco, as anedotas, os trajes curiosos, as superstições pueris, as músicas e os poemas tradicionais do povo, mais se assemelha a um processo de superiorização social das aulas burguesas. Ainda não é a procura do conhecimento, a utilidade de uma interpretação legítima e um desejo de simpatia humana (MENEZES, 2020)”.

que passaria depois a ser chamado como “salvadores” e “mediadores culturais.” Nesse ínterim, Lurian ao falar do paradigma da mediação indaga um questionamento: “Quem salvou quem?”²⁰⁸. Essa dúvida é bastante pertinente e ao analisar mais uma vez a entrevista de Ismael Silva ao MIS em 1966 mediada pelo próprio diretor do museu Ricardo Cravo Albin, conseguimos entender onde Lurian quer chegar com essa pergunta.

MIS: Agora voltando ao Chico Alves em sua vida, porque você vivia pra cima e pra baixo com Chico

IS: Exato

MIS: Agora, quantos sambas o Chico assinou com você sem ter feito nem a música e nem a letra? Apenas para entrar na parceria por fins comerciais? Quantos sambas ao todo? Você lembra?

IS: Eu não me lembro bem, mas sei que fiquei desde 1927 até 35 com ele, foi quando separei. A última música que ele gravou minha foi “Choro sim”.

MIS: E quais foram as músicas de maior sucesso que Chico Alves entrou indevidamente na parceria com Ismael Silva? Qual foi o primeiro grande sucesso que Chico Alves gravou de sua autoria?

IS: Ah, isso não tem nem um, nem dois. Todos os que gravava era sucesso nacional. Ele ficava admirado. De norte a sul.

MIS: Quantas músicas sua ele gravou?

IS: Mais de 200 músicas.

MIS: Chico? Mais de 200 músicas suas?

IS: Que eu tenho gravada.

MIS: Chico Alves gravou?

IS: Não. Tudo o que eu tenho.

MIS: Sim. Agora Chico gravou quantas suas?

IS: Bom. Isso eu não me recordo. Eu sei que foi de 1927 até 35 sem parar.

MIS: Gravava sempre de mês em mês? Como era?

IS: Por ano, gravava 3, 4 músicas por ano.

MIS: Quer dizer, tem uma média de quase 30 músicas né.

IS: Mais

MIS: Mais de 30 músicas gravadas. E dessas quais foram realmente as que ficaram, Ismael?

IS: Lá vai um. Se você jurar.

MIS: Chico não tem nada a ver com essa música?

IS: Não. Ele assinava. O trato era esse.²⁰⁹

Diferentemente do trecho anterior onde busquei trazer somente o quantitativo das composições feitas por Ismael para Francisco Alves, aqui foi trazido um recorte maior dessa mesma entrevista, com a finalidade de dar mais uma mostra de como era a relação entre ambos no campo da produção artística e enfatizar que a produção musical era toda feita por Ismael Silva. Mais à frente, na mesma entrevista de 1966 à Ricardo Cravo Albin, ele dá mais detalhes sobre essa relação e questionado sobre o fim da parceria.

MIS: A parceria então, terminou em 35. Por que terminou a parceria com Francisco Alves?

IS: Eu me separei porque eu cismeiquei que ele estava me evitando como compositor.

MIS: Ismael, uma pergunta para terminar o episódio Chico Alves. Você se considera uma vítima de Chico Alves?

²⁰⁸ LIMA, 2022, p. 89.

²⁰⁹ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Coleção: Depoimentos para a posteridade. **Depoimento Silva, Ismael, 1905-1978.** Música Popular Brasileira, MPB. 1966. Acesso em: 14 de jan. de 2025.

IS: Não. Porque aí se tem uma parte muito interessante também. Que é a seguinte. Talvez eu não fosse quem sou se não fosse ele. Vai ver ele me foi útil. Se eu fui útil a ele, porque nessa fase era apresentado como “Quem fez Francisco Alves”, era assim. Eu era apresentado assim. E na hora da apresentação ele me apresentava como braço direito seu. Então dizia assim: “E agora eu vou apresentar o meu braço direito, o preto de alma branca.” Ele queria se referir ao sucesso que estava fazendo né, um atrás do outro.²¹⁰

Nessa parte falando mais do final da parceria podemos perceber duas nuances dessa parceria. A primeira está na fala de Ismael e que vai de encontro diretamente a indagação feita por Lurian sobre quem salvou quem, isto é, como que Ismael Silva conseguiu alavancar a carreira musical de Francisco Alves ao patamar que fez o intérprete alcançar a alcunha de “rei da voz”. A contribuição de Ismael Silva para isso é inegável e, mesmo considerando a fala de Ismael sobre a utilidade que o Chico Alves também teve em sua vida em relação a sua profissionalização, considero que ainda assim, que quem mais se beneficiou dessa relação foi o Francisco Alves. A segunda nuance está na forma racista como Francisco Alves apresentava o seu parceiro nos palcos em que se apresentava, mostrando que a interpretação intelectual de período está diretamente associada a cor branca, ou seja, na percepção do intérprete, Ismael era intelectualmente privilegiado para compor música pois tinha alma branca (?), o que é completamente contraditório se formos olhar para a própria carreira do Chico Alves, que sabidamente não possuía talento para a composição, tal como Ismael Silva e outros compositores negros da época. Então, convém questionar como que a alma branca é a talentosa no mundo da música se são os compositores negros – como Ismael –, em sua maioria, que escrevem canções para os intérpretes brancos.

Como conta Lurian em sua consulta aos depoimentos do MIS

Mesmo os depoentes que foram menos bem-sucedidos em suas carreiras não deixaram de buscar espaço por seus próprios esforços, reinserindo suas obras clássicas e compondo contemporaneamente. Eu ouvi 84% das entrevistas de artistas negros para seção de Música Popular Brasileira da série de depoimentos do MIS realizados até 1972. Destes, apenas Walfrido Silva parecia já não ocupar nem buscar maiores espaços no meio artístico. Seu último disco de sucesso datava de 1956. Mas ele era secretário de uma sociedade gestora de direitos autorais, a SBACEM, desde 1960.¹³⁸ Ou seja, ele não estava precisando da ajuda de ninguém. Por outro lado, vimos que certos conselheiros do MIS é que tiveram de recorrer a músicos negros para se salvar da pobreza, ganhar uns trocos ou fazer nome no campo musical; lemos relatos, que merecem ser mais explorados e debatidos, de documentos comunitários e familiares surripiados por jornalistas candidatos a “donos do samba”. Quem salvou ou mediou o sucesso de quem nesses casos? Ressalte-se, finalmente, que o caminho desses músicos na década de 1960 foi marcado por obstáculos e insultos impostos por quem posaria anos depois de seus “salvadores”. Os depoimentos ao MIS eram parte desses desafios e de suas relativas conquistas. Não foram presente de ninguém (LIMA, 2022, p.89)²¹¹.

²¹⁰ Idem.

²¹¹ LIMA, 2022, p. 89.

É visível, portanto, como no paradigma da mediação muitos artistas brancos se apropriaram não somente das composições dos artistas negros, como no caso Chico-Ismael, mas como também podemos enxergar uma apropriação no que se diz respeito as narrativas sobre o talento e a reprodução de um discurso em torno das agências, que busca transformar essa relação/parceria num contexto de mediação cultural e não de exploração.

Por isso o trabalho que Lurian (2022)²¹² desenvolve ao trazer a formação e dinâmica do circuito da música negra no Rio de Janeiro do pós-abolição é importante, visto que a partir do final do século XIX e início do XX os centro urbanos, em especial a então capital brasileira, assistiram a proliferação de associações políticas e culturais da população de cor, as quais visavam criar laços socioafetivos a fim de construir uma identidade coletiva e se fortalecer enquanto grupo e cidadãos, num momento de grandes tensões políticas de rearranjo das relações de poder e de dominância imposta contra eles, renovando as formas de operação do racismo e da exploração do trabalho que havia tornado livre, mas que ainda carregava muitas questões do período escravocrata.

Utilizar o samba e o carnaval para se estabelecer socialmente foi uma das maneiras encontradas pelas associações carnavalescas e por sambistas negros no pós-abolição, pois o “exercício e a defesa de práticas sonoro-performáticas também eram formas de dizer-se cidadã/o”²¹³ embora para tanto, fosse necessário entrar em “confronto com, e a resistência a, ideologias racistas e sexistas vigentes, transgressão das barreiras raciais ao uso do espaço urbano e negociações com os órgãos de controle do Estado.”²¹⁴ Elementos que tanto o paradigma da mediação, quanto o paradigma da ausência buscam denunciar, tentando deixar em evidência como essas relações afetaram de maneira ímpar os diferentes grupos e classes, quem a partir delas se beneficiou e, principalmente, como essa história foi contada, evidenciando mais uma vez como a posse simbólica do discurso é fundamental para se construir uma sociedade conforme os seus interesses.

²¹² Idem.

²¹³ LIMA, 2022, p. 199.

²¹⁴ Idem.

3. GERAÇÃO NOEL ROSA E APROPRIAÇÃO: GRUPOS DOMINANTES NA CONFEÇÃO DE UM IDEAL NACIONAL E A ESCRITA *NOELESKA*.

3.1 A escrita *noeleska*: promoção de um discurso e tentativa de afastamento da população negra de espaços de prestígios na produção musical.

Voltando as concepções iniciais, o termo escrita *noeleska* trata-se de uma abordagem qualitativa e reprodutora de um discurso que direciona os estudos referentes ao samba que buscam elevar a posição de Noel Rosa e seus parceiros brancos a um patamar incompatível aos seus feitos. Esses discursos estão geralmente direcionados a sua participação enquanto mediador cultural e sujeito interlocutor social. Evidentemente que Noel teve diversas parcerias com muitos sambistas negros, porém, associar essas parcerias e os encontros e desencontros que tiveram a uma intermediação é ainda muito pouco para se inferir tal ponto.

O que ocorre é uma “aceitação pela sociedade global de um ritmo originário de camadas populacionais socialmente excluídas que implicava também na criação de formas diferentes (segundo a classe social) de apropriação e uso do ritmo”²¹⁵, que passava a ser visto como um negócio lucrativo a partir da popularização do rádio e dos sistemas de gravação eletrônico. Isto é, o samba que tem sua origem na ancestralidade negra passa agora a figurar como produto comercial nas mãos de uma classe privilegiada e que ocupa um lugar de destaque dentro da sociedade brasileira, e que tem fácil acesso a esses veículos de mídia que estavam surgindo. Ressalto, porém, que este trabalho não tem por objetivo diminuir a contribuição de Noel Rosa enquanto violinista, compositor e sambista de fato. O que se tem por objetivo é mostrar como esse discurso contribuiu para uma ocultamento do protagonismo negro no processo de popularização do estilo, somando ao processo de vendas e compras de sambas.

Lurian Lima conta um caso referente a defesa de Alcebiades Barcelos, o Bide²¹⁶, acerca da defesa de sua propriedade intelectual que resume bem do que se trata a escrita *noeleska*, tendo nesse aqui a principal figura desse tipo de produção literária, Henrique Foreis Domingues, o Almirante. Filho de um rico comerciante, estudou em colégios privados e se estabeleceu na

²¹⁵ MUNIZ, p. 31.

²¹⁶ Alcebiades Maia Barcelos “Bide”, cantor e compositor. Nascimento: 25/07/1902 Morte: 18/03/1975. Em 1908, sua família transferiu-se para o Rio de Janeiro, indo residir no bairro do Estácio de Sá. Ali, na juventude, iria se empregar como sapateiro em uma fábrica. Na década de 1920, acompanhado pelo irmão, Rubem Barcelos, começou a frequentar as rodas de samba do Estácio, onde também apareciam sambistas que seriam responsáveis por um ritmo despido do estilo mais próximo do maxixe, muito comum na época. Entre esses sambistas, dos quais iria se aproximar estavam Baiaco, Brancura e Ismael Silva. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/bide/> Acesso em: 30 de jun de 2024

Rádio Nacional como produtor e apresentador de sucesso, além de ter sido membro do Bando de Tangarás²¹⁷, onde trabalhou com Noel Rosa.

Figura 15: Bide, cantor e compositor



Fonte: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/alcebiades-barcellos>

O caso em questão diz respeito a uma música de autoria de Bide, chamada “Fui Louco” que Almirante dá a entender em suas produções biográficas que se trata de uma parceria entre Bide e Noel Rosa, o que é negado pelo próprio Bide em entrevista ao MIS:

MIS: Bide, o Noel Rosa foi seu parceiro nesse samba [Fui louco (1933)]?

Bide: Não, eu já expliquei diversas vezes isso daí, diversas vezes...

MIS: e por que que o Almirante diz isso no livro dele, e outros livros também [dizem]? O Silvio Túlio Cardoso também.

Bide: Eu não sei, mas o — não — o Noel nunca fez parte desse samba. O samba é meu! [...] Nunca fiz samba com Noel! (Bide, 1968, CD 12.2. f. 2, citado por Lima, 2022)²¹⁸

Almirante é autor de duas obras referentes a vida e obra de Noel, um programa de rádio e uma biografia do autor, ambos de nome “No Tempo de Noel Rosa.”, onde enaltecia seu grupo e celebrava a memória de Noel Rosa. Percebe-se, que esse discurso fomentado por Almirante consegue passar por vias formadoras de opinião e que vendem o seu discurso, como por exemplo os memorialistas do próprio MIS. Esse caso evidencia uma tentativa de atrelar novas músicas a discografia de Noel Rosa com a consolidada canção de autoria de Bide, que não importasse quantas vezes negasse a versão difundida por Almirante, os jornalistas e memorialistas *noelesc* não desistiam de acreditar e defender a interpretação que queriam.

²¹⁷ Em 1929, com o crescimento dos movimentos elétricos, recebemos convite para gravar discos. Em Vila Isabel, com maior frequência encontrávamos Noel Rosa cantando e tocando violão. Em entendimento com a Parlophon, com o saudoso amigo Carlos Campeão, Henrique Brito começou a gravar solos de violão e assim nasceu a lembrança da organização de um novo conjunto típico. Carlos Braga sugeriu o original título de Bando de Tangarás, grupo de pássaros que dançam e cantam formando roda com um deles no centro. Assim, nasceu o Bando de Tangarás, tendo como fundadores Carlos Braga, Alvinho, Henrique Brito, Almirante e Noel Rosa. (ALMIRANTE, 3ª edição. 2013. p.79.)

²¹⁸ LIMA, p. 115.

Esse caso evidencia uma espécie de monopólio sobre o poder da fala para o grande público e que faz com que a versão desses entrevistadores tenha um alcance maior que a versão do próprio dono da música. Mostra também que a posição do Almirante enquanto reprodutor desse discurso *nolesco* é ainda relevante mesmo após a sua morte, uma vez que os entrevistadores duvidaram da palavra do próprio entrevistado e autor da canção. Isto posto, fica evidente que por mais que o MIS se mostre inclusivo e de espaço para que um sambista negro fale sobre a sua vida e obra, eles ainda divulgam a versão que queriam da história.

Utilizar a música como fonte histórica requer pensar uma obra musical para além da letra ou de arranjo sonoro trazido pelo autor, deve-se atentar também ao momento em que essa música foi produzida, uma vez que todo artista está inserido num contexto, seja ele político ou social. Toda canção traz consigo um discurso e cabe a nós enquanto pesquisadores interpretarmos o que ela diz nas entrelinhas, para além de suas letras, que mesmo sendo algo determinante, corresponde ainda a apenas uma parte da análise da contexto de uma canção.

O trabalho de escuta, análise comparada e interpretação de memórias e visões de mundo é fundamental para elucidar os discursos e as trajetórias individuais de dois sambistas específicos, Noel Rosa e Ismael Silva, e debater as noções de mediação defendida por uma historiografia denominada como uma escrita “nolesca”. Como vimos, entende-se por escrita *nolesca* o aumento, ou até mesmo, a invenção da participação de Noel Rosa e outros artistas brancos em composições de outros sambistas, em geral sambistas negros, mas que na verdade a sua participação foi mínima ou até mesmo inexistente, ou seja, “a inclusão de Noel Rosa onde este não cabia”²¹⁹, onde essa colocação acerca da figura do Noel Rosa resulta no papel dado a ele como mediador cultural. Nesse debate, o caso elucidado por Lurian envolvendo Alcebiades, o Bide, e a canção “Fui Louco”, pode nos ajudar novamente a entender essa ótica que projeta a atuação de Noel Rosa na cena musical carioca.

O livro de Almirante, traz uma “Musicografia” de seu dileto amigo Noel Rosa disposta em ordem alfabética, com obras “solo” ou “em parceria”. Mas não há indicação dos “parceiros”. A obra de Bide foi (e ainda é) apresentada no contexto da vida do homem branco a quem se atribui a sua música. [...] Bide fala que era preciso pagar, investir, para que suas músicas fossem gravadas ou tocadas nas rádios, o que ele simplesmente não tinha condições de fazer. Sem poder emplacar seu nome em novos discos, nesse meio desigual, eis que aqueles prepotentes conselheiros procuravam tirá-lo mesmo dos discos antigos, da história. Daí sua resposta enérgica, não menos contundente, que a que dera para defender sua amizade e sua família: “o samba é meu! Eu nunca fiz samba com Noel (LIMA, 2022, p. 145-146)”²²⁰

²¹⁹ LIMA, 2022, p. 144.

²²⁰ Idem, p. 145-146.

Esse trecho corrobora a interpretação crítica acerca do paradigma da mediação e, também, da escrita a *nolesca* que tenta atrelar novas músicas à discografia de Noel Rosa e dá a entender que muitos dos sambistas negros que entram em evidência na cena musical carioca necessitavam de um padrinho branco, como Noel Rosa, para ganhar certa relevância do meio. A fala de Bide é indício da construção do paradigma da mediação que além de conferir um protagonismo aos músicos brancos para a inserção de músicos negros no cenário da música também cria participações e autorias a sambas em que eles não tiveram envolvimento de qualquer natureza.

Abaixo, seguirá uma tabela trazendo a musicografia de Noel Rosa, segundo Almirante. Não há informações na obra sobre data, parceiros e/ou gravadora, é dito apenas que as músicas foram organizadas em ordem alfabética.

Tabela 5: Musicografia de Noel Rosa, segundo Almirante.

Nome da canção	Autoria
A Genoveva não sabe o que diz	Noel Rosa
A melhor do planeta	Noel Rosa
A razão dá-se a quem tem	Noel Rosa
A. B. Surdo	Noel Rosa
Adeus	Noel Rosa
A. E. I. O. U.	Noel Rosa
Agora	Noel Rosa
Alô, beleza	Noel Rosa
Amor com sinceridade	Noel Rosa
Amor de parceria	Noel Rosa
Ando cismado	Noel Rosa
Ao meu amigo Edgar	Noel Rosa
Arranjei um fraseado	Noel Rosa
Assim, sim!	Noel Rosa
Até amanhã	Noel Rosa
Baianinha	Noel Rosa
Balão apagado	Noel Rosa
Boa viagem	Noel Rosa
Boas intenções	Noel Rosa
Bom elemento	Noel Rosa
Canção do Galo Capão	Noel Rosa
Cansei de implorar	Noel Rosa
Cansei de pedir	Noel Rosa
Capricho de rapaz solteiro	Noel Rosa
Cara ou coroa ou Vai pra casa depressa	Noel Rosa

Cem mil-réis ou Você me pediu	Noel Rosa
Choro	Noel Rosa
Chuva de vento	Noel Rosa
Cidade mulher	Noel Rosa
Cinema falado ou Não tem tradução	Noel Rosa
Coisas nossas ou São coisas nossas	Noel Rosa
Com mulher não quero mais nada	Noel Rosa
Com que roupa?	Noel Rosa
Condena o teu nervoso	Noel Rosa
Contraste	Noel Rosa
Conversa de botequim	Noel Rosa
Cor de cinza	Noel Rosa
Cor de leite com café ou Atchim!	Noel Rosa
Coração	Noel Rosa
Cordiais saudações	Noel Rosa
Dama do cabaré	Noel Rosa
De babado	Noel Rosa
Deixa de ser convencido	Noel Rosa
Deus sabe o que faz	Noel Rosa
Devo esquecer	Noel Rosa
Disse-me-disse	Noel Rosa
Dona Araci	Noel Rosa
Dona do lugar	Noel Rosa
Dona Emília	Noel Rosa
Dono do meu nariz	Noel Rosa
É bom parar	Noel Rosa
É difícil saber fingir	Noel Rosa
E não brinca não ou Não brinca não	Noel Rosa
É peso	Noel Rosa
É preciso discutir	Noel Rosa
Envio estes mal traçados	Noel Rosa
Escola de malandro	Noel Rosa
Espera mais um ano	Noel Rosa
Esquecer e perdoar	Noel Rosa
Esquina da vida ou Na esquina da vida	Noel Rosa
Estamos esperando	Noel Rosa
Estátua da paciência	Noel Rosa
Este meio não serve	Noel Rosa
Estrela da manhã	Noel Rosa
Eu agora fiquei mal	Noel Rosa
Eu não preciso mais do seu amor	Noel Rosa
Eu queria um retratinho de você	Noel Rosa

Eu sei sofrer	Noel Rosa
Eu vi num armazém	Noel Rosa
Eu vou pra Vila	Noel Rosa
Faz de conta que morri	Noel Rosa
Faz três semanas	Noel Rosa
Feitiço da Vila ou Feitiço sem farofa	Noel Rosa
Feitio de oração	Noel Rosa
Felicidade ou Que bom, Felicidade que vai ser	Noel Rosa
Festa do céu	Noel Rosa
Filosofia	Noel Rosa
Finaleto	Noel Rosa
Fiquei rachando lenha	Noel Rosa
Fiquei sozinho	Noel Rosa
Fita amarela	Noel Rosa
Fita de cinema	Noel Rosa
Fiz um poema ou Mais um samba popular	Noel Rosa
Foi ela	Noel Rosa
Fui louco	Noel Rosa
Gago apaixonado	Noel Rosa
Gosto, mas não é muito	Noel Rosa
Iça a vela ou Mão a remo	Noel Rosa
Ilustra visita ou Só pode ser você	Noel Rosa
Ingênuia	Noel Rosa
Isso não se faz	Noel Rosa
Já não posso mais	Noel Rosa
Já sei que tens um novo amor	Noel Rosa
João ninguém	Noel Rosa
João teimoso	Noel Rosa
Julietta	Noel Rosa
Lataria	Noel Rosa
Leilão do Brasil ou Quem dá mais?	Noel Rosa
Leite com café ou Morena ou Loura	Noel Rosa
Linda pequena	Noel Rosa
Lira abandonada	Noel Rosa
Madame honesta	Noel Rosa
Malandro medroso	Noel Rosa
Marcha da prima... Vera	Noel Rosa
Marcha do dragão	Noel Rosa
Mardame da cabocla	Noel Rosa
Maria fumaça	Noel Rosa
Mas como... Outra vez?	Noel Rosa
Mas quem te deu tudo isso?	Noel Rosa

Menina dos meus olhos	Noel Rosa
Mentir ou Mentira necessária	Noel Rosa
Mentiras de mulher	Noel Rosa
Meu barracão	Noel Rosa
Meu sofrer	Noel Rosa
Meu bem	Noel Rosa
Minha viola	Noel Rosa
Morena sereia	Noel Rosa
Mulata fuzarqueira ou Fuzarqueira	Noel Rosa
Mulato bamba ou Mulato forte	Noel Rosa
Mulher indigesta	Noel Rosa
Na Bahia	Noel Rosa
Na esquina da vida	Noel Rosa
Não faz, amor	Noel Rosa
Não digas	Noel Rosa
Não há castigo	Noel Rosa
Não me deixem tão cedo	Noel Rosa
Não quero mais	Noel Rosa
Não resta a menor dúvida	Noel Rosa
Nega	Noel Rosa
Negócio de turco	Noel Rosa
Nem com uma flor	Noel Rosa
No baile da flor de lis	Noel Rosa
Numa noite a perceber	Noel Rosa
Nunca... Jamais	Noel Rosa
Nuvem que passou	Noel Rosa
O Joaquim é condutor	Noel Rosa
O maior castigo que eu te dou	Noel Rosa
O orvalho vem caindo	Noel Rosa
O pulo da hora ou Que horas são?	Noel Rosa
O que é que você fazia?	Noel Rosa
O sol nasceu para todos	Noel Rosa
O “X” do problema	Noel Rosa
Onde está a honestidade?	Noel Rosa
Paga-me esta noite	Noel Rosa
Palpite	Noel Rosa
Palpite infeliz	Noel Rosa
Para atender a pedido	Noel Rosa
Para o bem de todos nós	Noel Rosa
Para me livrar do mal	Noel Rosa
Pastorinhas	Noel Rosa
Pela décima vez	Noel Rosa

Pela primeira vez	Noel Rosa
Perdão, meu bem	Noel Rosa
Perdoa este pecador	Noel Rosa
Pesado 13	Noel Rosa
Picilone ou Yvone	Noel Rosa
Pierrô apaixonado	Noel Rosa
Pisando no meu calo ou Você é um colosso	Noel Rosa
Por esta vez passa	Noel Rosa
Por causa da hora	Noel Rosa
Positivismo ou Araruta	Noel Rosa
Pra esquecer	Noel Rosa
Pra lá da cidade	Noel Rosa
Pra que mentir?	Noel Rosa
Prato fundo	Noel Rosa
Prazer em conhecê-lo	Noel Rosa
Precação inútil	Noel Rosa
Pregando no deserto	Noel Rosa
Primeiro amor	Noel Rosa
Proezas de Seu Fulano	Noel Rosa
Provei	Noel Rosa
Qual foi o mal que te fiz?	Noel Rosa
Quando o samba acabou	Noel Rosa
Quantos beijos	Noel Rosa
Que baixo!	Noel Rosa
Que orgulho é este?	Noel Rosa
Que se dane!	Noel Rosa
Queimei teu retrato	Noel Rosa
Queixumes ou Meu sofrer	Noel Rosa
Quem muito corre ou De qualquer maneira	Noel Rosa
Quem não dança	Noel Rosa
Quem não quer sou eu	Noel Rosa
Quem parte, não parte sorrindo	Noel Rosa
Quem ri melhor	Noel Rosa
Quero falar com você	Noel Rosa
Rapaz folgado	Noel Rosa
Remorso	Noel Rosa
Retiro da saudade	Noel Rosa
Rir	Noel Rosa
Riso de criança ou Seu riso de criança	Noel Rosa
Roubou, mas não leva	Noel Rosa
Rumba da meia-noite	Noel Rosa
Saber amar	Noel Rosa

Saí do presídio	Noel Rosa
Saí da tua Alcova	Noel Rosa
Samba da boa vontade	Noel Rosa
Santa padroeira	Noel Rosa
Se a sorte me ajudar	Noel Rosa
Século do progresso	Noel Rosa
Sei que vou perder	Noel Rosa
Seja breve	Noel Rosa
Sem tostão	Noel Rosa
Seu Jacinto	Noel Rosa
Seu Zé	Noel Rosa
Silencio de um minuto	Noel Rosa
Sinhá Ritinha	Noel Rosa
Só pra contrariar ou Só por contradição	Noel Rosa
Só você	Noel Rosa
Suspiro	Noel Rosa
Tarzan, o filho do alfaiate	Noel Rosa
Tenentes do diabo	Noel Rosa
Tenentes do diabo	Noel Rosa
Tenho raiva de quem sabe	Noel Rosa
Tenho um novo amor	Noel Rosa
Tipo zero	Noel Rosa
Três apitos	Noel Rosa
Triste cuíca	Noel Rosa
Tudo nos une	Noel Rosa
Tudo pelo teu amor	Noel Rosa
Tudo que você diz	Noel Rosa
Último desejo	Noel Rosa
Uma coisa ficou	Noel Rosa
Uma jura que fiz	Noel Rosa
Vagolino de Cassino ou Vírgulino de Cassino	Noel Rosa
Vai haver barulho	Noel Rosa
Vai haver barulho no Chateaux	Noel Rosa
Vaidosa	Noel Rosa
Vejo amanhecer	Noel Rosa
Verdade duvidosa	Noel Rosa
Vingança de malandro	Noel Rosa
Vitória	Noel Rosa
Você foi o meu azar	Noel Rosa
Você, por exemplo!	Noel Rosa
Você só... mente	Noel Rosa
Você vai se quiser	Noel Rosa

Voltaste ou Voltaste para o subúrbio	Noel Rosa
Vou fazer um samba	Noel Rosa
Vou te ripar	Noel Rosa
Zélia Fortunata	Noel Rosa

Fonte: Almirante, 1963

Almirante (1963)²²¹ traz 238 canções associadas por ele como composições feitas por Noel Rosa de maneira solo ou em parceria, porém, não informa, dentro desta seção do seu livro, quais canções se enquadram em qual categoria e, tampouco, diz que são os artistas com quem Noel Rosa fez parceria. Essa ausência de transparência pode acabar gerando algumas concepções erradas acerca da própria carreira de Noel Rosa, e dá a entender que ele pode ter sido o autor principal das obras apresentadas. Porém, não somente isso, pode acabar retirando de outros músicos a autoria de sua própria canção, ou secundarizá-lo assim como Lurian atentou no caso que envolveu Bide e a música “Fui Louco”²²². Como vimos, a associação da canção “Fui Louco” à Noel Rosa por parte do MIS é fruto da concepção que se tem de Almirante como principal interlocutor da vida e obra de Noel Rosa à época, o que faz com que suas “verdades” sejam previamente aceitas de maneira natural dentro da historiografia do mundo do samba.

Além disso, esse recorte trazido por Almirante é também utilizado por muitos pesquisadores do mundo do samba que estudam a vida e obra de Noel Rosa e que tem em Almirante um dos seus principais referenciais bibliográficos, acreditando que pelo fato de terem sido parceiros durante anos e pelo programa radiofônico que fez em homenagem à Noel Rosa, ele seria o principal interlocutor da vida do sambista, o que naturalmente evoca seus recortes à “verdades absolutas” assumidas pelo local de destaque e de prestígio ao qual sempre fez parte.

A título de exemplo, Almir Chediak (1991)²²³ produziu um Songbook de Noel Rosa com 120 composições do artista revistando-o a partir da própria obra de Almirante e trazendo em seu livro canções como é o caso de Fui Louco, a qual não se sabe ao certo se teve mesmo a participação de Noel Rosa. O caso dessa canção em específico, evidencia como uma mentira contada repetitivamente pode acabar se tornando uma verdade absoluta, mesmo com o próprio Bide, único autor da canção negue a participação de Noel Rosa na composição da música, o mais comum pelos estudiosos tradicionalistas e que esta canção faça parte da musicografia de Noel Rosa, já que é isso que é dito por Almirante.

²²¹ ALMIRANTE, Henrique Foréis Domingues. **No Tempo de Noel Rosa-o Nascimento do Samba e A Era de Ouro da Música Brasileira**. Sonora Editora, 1963.

²²² Ver página 105.

²²³ Chediak, A. (1991). Songbook Noel Rosa-Vol. 2 (Vol. 2). Irmãos Vitale.

Algumas canções são repetidas com novas harmonizações criadas por importantes compositores e intérpretes da nossa música. Mostrando, assim, um Noel revisitado – quase 60 anos depois – numa releitura que vai de Tom Jobim a Eduardo Dusek. Noel foi o primeiro compositor modernista da música brasileira e continua sendo, hoje, tão moderno quanto muitos dos nossos compositores contemporâneos. Agradeço à dona Ilka, viúva de Almirante, que me cedeu um material de pesquisa importantíssimo, passado ao Almirante por dona Marta, mãe de Noel, após sua morte, consistindo de fotos, recortes de jornais, letras de canções manuscritas por Noel (CHEDIAK, 1991)²²⁴.

É nessas nuances que age a escrita *noelesca*, nesses pequenos detalhes que são manipulados – inconscientemente ou não – conforme os seus interesses e ideias de maneira natural por seus interlocutores, e aceitas pelo público leitor em geral, onde, por exemplo, não há um questionamento sequer sobre os fatos trazidos por Almirante e as associações de canções feitas por ele à Noel Rosa, ao mesmo tempo em que se duvida da fala de Bide sobre a autoria de sua própria canção. Como dito, o uso dos porquês é de suma importância nesse debate, o porquê de uma fala ter mais relevância que a outra e o porquê de duvidarem apenas de um lado nessa história.

A ideia de escrita *noelesca* é pautada, sobretudo, numa questão representativa de figuras como Noel Rosa num papel central na história do samba. Porém, essa construção não é feita pelo próprio artista e sim por pessoas que conviveram com ele ou que estudaram a sua vida enquanto musicista. Ressalto que nunca fez parte do discurso de Noel Rosa que ele fosse qualquer coisa diferente de um sambista boêmio de Vila Isabel, então, por mais que esta visão pareça ser crítica a figura de Noel Rosa, reafirmo que o debate proposto é em cima dos trabalhos – acadêmicos ou não – que tentam levar o artista a um patamar mais elevado do que ele realmente teve no paradigma da mediação, o que naturalmente minimizaria a atuação de outros artistas em detrimento do próprio Noel.

Por esses fatores, a principal figura que represente essa escrita *noelesca* seja mesmo o Almirante, amigo e parceiro musical de Noel Rosa no tempo do Bando de Tangarás.

Almirante também se estabeleceu na Rádio Nacional nos anos 1940, não como percussionista, mas como produtor e apresentador, ganhando um dos maiores salários da radiofonia do período. Radialista de sucesso dali até a década seguinte (Rádio Nacional e Rádio Tupy, entre outras), ele foi antes disso cantor prestigiado nos anos 1930, quando integrou com seus amigos diletos Noel Rosa e Braguinha o “Bando de Tangarás”. Trata-se de um conjunto exclusivamente composto de jovens brancos de classe média, média alta, que seu colega de MIS, Sérgio Cabral, definiu recentemente como o “mais importante” daquele tempo. O próprio Almirante havia publicado, em 1963, uma biografia de Noel Rosa, livro que aparecia como o primeiro a apresentar fontes documentais e procurar construir uma historiografia do samba, no qual já enaltecia o protagonismo de seu grupo e celebrava a memória de seu amigo, que entendia ser o maior sambista de todos os tempos (LIMA, 2022, p. 115)²²⁵.

²²⁴ Idem.

²²⁵ ALMIRANTE, 1963, p. 115.

Mesmo um setor significativamente representado por músicos negros até meados da década de 1920 passava progressivamente nas mãos de profissionais brancos quando o samba passou a ser tratado como profissão e não mais como passatempo. O desenvolvimento do samba no mercado musical do século XX avançou junto com a evolução gradual da ideia do Brasil como uma “democracia racial”²²⁶ e a partir da década de 1920 o Rio de Janeiro sediou as primeiras organizações do país dedicadas à defesa dos direitos de propriedade intelectual. É comum que as classes dominantes argumentem sobre um país sem discriminação racial para mascarar o racismo de forma estrutural e criar um mito de que não existe racismo no Brasil. Isso se dá através da ideia de democracia racial formulada por membros dessa classe dominante que colabora com a dominação de classe e camufla o racismo.

Como referenciado, essa ideia é muitas das vezes defendida a partir da obra de Gilberto Freyre (1933)²²⁷ que defendia a valorização da mestiçagem buscando justificar, pelo menos no discurso, a exaltação de aspectos culturais de diferentes origens, convergindo para uma ideia de identidade nacional, onde o samba podia se configurar como um gênero musical muito eficiente como elemento agregador. Essa ideia defendida por Freyre é presente na maioria dos trabalhos dos autores que figuram na escrita *nolesca*, criando por eles uma noção de democracia racial. Porém, Muniz Sodré (1998)²²⁸ constrói um discurso de que se tratava de um movimento de expropriação paulatina do instrumento expressivo de um segmento populacional por outro, a partir do momento em que o samba se tornou artigo capaz de ser capitalizado. De fato, os compositores negros tiveram um longo percurso em busca de uma remuneração adequada, e em um cenário de poucas oportunidades de trabalho através da arte, era comum que aceitassem até mesmo as mais desvantajosas relações, o que por muito tempo significou um sistema desigual e não compatível ao alcance de sua obra.

A historiografia da música popular, além de não tratar do racismo em ambiente musical, costuma minimizar a prática de compra e roubo de músicas como “coisas da época”, ignorando o fato de ter sempre o mesmo grupo social como compradores majoritários, ou seja, aqueles que irão figurar no rádio e nos palcos, em contraponto aos compositores negros que eram costumeiramente ocultados do protagonismo criativo ou até mesmo preteridos de suas próprias músicas, como aconteceu com Bide em “Fui Louco”.

²²⁶ Giralda Seyferth afirma que o “Estado Novo (...), mesmo mudando para retornar racial disfarçada de democracia racial, não havia abandonado a tese do branqueamento.” (Seyferth, 1991: 171) No entanto, ao lado da teoria do branqueamento já havia uma outra teoria da mestiçagem, advogada principalmente por Gilberto Freyre, e que fez enorme sucesso nacional imediatamente depois da publicação de *Casa Grande & Senzala* em 1933 (citado por VIANNA, p. 73).

²²⁷ FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2019.

²²⁸ SODRÉ, Muniz. **Samba: o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998

Tinhorão (1962)²²⁹, além de Almirante, é outro pesquisador que corrobora com o paradigma da mediação e tenta cancelar a participação da classe média e alta branca na confecção do samba através da interação dessa classe com os musicistas negros. Tinhorão defende os sambistas brancos como imprescindíveis colaboradores, defensores dos oprimidos e que exerciam papel de intermediários ambiciosos e rompedores de fronteira, afirmando, por fim, que o samba não poderia ter nascido nos morros nos anos 1920, pois nessa época começavam a se alojar ali os “pretos e mestiços”, e para ele esses grupos estavam fadados ao batuque e não ao intelecto da produção musical. O que é no mínimo curioso, já que como vimos na relação entre Ismael Silva e Francisco Alves, o intelecto da produção musical estava a cargo de Ismael Silva, sambista negro, e não de Francisco Alves, sambista branco, o que contradiz a fala de Tinhorão.

Nesse ínterim, Tinhorão tem uma discussão mais centralizada na 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 alta da sociedade carioca. Isso fica evidente quando ele fala da Bossa Nova como fruto da dominação social sobre um ritmo musical:

O movimento chamado de Bossa Nova a partir de 1958 veio finalmente agravar essa quebra de tradição (iniciada pelo samba-bolero e o samba-canção dos anos 40) aprofundando a influência do jazz be-bop, ao mesmo tempo que modificava a batida tradicional do samba, através de uma espécie de esquematização destinada a transformar esse gênero de música popular carioca no âmbito da classe média numa pasta sonora, mole e uniforme (TINHORÃO, 1981, apud Vianna, 2004, p. 131)²³⁰

Essa dominação racial se dá em torno desse processo de “higienização” social promovida pela classe dominante e com o aparato legal do governo Vargas que buscava uma modernidade centrada no modelo branco e europeu. Isto é, no Brasil pós-abolicionista, os produtores de símbolos nacionais escolhiam itens culturais produzidos originalmente por grupos dominados e criam uma premissa de que após o cuidado dado pelos mediadores culturais, o samba que ora era bárbaro, passava a ser civilizado e passível de ocupar lugar de destaque na sociedade brasileira.

[...] 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

²²⁹ TINHORÃO. “Primeiras Lições de samba”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jun. 1962. Caderno B, p. 4.

²³⁰ TINHORÃO. *J. Música popular - do gramofone ao rádio e tv*. São Paulo, Ática, 1981.

mesmo tempo em que, em certo sentido, “educavam” e “massificavam” (e, em certo grau, “padronizavam”) essa música. (FENERICK, 2005, p. 72-73)²³¹

É importante salientar que tanto Almirante quanto Tinhorão são contemporâneos e representavam um grupo socialmente dominante que procura desacreditar o racismo existente e mascarado por eles, e contribui para que se percam de vista não apenas as violências e exclusões do passado, mas também o fato de serem autores e financiadores de projetos que buscavam um rosto para ser beneficiado e tratado como protagonistas. Esse tipo de produção fundamentou uma historiografia sobre o samba que subestima a atuação das agências negras defendendo pautas que vão de encontro a discriminação e exploração racial, como por exemplo a banalização da prática de roubos de samba e desumanização da veia criativa dos verdadeiros autores.

Durante as décadas de 1950 e 1960, uma geração de jornalistas e musicistas da cidade do Rio de Janeiro dedicou-se a comentar e analisar diversos aspectos da formação da música popular urbana brasileira, sobretudo, o samba. Profundamente interessados no assunto, que também fazia parte de sua própria experiência de vida, eles foram além dos limites da documentação jornalística e começaram a realizar inventários exaustivos, organizar coleções particulares e reunir bibliografias sobre o assunto. Tinhorão e Almirante são figuras centrais nesse processo pela repercussão de seus discursos e por serem membros honorários de instituições de preservação de memória coletiva e da cultura popular, como o MIS. A trajetória de suas vidas no Rio foi importante para a construção de premissas naturalmente aceitas em torno desse fenômeno, e sua atuação jornalística teve destaque na formação da crítica profissional da música popular.

Orestes Barbosa, diferentemente do seu contemporâneo Vagalume²³², acreditava que o rádio seria um grande parceiro do samba nos anos de 1930 em grande parte por conta de presença de figuras como Francisco Alves e Mário Reis. Ambos os autores desenvolvem o debate que surgiria nas décadas seguintes acerca do lugar social do samba e a sua gênese enquanto estilo nacional. Como vimos, Francisco Guimarães, o Vagalume, defende o lugar social do samba como tendo a sua gênese dentro das comunidades negras e enxerga a incorporação do estilo por outros seguimentos culturais uma ameaça a ancestralidade e identidade na qual o samba foi construído. Já Orestes Barbosa, mesmo aceitando a premissa

²³¹ FENERICK, José Adriano. **Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)**. Annablume, 2005.

²³² Ver página 18 e 19.

de Vagalume sobre a gênese do estilo, acredita que inserção do samba em espaços culturais mais complexos transformaria o samba num gênero nacional por excelência.

Em sua coluna semanal no jornal “A Hora”, o cronista Orestes Barbosa diz que “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.”²³³ Sílvio Caldas foi um sambista negro de muito sucesso contemporâneo a Bide, Ismael Silva, Pixinguinha e outros, e essa afirmação feita pelo cronista corrobora com a ideia que buscava desprestigiar uma classe de sambista em favor de outra. Ainda nessa ótica, Almeida Azevedo, escreveu um artigo na revista “A Voz do Rádio” em março de 1935, manifestando-se contra esse estilo de samba. Ele o descreveu como “esfarrapado, sujo e fedorento” e o acusou de ser um “irmão vagabundo” do samba que “não quer nem se limpar”. Daí o apelo aos responsáveis das rádios: “Se a rádio quiser, pode purificar a nossa cultura e o nosso bom gosto higienizando aquilo que é rotulado como nosso”²³⁴. Ambos os casos trazidos por Cabral mostram a linha argumentativa dos cronistas da época, tanto Orestes Barbosa, quando Almeida Azevedo levam a crer que o estilo musical só tornaria passível de enaltecimento a partir de certo tato e “limpeza” social.

O próprio Sérgio Cabral criticava a conotação racista que muitos cronistas tinham sobre o samba do morro, em destaque Almeida Azevedo, dizendo coisas como “o samba, que é carioca, ficaria bem integrado na família da música brasileira se não fosse o irmão vagabundo, desobediente, que anda em más companhias, cheio de maus costumes e que não quer limpar-se nem a cacete”²³⁵. Além disso, o cronista também enxergava no rádio um caráter gerador de ordem e hierarquizado, dizendo que “o rádio pode, se o quiser, higienizar o que por aí anda com o rótulo de coisas nossas a desmoralizar a nossa cultura e bom gosto”²³⁶. Esse tipo de pensamento hegemônico possuía muitos adeptos na primeira metade do século XX e não era exclusivo somente dos cronistas e demais pensadores intelectuais do período, mas circulava em diversas searas da sociedade, principalmente em espaços com presença massiva das classes dominantes, como as revistas, jornais, rádios, ou seja, a mídia tradicional, que tinha ainda um auxílio luxuosos dos aparelhos repressivos do Estado para coibir as manifestações populares que não se enquadravam no seu ornamento social.

Esse tipo de discussão está ainda em vigor na atual conjuntura, visto que muitos trabalhos sobre a formação do samba seguem essa linha argumentativa enxergando que “Noel

²³³ Apud: CABRAL, S. No tempo de Almirante: uma história do Rádio e da MPB. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, p. 118.

²³⁴ Apud: CABRAL, S. A MPB na era do rádio. São Paulo: Moderna, 1996, p. 55.

²³⁵ Idem.

²³⁶ Idem.

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)²³⁷ Maria Rita Kehl desenvolve em sua obra um debate simplista sobre um tema tão complexo como é o identitarismo que envolve a construção social do Brasil em sua ótica cultural e numa perspectiva nacional. A autora faz parte da escrita *noelesca* e seu trabalho serve para mostrar como esse tipo de reprodução continua presente na contemporaneidade e, sobretudo, como o mesmo grupo social tenta manter seus privilégios acerca da produção de um discurso que os beneficia em detrimento de outros e, que, ainda, se enquadram numa caixa de relevância acadêmica enobrecida. A posse do discurso e o lugar de fala na mão desses reprodutores, como Maria Rita, pode transformar meias verdades em premissas absolutas e corrobora para a manutenção de privilégios e para que seus projetos de branquitude estejam sempre em evidência, seja no período imediato do pós-abolição, ou até mesmo hoje.

Maria Rita Kehl é jornalista, ensaísta, poetisa, cronista e crítica literária brasileira e se enquadra dentro da escrita *noelesca* por conta de seu discurso academicista e exaltação dos aspectos culturais eurocentrados e gradativa diminuição da militância negra enquanto instituição cultural e organizada, dizendo, por exemplo, que os movimentos sociais são “nichos narcísicos” e fechados onde a validação interna se torna mais importante do que o diálogo com a sociedade. Esse tipo de discurso é problemático pois invalida muito da atuação desses movimentos e corrobora com uma ideia antiga de que os negros eram sujeitos incapazes de se organizar social e politicamente e, que por isso, o samba necessitou da dita mediação dos brancos para que pudesse alcançar a modernidade e se estruturar como um estilo musical estreitamente brasileiro.

É nessa necessidade de interação defendida por esses cronistas que a mediação de Noel Rosa é elevada, conforme diz Germano Werich (2020)²³⁸, considerando Noel Rosa como mediador tanto por suas composições quanto por sua atuação entre os diferentes grupos. Porém, o autor não elucida de que forma Noel Rosa agiu para exercer o seu papel de mediador. Sua argumentação gira em torno do trânsito do artista para com elementos culturais e simbólicos de classes mais populares que a sua. Além disso, outro ponto abordado pelo autor se alinha ao alcance que a produção musical de Noel Rosa alcançara enquanto esteve ativo

²³⁷ KEHL, Maria Rita. **Bovarismo brasileiro**. São Paulo: Boitempo, 2018.

²³⁸ WEIRICH, Germano. **Feitiço sem farofa: Noel Rosa como mediador cultural**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2020

profissionalmente e até mesmo após a sua morte. Porém, como tentamos mostrar durante o percurso deste tópico, agiam por traz dessa formulação a produção de crônicas e demais formadores de opinião. Germano Werich também faz parte desse grupo e o seu atual trabalho é prova de que essa visão ainda persiste e tem idealizadores mesmo com todas as críticas a essa abordagem de domesticação do samba. Daremos uma atenção maior ao trabalho de Werich mais a frente quando for debatido a atuação da escrita *noelesca*, mas vale mostrar aqui como esse discurso acerca da mediação ainda é forte e continua sendo reproduzido dentro e fora da comunidade acadêmica.

Em suma, essas duas últimas pesquisas referenciadas mostram como esse discurso não se tornou ultrapassado mesmo com diversas críticas que vinham sofrendo desde as primeiras ressalvas trazidas por Vagalume até a atual conjuntura, e isso evidencia a força e a proporção que o discurso promovido pela escrita *noelesca* consegue ter. Nessa abordagem vemos a defesa de que sambistas brancos como Noel Rosa criaram um estilo novo trazendo modificações para simbolizar o ideal nacional baseada na cultura popular, ou seja, promoveu uma assimilação dos elementos da cultura negra feita junto a outros mediadores e adaptou uma nova linha discursiva e certa domesticação.

Contudo, não se pode vincular todas as variações coletivas do estilo a um único artista, nem Noel e nem Ismael foram responsáveis por criar sozinhos um novo ritmo para o estilo, ambos tiveram suas contribuições, porém, essas transformações são oriundas de um movimento coletivo e não particular. O que podemos dizer, portanto, é que há uma nítida diferenciação quanto a exaltação das contribuições desses artistas nessa dinâmica, onde os sambistas brancos têm a sua contribuição supervalorizada em detrimento dos sambistas negros, de modo que a partir dessa supervalorização do papel dos brancos, os negros são costumeiramente ausentados e tem a sua relevância minimizada, o que naturalmente contribui para uma noção embranquecedora do protagonismo artístico do estilo.

Essa prática coexistiu com a dificuldade dos compositores de baixa renda em se inserirem no mercado fonográfico e acabou por resultar no processo de comercialização do samba. Segundo Hermano Vianna (2002)²³⁹ ao se difundir por meios como discos e o rádio o samba começou a chamar a atenção de novos compositores. Não demorou muito, desde o nascimento do samba do morro [...] para encontrá-lo utilizado pelos músicos brancos de classe média.

²³⁹ VIANNA, Hermano, **O mistério do samba**. - 4.ed. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.:Ed. UFRJ, 2002, p 121.

Dois intérpretes são grandes protagonistas quando se fala do processo de compras e vendas de samba, Francisco Alves²⁴⁰ e Mário Reis²⁴¹, que foram parceiros de Ismael Silva e de Noel Rosa. Porém, há uma nítida diferenciação quando paramos para analisar o tipo de parceria que os famosos intérpretes tinham com os dois compositores. Se para Noel Rosa as parcerias com Chico Alves e Mário Reis era bilateral e até certo ponto igualitária quanto ao prestígio e ganhos financeiros, no caso de Ismael Silva era um pouco diferente, “ele jamais foi recompensado em medida justa pelas suas músicas. Entre outros motivos, porque cantores, gravadoras e os produtores de seu setor de atuação embolsavam a maior parte dos lucros do processo”.²⁴²

Ismael foi mais conhecido como intérprete a partir dos anos 1940 e 50, quando Noel Rosa já estava morto, porém, enquanto Noel ainda era vivo, Ismael já buscava trilhar seu caminho, inicialmente com a Turma do Estácio e como “compositor e fundador da Deixa Falar”, lembrada como “escola primeira” pela memória comunitária e pela historiografia dedicada ao tema (essencialmente baseada nessa memória)²⁴³ e, a posteriori, trabalhando como compositor de Chico Alves e Mário Reis. Ismael se definia como possuidor de uma malandragem fina diferente da de outros malandros, embora não dissesse diretamente o que era de fato essa malandragem. O artista defendia uma narrativa onde se envaidecia e gabava-se de ter tido em sua juventude amizade com intelectuais, jornalistas e pessoas influentes, tendo trânsito em diversos grupos sociais, o que permitia a ele ser reconhecido, admirado e respeitado, ajudando-o a construir uma imagem popular em torno de si.

Francisco Alves e Mário Reis ganham destaque na cena musical carioca como grandes intérpretes através justamente da compra de sambas, enquanto os cantores de quem eles negociavam uma parceria e compravam o samba recebiam uma pequena quantia, em comparação aos ganhos econômicos dos intérpretes e, principalmente, ficavam à margem do reconhecimento merecido de sua própria música. Essa lógica comercial é racionalizada na exploração dos grupos mais subalternos da sociedade e pela eliminação da concorrência, deixando sempre em evidência os compradores e que por coincidência ou não, representavam culturalmente o modelo de modernidade e a estética defendida pelas grandes autoridades

²⁴⁰ Francisco Alves via nas composições de Ismael Silva uma verdadeira “mina de ouro” e o investimento inicial nem seria tão caro, em vista do que poderia lucrar num futuro breve (PORTO, 2007).

²⁴¹ Mário Reis, um dos que mais gravaram composições de Ismael Silva no início da década de 1930 (Idem)

²⁴² LIMA, 2022, p. 66

²⁴³ Cf. “Silhuetas”, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 23 dez. 1951. 5o Caderno, p. 1.

políticas e intelectuais da época, ou seja, “o samba industrializado despertou a cobiça e fez surgir uma nova geração de autores... de produções dos outros” (GUIMARÃES, 1978: 90)²⁴⁴.

Voltando as concepções acerca da escrita *noelesca*, pode-se entendê-la como projeto de nacionalidade e de modernidade que visava, mesmo que mascarado, o embranquecimento da população, isto é, a partir do momento em que tomam para si o samba eles buscam atrelá-lo diretamente aos sambistas brancos como Noel Rosa e, ao mesmo tempo, afastar os sambistas negros do protagonismo da cena musical. Em cima disso, é dada por esse tipo de abordagem tanta ênfase na presença, protagonismo e mediação de brancos na gênese do samba, insinuando que após esse “fino” trato o estilo passou a ter relevância nacional no campo da cultura.

No projeto brasileiro de embranquecimento, o que é nacional não é, e não pode ser, negro apenas, há que ser mestiço e pode tornar-se branco. Ao dizer que o samba e choro ou qualquer de seus gêneros diletos é “brasileiro”, o músico, intelectual ou político branco nacional pouco comprometido com a mudança real do status quo das relações raciais se livrava da culpa de excluir, aproveitar-se ou violentar (individual ou estruturalmente) a população negra. Ele não estava apropriando-se da cultura de pessoas desprezíveis que – achava ele, no fundo – atrasavam o país, estava apenas reafirmando a posse de sua (suposta) cultura nacional (LIMA, 2022)²⁴⁵.

Outro fator relevante a se destacar acerca desse tipo de perspectiva é a aceitabilidade das premissas que levam a determinada ação dos sujeitos quanto a sua estima ou não de determinados eventos e práticas, como por exemplo, o próprio samba e o carnaval, utilizados pelas elites dominantes para impor o seu modelo de sociedade e pela comunidade negra, que buscava desejava manifestar-se social e culturalmente, onde “dominar o poder simbólico era fundamental nessa disputa, pois deter esses símbolos significava a chance de construir a realidade a partir de seus interesses.

O trabalho de Eric Brasil Napomuceno (2011)²⁴⁶ discorre em cima do conceito de cultura como patrimônio nacional e luta por legitimidade e espaço na sociedade dialogando também com o conceito de modernidade pretendido pelas elites dominantes no período pós-abolição. Cabe ressaltar, porém, que o samba quanto ritmo atravessa o carnaval no Rio de Janeiro, mas não estava ligado necessariamente a esse evento, uma vez que o estilo estava presente em outros espaços, como o rádio. O autor promove uma reflexão acerca da festividade e não necessariamente sobre o samba, utilizando o espaço social do carnaval enquanto um movimento social e mostrando que o esse espaço enfrentou no período pós-abolição uma disputa emblemática entre as classes sociais do Rio de Janeiro por sua legitimação, sendo foco

²⁴⁴ VAGALUME, Francisco Guimarães. Na roda de samba. São Paulo, 1978.

²⁴⁵ LIMA, 2022.

²⁴⁶ NAPOMUCENO, Eric Brasil. **Carnavais da Abolição: Diabos e Cucumbis no Rio de Janeiro (1879 – 1888)** Tese (mestrado) - Universidade Federal Fluminense. 2011.

principal de debates e de projetos urbanos e sociais distintos. O carnaval será, assim, uma ferramenta capaz de ensinar a sociedade a se comportar não só durante a festa, mas ao longo do ano. O modelo de prestígio defendido pela elite questiona os costumes carnavalescos dos negros cariocas, assim como os estereótipos sobre seu traje e organização. Do outro lado,

A luta carnavalesca por espaços de autonomia andava lado a lado com as aspirações por liberdade e cidadania que precederam a abolição da escravidão. As transformações políticas e sociais foram entendidas e ressignificadas por diabinhos e Cucumbis, além de inúmeros outros foliões negros, nos dias do carnaval, brindando a expectativa de liberdade e cidadania pós-abolição (NAPOMUCENO, 2011)²⁴⁷.

É preciso fazer uma perspectiva decolonial da modernidade onde ela deixa de ser a base explicativa fundamental para desigualdades sociais, econômicas e de gênero extremas, socialmente enraizadas e específicas, que só podem ser explicadas no longo prazo. Criticar essa narrativa de modernidade articulada pelas elites pós-abolicionistas requer uma abordagem teórico-metodológica que comece pela decolonialidade que elas ignoram. Esta perspectiva é crucial para pensar criticamente os pressupostos inerentes ao pensamento colonial moderno, incluindo ideias de civilização, progresso, desenvolvimento, que sempre estiveram associadas a ideias europeizadas de modernidade.

A princípio, a inserção da teoria crítica decolonial na historiografia brasileira deu-se no campo das ciências sociais no início do século XXI, e a introdução em outros campos disciplinares pode ter ocorrido com a aproximação política e econômica dos países latino-americanos no início deste século e, consequentemente, com as aproximações das instituições acadêmicas, o que refletiu na produção científica no Brasil. Outro fator de proximidade pode estar nas semelhanças das experiências históricas. Por se tratar de concepções teóricas que visam olhar saberes e conhecimentos periféricos, e por algumas de nossas experiências históricas serem análogas aos de países vizinhos no âmbito do processo de colonização e colonialidade, essas teorias contemplam um olhar mais aguçado sobre nossas vivências (REIS SANTOS, 2022).²⁴⁸

É interessante notarmos como que neste espaço, sempre o mesmo grupo foi responsável por ditar o que seria aceitável e o que deveria ser coagido. O Brasil, como um Estado escravocrata cresceu sob os pilares da mão de obra escrava e, por conseguinte, as elites e os grandes intelectuais foram os grandes responsáveis por criar um ideal de democracia baseado nos interesses privados de uma burguesia econômica e intelectual. Por isso, é preciso promover um debate acerca da questão das relações raciais na esfera cultural e em outros campos da sociedade, que captem o complexo funcionamento do racismo no Brasil, ainda mais quando falamos de um período de diversas mudanças sociais e políticas como no pós-abolição no

²⁴⁷ Idem

²⁴⁸ REIS SANTOS, S. . RECEPÇÃO DO PENSAMENTO DECOLONIAL NO BRASIL: UMA PESQUISA EM CONSTRUÇÃO. **REPOSITÓRIO DE ANAIS DA ANPUH-GO**, [S. l.], p. 534/548, 2022. Disponível em: <https://anpuhgoias.com.br/periodicos/index.php/caliandra/article/view/64>. Acesso em: 12 abr. 2025.

Brasil. Assim como Lurian Lima fez em sua tese, é necessário estimular mais trabalhos que elucidem essa questão e busquem mostrar as diretrizes do racismo e debater o paradigma da mediação, que como vimos, trata-se de um projeto pautado na apropriação e na segregação.

3.2 Preservação x apropriação: disputa simbólica pelo protagonismo no mundo do samba no pós-abolição e o papel da escrita *noelesca*.

Como vimos, os negros e negras livres precisavam lutar cotidianamente contra o racismo imposto contra eles pelo Estado e pela classe dominante no período pós-abolição. Sua luta era direcionada à possibilidade de existir enquanto indivíduos e cidadãos, já que todo ideal de civilização pretendida pelos agentes do Estado não via na população negra, sujeitos capazes de ingressar no seu modelo. Por isso, o racismo não foi por muito tempo um tema privilegiado nos debates historiográfico sobre a formação da nação brasileira, o que naturalmente contribuiu para a desigualdade social e afastamento da população negra dos locais de prestígio.

Segundo a coletânea trazida por Dos Reis, Lima e Balaban (2019)²⁴⁹ o racismo deve ser visto como um fenômeno histórico e não como um conceito, buscando compreendê-lo a partir de suas variações temporais e da experiência que os indivíduos enfrentam, uma vez que como a sua interpretação varia ao longo dos anos, ele não pode ser conceituado de maneira única e imutável, visto que a compreensão de práticas aceitáveis e discrimináveis vão se alterando com o tempo. Para os autores, é preciso localizar nas experiências dos indivíduos os múltiplos sentidos que o fenômeno racismo assume naquele contexto. Porém, com isso, pode-se assumir também uma interpretação equívoca do racismo como um fenômeno não só histórico, mas também natural, o que inviabiliza muitas das lutas da população de cor e contribui para a sua secundarização dentro da sociedade. Esse viés é muito utilizado pelos reprodutores daquilo que chamamos de escrita *noelesca* quando falamos de cultura popular, samba e agência dos sujeitos.

Na própria coletânea são trazidos pensamentos contrastantes dessa interpretação. No capítulo nove da obra, Maria Clementina Cunha (2019)²⁵⁰ fala sobre a ausência do debate de raça nas composições de músicos negros no pós-abolição, dizendo que nas primeiras décadas do século XX raramente apareciam obras que discutissem o conflito racial em suas

²⁴⁹ DOS REIS SAMPAIO, G., LIMA, I. S., & BALABAN, M. (Eds.). *Marcadores da diferença: raça e racismo na história do Brasil*. SciELO-EDUFBA. Universidade Federal da Bahia, 2019.

²⁵⁰ CUNHA, Maria C. P. *Conversa de boteco: o samba e o “lugar do negro” no Brasil no século XX*. Marcadores da diferença: raça e racismo na história do Brasil / Gabriela dos Reis Sampaio, Ivana Stolze Lima, Marcelo Balzan, organizadores. Salvador: EDUFBA, 2019.

composições, o que abria brecha para que compositores brancos fizessem colocações racistas em suas músicas, como por exemplo, o próprio Noel Rosa em “Feitiço da Vila”, cantando que “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”²⁵¹. Muitos pensadores, como é o caso de Carlos Sandroni (2001)²⁵², costumam relativizar esses trechos de “Feitiço da Vila” e argumentam que Noel Rosa não era racista por ter agido como interlocutor cultural e associam esse pensamento a algo comum à época de Noel.

Para Maria Clementina Cunha, houve uma tentativa de se afastar do passado escravo e de suas mazelas tanto por parte da classe dominante quanto pela população negra que queria ser vista para além da desqualificação social que era carregada pela escravidão e, por isso, não traziam em suas composições o debate racial, como foi o caso de Sinhô²⁵³, que segundo a autora “costuma negar suas raízes e dizendo-se caboclo”²⁵⁴. Pode-se considerar que essa fala de Sinhô, sambista que foi conhecido como “o rei do samba” pode ser engendrada numa tentativa de se enquadrar dentro das características impostas contra ele a fim de se alicerçar enquanto um músico renomado. Portanto, são apenas mecanismos de autodefesa e de preservação de sua carreira num cenário profissional, numa lógica de mercado que não se interessa por questões sociais, que pouco valorizava a figura do negro como intérprete, mas que ao mesmo tempo necessitava do papel dele como compositor, como foi mostrado na relação Ismael-Chico. Devemos entender que há, além disso, uma nova dinâmica econômica presente nas relações de trabalho que o samba promovia nesse momento, então, não se pode dizer que as pessoas negras estavam ausentes dos debates raciais em suas composições, até porque como veremos, esse debate ocorria dentro dos seus contextos, porém, existam outros debates em sua mesa,

²⁵¹ ROSA, Noel. **Feitiço da Vila**. 1934. Álbum: Feitiço da Vila. Rio de Janeiro. 1950. Acesso em 21 jan. 2025.

²⁵² SANDRONI, 2001.

²⁵³ José Barbosa da Silva nasceu em 08 de setembro de 1888, na Rua Riachuelo, casa nº 90, no centro do Rio de Janeiro. Em 1910, Sinhô já era conhecido como pianista profissional, tocando em várias agremiações musicais dançantes e carnavalescas de seu tempo, como o *Rancho Ameno Resedá* (que ajudou a fundar em 1907) e a *Sociedade Dançante Carnavalesca Kananga do Japão* (que seu pai ajudou a fundar e que tinha o estandarte pintado por ele). No final da década de 1910 e ao longo da década de 1920 a popularidade de Sinhô aumentou muito, suas músicas faziam bastante sucesso no teatro de revista e nos discos, sendo interpretadas pelos grandes destaques da época: Eduardo das Neves, Bahiano, Fernando, Gustavo Silva, Pedro Celestino, Aracy Côrtes, Rosa Negra, Francisco Alves, Mário Reis, entre outros.

No final dos anos 20, emplacou sucessos conhecidos até hoje, como o samba *Jura*, imortalizado nos palcos e disco por Aracy Côrtes, que também foi gravado Mário Reis e bem recebido pelo público. Também foi o autor de clássicos como *Gosto que me enrosco* e lançou gêneros como o samba-choro, com *Meus Ciúmes*, gravado em 1931 pela cantora Yolanda Osório. Sinhô também compunha canções e valsas, a exemplo de *Cauã*, belíssima valsa gravada em 1930 por Januário de Oliveira. Sinhô sofria de tuberculose e veio a falecer vitimado por uma hemoptise a bordo da Barca Sétima indo para o Rio de Janeiro (na época, ele morava na Ilha do Governador), em 04 de agosto de 1930, pouco antes de completar 42 anos.

Disponível em: <https://www.marcelobonavides.com/2021/08/sinho-o-rei-do-samba.html> Acesso em: 21 jan. 2025

²⁵⁴ CUNHA, 2019, p. 257.

principalmente quando olhamos para o viés do mercado musical no qual eles também estavam inseridos.

Figura 16: Sinhô, o Rei do Samba.



Fonte: <https://www.marcelobonavides.com/2021/08/sinho-o-rei-do-samba.html>

Depois que o samba se tornou componente da identidade brasileira nas décadas de 1920 e 30 seu espaço passou a ser disputado e visto como possibilidade de ascensão social e profissional para os mais variados grupos e classes da sociedade brasileira, contudo, cabe aqui dizer que essa disputa não era totalmente igualitária, visto que um grupo específico – branco – tinha uma entrada mais facilitada nos espaços comerciais das gravadoras e estações de rádio, como foi destacado anteriormente no caso do Bando de Tangarás e a sua entrada nesses espaços de prestígio de produção artística, reproduzido no episódio número 2 do programa de 1951 pela rádio Tupi e mediado por Almirante “No Tempo de Noel Rosa”²⁵⁵.

Martha Abreu (2018)²⁵⁶ busca mostrar que as canções que no século XX tornar-se-iam o samba cantado nas rádios e nos grandes palcos da capital da república possui uma gênese associada as danças e canções escravas que eram cantadas nas senzalas. Para a autora, o sucesso das canções escravas não pode ser visto de maneira isolada sem se atentar a ação dos sujeitos e redes de sociabilidade negra criadas a partir das canções, de modo que esse processo não possui apenas um caráter social, mas também deve ser visto como ferramenta de cidadania e visibilidade a fim de mostrar-se para uma sociedade que queria inviabilizar a sua atuação enquanto cidadão.

²⁵⁵ “No tempo de Noel Rosa é a verdadeira história de Noel Rosa contada pela primeira vez no Rádio, apresentando as melhores músicas do filósofo do samba, recordando episódios interessantes e autênticos de sua vida numa grande série de programas com a participação de Aracy de Almeida, Hélio Rosa (irmão de Noel), Jamelão, Roberto Paiva, Onesimo Gomes, Déo, Wilson Batista, Alcides Gerardi, Gilberto Alves, grande orquestra sob a regência de Carioca, o regional de Claudionor Cruz e o Coro do Erasmo da Rádio Tupi (ALMIRANTE, 1951)”

Disponível em: <https://www.memoriadamusica.com.br/site/images/audio/bd-almirante/no-tempo-de-noel-rosa/NotempodeNoel.pdf> Acesso em: 23 jan. 2025.

²⁵⁶ ABREU, MARTHA. **Músicos negros e racismo no mundo atlântico: o caso Eduardo das Neves (1874-1919)**. 2018. DOS REIS SAMPAIO, G., LIMA, I. S., & BALABAN, M. (Eds.). *Marcadores da diferença: raça e racismo na história do Brasil*. SciELO-EDUFBA. Universidade Federal da Bahia, 2019.

Eduardo das Neves²⁵⁷, segundo a autora, foi protagonista do nascimento da indústria fonográfica no país. Ainda segundo ela, o campo musical tornou-se um importante local de discussão sobre hierarquias e locais de atuação dos sujeitos que compunham esse espaço. Como temos discutidos esse espaço artístico é marcado pela forte presença de empresários brancos e o seu natural racismo contra os músicos negros, mas é importante dizer, que mesmo assim, o campo musical não deixou de ser utilizado por esses mesmos músicos negros que sofriam com a discriminação como espaço de luta por direitos e igualdade.

Figura 17: Eduardo das Neves, cantor, compositor, letrista e palhaço de circo



Fonte: <http://memoria.bn.br/>

É interessante perceber como desde o século XIX, antes mesmo de “Pelo Telefone” e do boom do Estácio, Eduardo das Neves já estava em evidência artisticamente dançando e cantando canções com elementos oriundos do passado dos seus ancestrais. Em suas composições havia diversos elementos que promovem um debate racial ao criticar e denunciar

²⁵⁷ Eduardo Sebartião das Neves - Cantor. Compositor. Letrista. Palhaço de circo. Nasc: 1874. Mort. 1919. Também conhecido como Dudu das Neves, Palhaço Negro, Crioulo Dudu ou Nego Dudu. Foi funcionário da Central do Brasil de onde foi demitido ao participar de uma greve. Foi soldado do Corpo de bombeiros. Teve três filhos, Iracema, Araci e Cândido (Índio) das Neves, figura de grande importância na música popular de seu tempo. Uma das figuras mais populares de artista do início do século e um dos pioneiros a gravar discos no Brasil. Acompanhando-se ao violão em suas gravações, Dudu fazia vozes, sons, sendo o precursor do humor na Música Popular Brasileira. Entre 1894 e 1901, apresentou-se nos estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais. Em seguida, apresentou-se pelo Nordeste do Brasil tendo percorrido aos estados da Bahia, Alagoas e Pernambuco. Em 1895, iniciou a carreira artística apresentando-se em circos e pavilhões no Rio de Janeiro. Atuou no Circo Pavilhão Internacional, no Parque Rio Branco e no Teatro-Circo François. Em 1900, a Livraria Quaresma publicou “O cantor de modinhas”, sua primeira coletânea de versos. Em 1902, ela editora lançou o “Trovador da malandragem”. Em 1910, adaptou a opereta “A viúva alegre”, de Franz Lehar, transformando-a na “comédia crítica em dois atos” “A sentença da viúva alegre”, que estreou no Teatro Cinematográfico Santana. Em 1912, fez uma série de gravações, entre as quais, os lundus “Democráticos na ponta”, “Não me convém”, “Seu Barnabé” e “Lundu gostoso”, as canções “Ó Minas Gerais”, “Manhãs na roça” e “Pernambuco é minha terra”, todas de sua autoria e a modinha “Estela”, de Abdon Lira e Ademar Tavares. No mesmo ano, gravou com Bahiano o lundu “Desafio em Braga” e com Bahiano e Risoleta o fado “Festas joaninas” e os lundus “Os caçadores” e “Triângulo mineiro”. Em 1913, gravou na Odeon as canções “Namoro frustado” e “Um vago” e o lundu “Choro de Arrelia!”, as duas primeiras, provavelmente, e a última, comprovadamente, de sua autoria. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/eduardo-das-neves/> Acesso em: 23 jan. 2025.

as desigualdades sociais e a população de cor sofria, o que contrasta diretamente a ideia defendida por Maria Clementina Cunha de que pouco havia em composição de músicos negros o debate sobre raça. Eduardo das Neves não só trazia esses elementos para a sua composição já no século XIX, como utilizou suas músicas e seu espaço enquanto artista para também criar um local seguro e de sociabilidade. “Dudu fez questão de não esquecer o passado ao cantar, gravar e editar muitas conquistas dos escravizados, como a alforria, as irreverências sexuais e a própria abolição da escravidão (ABREU, 2018, p. 236)”²⁵⁸.

O artista era conhecido também como “O Crioulo Dudu das Neves”, assim como muitos artistas negros que ganhavam destaque também recebiam essa denominação pejorativa, porém, “Dudu não só positivava uma expressão que era usada também de forma pejorativa com o título de “crioulo Dudu”, exibia-se com elegância (ABREU, 2018, p.234)”²⁵⁹. Caso semelhante ocorria com Ismael Silva, que como vimos era apresentado por Chico Alves como “o negro de alma branca”²⁶⁰, mas que buscava também passar uma imagem refinada e positiva de si, a fim de quebrar estereótipos contra os artistas negros que eram discriminados e secundarizados musicalmente em sua grande maioria. Esses mecanismos eram utilizados por muitos artistas negros a finalidade de se inserir no mercado musical mesmo que para isso tenha que em dado momento aceitar esse tipo de tratamento até se estabelecer enquanto artista e mudar a construção imposta contra si. Dentro do contexto do período pós-abolição, esses são mecanismos de defesa e de autopreservação desses artistas dentro de uma sociedade racista e, uma vez inseridos, podiam ter a oportunidade de articular valores diretamente ligados à população negra atuando ao mesmo tempo politicamente e artisticamente.

É interessante perceber como essa prática de valorização de Eduardo das Neves aos negros que lutaram pela libertação do seu povo também é contrastante com o que Noel Rosa canta em “Feitiço da Vila” onde Noel associa a princesa Isabel a ele e seu bairro, ou seja, em sua visão, a princesa Isabel estava para a assinatura da Lei Áurea e abolição da escravidão da mesma forma em que ele e o seu bairro estavam para a modernização e elevação do samba ao patamar de cultura nacional. Essa perspectiva ignora todo um histórico de luta por liberdade e manutenção de aspectos da ancestralidade negra que a população negra buscava manter e que utilizou as danças e cantos para preservar a sua identidade.

²⁵⁸ ABREU, Martha. **Músicos negros e racismo no mundo ocidental: o caso de Eduardo das Neves**. 2018. **Marcadores da diferença: raça e racismo na história do Brasil** / Gabriela dos Reis Sampaio, Ivana Stolze Lima, Marcelo Balzan, organizadores. Salvador: EDUFBA, 2019

²⁵⁹ Idem.

²⁶⁰ Ver capítulo 2, página 80 e 91.

É nessa tentativa de preservação dos aspectos da ancestralidade negra que Vagalume se mostra como vital para se opor a uma imprensa que tentava ocultar ou secundarizar o protagonismo dos artistas negros, a qual direcionava suas análises para uma ideia que buscava aos poucos embranquecer os personagens centrais do espetáculo. Vagalume vai ser uma voz ativa da imprensa negra que se colocará criticamente aos tradicionalistas que buscavam endossar a participação de músicos brancos – principalmente intérpretes – no samba que estava em crescente processo popularização.

Foi assim no início da década de 1930, em meio a polêmicas que tentavam definir de modo unívoco a forma e origem daquelas formas musicais já então consagradas como ritmo nacional, que Francisco Guimarães tratou de defender essa história com o livro *Na roda do samba*. Fruto de uma longa história de embates e conexões culturais que teve em Vagalume um de seus principais agentes e testemunhos, o livro tratava de valorizar a agência dos próprios negros na configuração daquele ritmo capaz de representar a nacionalidade. Longe de se ver como sujeito único desse processo, como se fosse uma espécie de mediador cultural a redefinir os rumos da nacionalidade, era aos muitos músicos, dançarinos e foliões anônimos que participavam cotidianamente do universo dançante retratado em suas crônicas e peças que atribuía os créditos pela criação do ritmo. A produção de Vagalume nos permite por isso entender como se deu, do ponto de vista dos homens e mulheres negros e mestiços como ele, o processo de afirmação dessa nova imagem da nacionalidade articulada a partir da década de 1920 - que teve como um de seus sustentáculos a musicalidade sincopada gestada nos pequenos salões, cujos ecos podemos ainda tentar ouvir para além dos filtros da memória modernista (PEREIRA, 2015)²⁶¹.

Quando a gente fala em tentativa de embranquecimento do samba, falamos em projetos de controle social que eram impostos pelo Estado e que, primeiro, utilizou o carnaval para exercer o seu domínio sobre a população negra, e que depois, com a ascensão do rádio, buscou-se apropriar de um estilo que estava em evidência tem a sua gênese dentro da ancestralidade negra. É nessa seara discursiva que o paradigma da mediação de Lurian Lima entra em voga novamente, ao exemplificar de maneira categórica como a ideia de mediadores culturais parte para uma tentativa de embranquecer um ritmo negro.

Não era admissível a precedência negra de elementos da vida cotidiana, nem o angustiante confronto entre a valorização da cultura negra e o desprezo, exclusão e morte de corpos negros. O recalque dessa realidade se deu e se dá até hoje pelo dispositivo da nacionalização, que é paradigmaticamente exemplificado no discurso dos “aliados” brancos das comunidades de música negra, cuja versão acadêmica eu chamei de “paradigma da mediação”. [...] No projeto brasileiro de embranquecimento, o que é nacional não é, e não pode ser, negro apenas, há que ser mestiço e pode tornar-se branco. Ao dizer que o samba e choro ou qualquer de seus gêneros diletos é “brasileiro”, o músico, intelectual ou político branco nacional pouco comprometido com a mudança real do status quo das relações raciais se livrava da culpa de excluir, aproveitar-se ou violentar (individual ou estruturalmente) a população negra. Ele não estava apropriando-se da cultura de pessoas desprezíveis que – achava ele, no fundo – atrasavam o país, estava apenas reafirmando a posse de sua (suposta) cultura nacional (LIMA, 2022, p. 312-313)²⁶².

²⁶¹ PEREIRA, L. A. DE M. No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933). **Revista Brasileira de História**, v. 35, n. 69, p. 13-33, jan. 2015

²⁶² LIMA, 2022, p. 312-313

É esse processo de apropriação que Vagalume tanto critica ao enxergar que o novo estilo que estava ganhando corpo nas décadas de 1920 e 30 não poderia ser o samba que ele conheceu, pois estava gradativamente se afastando de aspectos que ele considerava como inegociáveis por não estar mais centrada na religiosidade e ancestralidade negra. Vagalume, tinha, portanto, o “intuito de reivindicar os direitos do samba e prestar uma respeitosa homenagem aos seus criadores, àqueles que tudo fizeram pela sua propagação (VAGALUME, 1933, p. 22).”²⁶³ A presença da imprensa negra e de cronistas como o próprio Vagalume era fundamental para o que discurso da mídia tradicional não se tornasse uma verdade única e que essa tentativa de embranquecimento do estilo não tivesse conseguido alcançar seu êxito, embora tenha afetado a carreira de muitos sambistas negros quanto à sua projeção musical e prestígio, se compararmos com os grandes intérpretes do rádio como Francisco Alves e Mário Reis. Pois, como diz Martha Abreu, o samba e a produção artística negra “tornaram-se produtos cobiçados do próprio mercado musical do final do século XIX e do início do XX, expresso em partituras e, pouco depois, em gravações da nascente fonográfica (ABREU, 2017)”²⁶⁴.

Se voltarmos ao caso que conta o surgimento do Bando de Tangarás²⁶⁵, por exemplo, vamos perceber que a proximidade das grandes famílias daqueles músicos com a elite econômica e os capitalistas da indústria fonográfica favoreceu a sua entrada nos holofotes e possibilitou que seus integrantes pudessem ocupar esse espaço sem maiores dificuldades. Da mesma forma, os intérpretes brancos que faziam parte do que chamamos geração Noel Rosa, também puderam se relacionar profissionalmente pela proximidade que tinham como esses mesmos empresários do rádio e puderam usufruir dos grandes palcos e propagar a sua música. Essa entrada facilidade desses grupos favoreceu a propagação de um discurso que enxergava nesses músicos um novo rosto para a cultura e identidade nacional que tanto se almejava pelo Estado e pela classe dominante do período.

Mais do que isso, o papel de Henrique Foréis Domingues, o Almirante, denominado também como “a maior patente do rádio”, nesses locais de prestígios que temos falado possibilitou que a sua voz fosse entoada massivamente e que seu discurso conseguisse chegar a diversos ouvintes por conta do alcance que o rádio tinha. É no mínimo curioso perceber como sambistas negros e brancos são qualificados de maneiras distintas quando alcançam algum prestígio. Enquanto Almirante e Chico Alves são conhecidos como “A maior patente do rádio”

²⁶³ VAGALUME, 1933, p. 22

²⁶⁴ ABREU, 2017

²⁶⁵ Ver capítulo 2, página 70.

e “O rei da voz” consecutivamente, Ismael Silva e Eduardo das Neves são pejorativamente apresentados e chamados de “o negro de alma branca” e “o crioulo Dudu”.

Essas visões eram compartilhadas por grande parte da mídia tradicional do pós-abolição, a qual possuía um aparato legal do Estado para impor a sua linha editorial centrada nas ideias iluministas e no positivismo europeu. Por isso que mais uma vez ressalto a importância da imprensa negra e de *Vagalume* que já na década de 1920 e 30 denunciava a exploração imposta contra a população negra do Brasil e valorizava o trabalho de resistência e de preservação criados a partir das redes de sociabilidade negra do período. Essas reproduções feitas, não só pela geração de Almirante, podem ser percebidas também em diversos materiais que buscavam revisitar o samba e sua percepção como cultura nacional, produzidos a partir da segunda metade do século XX e que, como vimos, é ainda hoje reproduzido. Mas, ainda assim, quando se fala em escrita *noelesca*, se fala primeiramente em Almirante, a “enciclopédia do samba”, a figura sem a qual seria impossível falar do samba carioca, e isso fica evidente do caso que envolve Bide e a canção “Fui Louco”, a qual é associada por Almirante à Noel Rosa. Nesse caso é interessante notar como a fala de Almirante possui maior prestígio por parte dos entrevistadores do MIS do que a do próprio compositor, Bide²⁶⁶.

Muniz Sodré faz um paralelo do samba dos anos 1920 e da bossa nova nos anos 1950 associando-os a indústria fonográfica e a busca por uma identidade nacional pela música.

A classe média torna-se, assim, produtora sistemática de sambas e começa a fazer passar, através do samba e da letra, novas significações culturais. Na realidade, tratava-se de um movimento de expropriação paulatina do instrumento progressivo de um segmento populacional (pobre, negro) por outro (médio, branco). É exatamente isto o que indica o verso de Vinicius de Moraes: “Porque o samba nasceu lá na Bahia/E se hoje ele é branco na poesia/Ele é negro demais no coração (SODRÉ, 1919, p.50)”²⁶⁷

Pode-se perceber uma real intervenção de um grupo – branco – específico sobre outro, onde os elementos culturais desse segundo grupo – negro – passam a ser vistos como um produto rentável pelo primeiro e, a partir disso, passa a se associar em benefício próprio transformando esse produto em objeto de consumo das camadas médias urbanas da sociedade. O que é chamado de mediação cultural pode ser chamado também de apropriação, visto que, a partir dessa relação de troca cultural entre brancos e negros, temos uma tentativa de substituição gradativa dos agentes musicais que passam a ser colocados em evidência pelo rádio e ganham destaque nacional em detrimento dos antigos músicos.

A grande constelação de discos na época era encabeçada por Francisco Alves. A seu lado brilhava Mário Reis, Stefana de Macedo, por longo tempo, ocupou lugar de destaque com suas felizes gravações de Hekel Tavares, o compositor da moda. Grande

²⁶⁶ Ver subcapítulo 3.1, página 94.

²⁶⁷ SODRÉ, 1919, p.50

sucesso alcançava também Alda Verona e Gastão Formenti, este levando para os discos a credencial de seu nome como pintor. Vicente Celestino causava admiração pelo ecletismo com que figurava nos suplementos, intercalando canções brejeiras e árias de óperas, sempre com êxito em ambos os gêneros. Araci Cortes, com suas gravações valorizadas pelo excelente repertório, era a imperatriz absoluta das revistas teatrais da Praça Tiradentes. Raul Roulien, especializado em tangos argentinos, mantinha nos discos a popularidade do teatro e do cinema. Artur Castro, Alfredo Albuquerque, Patrício Teixeira, com sua voz popularíssima, Pinto Filho (que sucesso o seu monólogo da Guerra ao mosquito!), Américo Jacomino (Canhoto), Rogério Guimarães (outro Canhoto) eram figuras queridas nas gravações do tempo. Acima de tudo, porém, brilhava de modo incomparável Francisco Alves, bem justificadamente chamado mais tarde de O Rei da Voz. Naqueles bons tempos, o Bando de Tangarás engatinhava e tive o meu primeiro contato como famoso ser esteiro, o que jamais pude esquecer. Na Odeon, há anos, os discos de Francisco Alves ostentavam seu verdadeiro nome, enquanto nos suplementos da Parlophon, publicados a par ir de 1928, o cantor aparece com o pseudônimo de Chico Viola (GUIMARÃES, 1963)²⁶⁸.

De todos os nomes trazidos e destacados por Almirante em sua fala, apenas Patrício Teixeira era um artista negro, o que pode ser um indicativo de uma separação racial dentro desse espaço de reprodução artística e musical no rádio. O grande destaque dado por Almirante nesse trecho é para Francisco Alves, e como vimos na relação entre ele e Ismael Silva, também havia uma separação racial das posições compositores e intérpretes nesse cenário do samba que surgiu a partir da popularização do rádio e das gravadoras. Esses dois setores, rádio e gravadoras, eram bens privados e que possuíam uma linha nítida sobre quem deveria estar em destaque nesses espaços e, por isso, a posição dos intérpretes sempre estavam em maior evidência, mesmo com o papel do compositor sendo fundamental para o andamento da roda. É isso que critica Vagalume (1933),

O que for bom e destinado ao sucesso, não será gravado na [gravadora] Casa Edison sem o beneplácito do consagrado autor dos trabalhos de homens modestos, que acossados pela necessidade são obrigados a torrá-los a 20\$000 e 30\$000, para que o Chico [Alves] apareça, fazendo crescer a sua fama e desfrutando fabulosos lucros! (LIMA, 2022, p. 122 apud. GUIMARÃES, 1933, p. 29-30)²⁶⁹

Percebe-se uma substituição das agências negras por uma noção de mediação imposta por esses grupos de uma classe dominante que estava ocupando esse novo espaço musical e comercial. Os lucros que o rádio trazia começou a atrair muitos indivíduos brancos que enxergavam ali uma possibilidade de angariar alguma fama e prestígio, além também, de acumular ainda mais o seu capital e, para isso, recorriam ao imaginário cultural das comunidades negras e buscavam se relacionar com eles.

Essa relação, como tem sido frisado, possui um discurso centrado na mediação, mas assim como ressalta Vagalume, o que realmente ocorre é uma apropriação gradativa de um

²⁶⁸ ALMIRANTE, Henrique Foréis Domingues. **No Tempo de Noel Rosa-o Nascimento do Samba e A Era de Ouro da Música Brasileira**. Sonora Editora, 1963.

²⁶⁹ LIMA, 2022, p. 122 apud. GUIMARÃES, 1933, p. 29-30

estilo e que essa relação não possui um caráter social ou cultural, mas sim comercial, e que os artistas brancos que se relacionavam com os artistas negros nesse contexto são categorizados como “mediadores culturais”, como era Francisco Alves sem fazer qualquer tipo de integração social, observando o samba como um produto. Essa é a base da linha argumentativa da escrita *noelesca*, exemplificado aqui na fala de Lira Neto (2017)²⁷⁰ sobre como Chico Alves agia:

De quando em vez, com seu ouvido apurado, Chico [Alves] garimpava o material bruto nas mesas dos botecos e depois lapidava, alterando tempos e compassos, engastando frases melódicas, dando roupagens mais límpidas à criação original. [...] De um modo ou de outro, graças ao Chico, o novo tipo de samba [do Estácio] surgido em meio essencialmente marginal começou a ter amplo ingresso no mundo do disco e do rádio (LIMA, 2022, apud. NETO, 2017 p. 231)²⁷¹

Essa fala ignora uma prática que era comum no período, a de roubos de samba. Essa prática era tão comum quanto a de compra e venda, porém aqui tem um agravante, que é a apropriação indevida, se na relação de compra e venda havia pelo menos um pagamento sobre a canção e mais uma porcentagem de direito autoral, nas canções roubadas isso não ocorria e os sambas eram gravados no mercado com obra feita somente por quem as roubava. É perceptível também toda uma idealização do intérprete como uma figura de talento ímpar para identificar a qualidade de um samba, mas como vimos na entrevista de Ismael Silva para o MIS²⁷², o talento de Chico Alves era apenas para interpretar as canções e não para qualificá-las como boas ou ruins.

Enfim, novamente em Muniz Sodré (1979)²⁷³, a intermediação que há de maneira mais contundente é a entre a indústria e o público, onde a produção e o consumo são pavimentados por um grupo de especialistas em música popular estimulando a chegada do produto – samba – para o público em geral. Além disso, são vinculados a esses veículos de transmissão e de especialistas duas categorias importantíssimas para legitimar a produção artística desse grupo, que é a de jornalistas e a dos críticos, esses que compunham o que chamamos de imprensa tradicional e que possuía uma linha editorial nítida que busca transformar a cultura popular em cultura erudita, pois, o que era erudito, era complexo, moderno e idealizado, enquanto o que era popular, era ultrapassado, e na visão desse grupo, o que era ultrapassado deveria ser superado por algo mais novo e melhor.

²⁷⁰ NETO, Lira. **Uma história do samba: as origens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

²⁷¹ LIMA, 2022, apud. NETO, 2017 p. 231

²⁷² Ver subcapítulo 2.2, página 78.

²⁷³ SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

3.3 A erudição do samba pela escrita *noelesca* e seus reflexos em sambistas negros.

Não dá para falar dos reflexos que a escrita *noelesca* teve na carreira de músicos negros e não falar de Ismael Silva, sua parceria com Francisco Alves e a sua carreira solo. Como vimos, Ismael tornou-se músico profissional no final dos anos 1920 e de 27 até 35 foi compositor exclusivo de Francisco Alves e, em determinado momento Mário Reis, quando formou dupla com Chico. Estavam também nessa relação Nilton Bastos, também compositor, e Noel Rosa, que fez parte dessa parceria depois da morte de Nilton em 1932.

MIS: Como é que foi o seu primeiro encontro com Noel Rosa?

IS: Isso já no ambiente radiofônico. Ninguém nos apresentou, nós já começamos a conversar.

MIS: E como nasceu a parceria?

IS: A gente se encontrando diariamente, Noel integrou a dupla que era eu e Francisco Alves, porque o Nilton Bastos tinha morrido.

MIS: Nilton Bastos morreu de que e em que ano?

IS: Nilton morreu franco, em 1932.

MIS: E quem foi seu melhor parceiro? Foi ele ou foi Noel Rosa?

IS: Todos os dois foram grandes...

MIS: E o Chico Alves aceitou o Noel Rosa e o Noel Rosa aceitou o Chico Alves? Ser parceiro do Francisco Alves naquelas condições?

IS: Não. Ai as condições não eram essas. Em algumas músicas ele (Chico) assinou. Muito poucas. Músicas minhas com Noel e noutras era eu e Noel só²⁷⁴.

Chama a atenção que o trato feito por Francisco Alves à Ismael Silva não foi o mesmo feito com Noel Rosa, mostrando que embora tenha sido Ismael quem alavancou a carreira do próprio Chico, não foi dada a ele as mesmas condições dadas ao Noel Rosa, por exemplo. É difícil de imaginar que outros sambistas brancos dessa geração, sobretudo, os antigos parceiros de Noel do Bando de Tangará recebessem tratamento igual ao que Ismael Silva recebeu, mostrando que havia uma nítida diferenciação de tratamento e de acordos entre sambistas negros e sambistas brancos.

Francisco Alves foi um dos mais bens sucedidos cantores dos anos 1930 e que usou muito do seu prestígio para conseguir boas músicas e se manter em evidência no cenário musical. Esse sucesso se deve, em grande medida, as composições de Ismael Silva, que diferentemente do Francisco Alves, não podia se relacionar e fazer negócios com outros artistas, mesmo que muitos cantores quisessem gravar suas composições. Essa limitação fez com que muitos dos ganhos de Ismael como compositor fossem muito abaixo do seu real alcance, mesmo que suas letras fizessem bastante sucesso na voz de Francisco Alves e gerasse altos lucros, a parcela destinada a Ismael era basicamente por conta dos seus direitos autorais.

²⁷⁴ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Coleção: Depoimentos para a posteridade. Depoimento Silva, Ismael, 1905-1978. Música Popular Brasileira, MPB. 1966. Acesso em: 14 de jan. de 2025.

Associa-se essa relação de Francisco com Ismael como uma intermediação necessária para ascensão do estilo, uma vez que, “o samba só teria condições de deixar de ser malvisto e despertar o interesse das classes mais altas e do rádio através dos mediadores”²⁷⁵. Considero que esse papel de interlocução social deve ser visto como movido por interesses particulares e não sociais, e a relação de intérprete e compositor entre Chico e Ismael evidencia isso. A ação dos mediadores estava, segundo a reprodução da escrita *noelesca*, fazendo com que a produção musical dos sambistas negros tivesse condição de ser consumida como produto da indústria fonográfica, e que sem o papel desses agentes, o samba tenderia a continuar afastado dos grandes centros. Porém, como vimos, Eduardo das Neves²⁷⁶ já era desde finais do século XIX um artista de renome e que já conseguia levar o estilo – ou a base rítmica na qual viria se tornar samba – para esses grandes centros, ora com espetáculos do seu circo, ora com gravações em disco pela Casa Edison e na Odeon Records.

O carnaval e o samba possibilitavam a população mais pobre um espaço de resistência pela preservação da sua cultura, práticas coletivas e ainda proporcionava trocas sociais. Portanto, considerar os artistas negros como incapazes de alcançar o estralado sozinhos já é um argumento falho desses tradicionalistas, da mesma forma em que as Escolas de Samba também mostram a capacidade das comunidades negras de criar laços afetivos e familiares por meio das redes de sociabilidades construídas pelas agremiações. Todos esses argumentos giram em torno de uma ideia de incapacidade de se organizar e de uma necessidade quase que biológica de auxílio para que esses indivíduos consigam o mínimo de organização social e política.

Isso resulta, como vimos anteriormente, numa disputa simbólica sobre o estilo pautada em narrativas próprias e conflitantes com a do outro. Temos a imprensa negra centrada na figura de Vagalume e outros militantes negros que buscam se mobilizar em conjunto a fim de se colocar em evidência e denunciar a desonestidade que ocorria dentro do mundo musical, especialmente nos casos de compra, venda e roubo de sambas por parte de cantores brancos, o que contribuiria para a desigualdade dentro do campo musical. Do outro lado, se tem uma grande massa de jornalistas da mídia tradicional, radialistas e cantores brancos que interpretavam essa relação de dominância como algo natural em virtude da sua “superioridade”, e que as suas contribuições deveriam ser vistas numa ótica de “salvação” e “descobrimento” do samba, para enfim torná-lo moderno e nacional.

²⁷⁵ VIANNA, op.cit., p. 35

²⁷⁶ “As canções de Dudu, publicadas ou gravadas, pertencem a marcos estéticos e políticos compartilhados pelas populações urbanas e pelos produtores do campo musical. Eduardo das Neves, como outros músicos da cidade do Rio de Janeiro, gravou valsas, modinhas amorosas, serestas, choros, marchas, cançonetas, sambas, chulas, cenas cômicas e, principalmente, lundus (ABREU, 2018, p. 235)”.

Essa superioridade atribuída aos sujeitos brancos naturalizava e silenciava os conflitos raciais que contribuíam para a desigualdade social e afastamento dos negros dos grandes centros, impossibilitando uma ascensão social e estimulando a segregação. Para esse grupo de jornalistas tradicionais e para a elite da sociedade, todo sambista negro que fazia samba morava no morro, era rústico, pobre e tinha uma vida simples. Com essa visão, os eruditos chegavam até eles com um discurso que visava oportunizar a sua entrada no mercado musical e, a partir disso, salvá-los da sua própria sorte. Quando se fala em reflexos que o discurso da escrita *noelesca* teve em músicos negros, falamos numa limitação imposta contra eles em seus ganhos econômicos e de prestígio alcançando no período em questão em comparação a outros artistas brancos, que em muitos casos aproveitaram do talento desses artistas negros em benefício próprio, no âmbito artístico e comercial que o mundo da música estava tomando. Entender o caso Ismael Silva, ajuda-nos a compreender a dinâmica que envolvia esse período. A relação comercial entre Ismael Silva e Francisco Alves se encerrou em 1935 por questões que já foram apresentadas aqui, porém, pouco se fala do caminho que Ismael trilhou e, principalmente, dos desafios que enfrentou para permanecer no cenário musical a partir de 35.

Naquele mesmo ano de 1935, Ismael Silva acabou por se envolver numa confusão de bar ao atirar nas nádegas de um malandro que tinha se engraçado com a sua irmã e, por isso, foi preso em flagrante, onde ficou cerca de 3 anos recluso e acabou saindo em 1938 por bom comportamento²⁷⁷. Caso semelhante a esse de Ismael é contado por Almirante em seu programa da Rádio Tupi, “No Tempo de Noel Rosa”, onde o antigo membro do Bando de Tangarás conta sobre um caso que ocorreu com um parceiro seu no conjunto musical.

A passagem de Henrique Brito pelo Colégio Batista ficou marcada por um episódio profundamente trágico. Nos domingos, feriados etc., em dias enfim que não tinha aula, os alunos se distraíam se embrenhando pelas matas no fundo do colégio. Certo dia, um grupo no qual fazia parte Henrique Brito, subiu mais alto na montanha e numa clareira perdida foi se deparar com uma cabana abandonada, em ruínas e cercada de mato alto. Na curiosidade natural de sua idade, os garotos invadiram a cabana a rebuscar pelos cantos na ideia de encontrar algo que lhes satisfizessem a sua inclinação para a descoberta. A cabana estava vazia, mas num canto entre cacarecos cobertos de pó, um dos meninos descobriu um velho revólver. Brito, mal ouviu a nova, atirou-se a apanhou o revólver e sem um segundo de raciocínio, afoito como era, encostou a arma no próprio ouvido e anunciou: vou me matar. E puxou o gatilho. A arma não disparou. E, então, da mesma maneira ingênua como cometera aquela loucura, apontou para o menino que estava mais a sua frente, e risonho e em tom de brincadeira proclamou: vou matar você. E puxou o gatilho. Sim, matou o

²⁷⁷ Em 1935, foi preso após se envolver em uma confusão e atirar em um homem. Os tiros foram disparados nas nádegas de um malandro chamado Edu Mortorneiro que havia se engraçado com sua irmã, Orestina. O compositor é condenado a cinco anos de prisão, mas é solto em 1938 por bom comportamento. Ao sair da prisão, Ismael se sente totalmente perdido. Já sem a companhia de seu parceiro Noel Rosa, que faleceu enquanto o compositor cumpria a pena, decide isolar-se. É somente com "Antonico", composição gravada por Alcides Gerardi, que Ismael volta à cena musical. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/797098-ismael-silva-passou-tres-anos-na-prisao-por-atirar-em-malandro-que-mexeu-com-irma.shtml> Acesso em: 31 de jan. de 2025.

companheiro. Foi uma cena inenarrável a decida daqueles meninos das matas conduzindo apavorados o companheiro que se esvaía em sangue. Evidentemente, Henrique Brito não poderia ser considerado culpado como um simples criminoso. Era um doloroso acidente que, entretanto, o colocava em situação penosa entre seus companheiros (No Tempo de Noel Rosa, episódio 2)²⁷⁸.

Toda história narrada por Almirante é passada para os ouvintes em tom ameno, numa nítida tentativa de minimizar o caso que envolveu Henrique Brito a um simples acidente, não lhe atribuindo culpa e nem responsabilizando-o pelo ocorrido, associando o caso fatal a uma simples brincadeira de final trágico. Ressalto aqui que não é pretendido dizer que Ismael Silva deveria ter sido inocentado do seu caso tal como foi Henrique Brito, mas sim mostrar mais uma vez que havia uma diferenciação de tratamento e de julgamento para brancos e para negros no período pós-abolição, e como essa prisão afetou diretamente a carreira e, sobretudo, a vida pessoal de Ismael Silva. Em entrevista ao Jornal do Brasil em 14 de março de 1979, sua sobrinha Luiza detalha um pouco do período em que Ismael esteve preso e conta algo sobre a sua mudança de fisionomia e personalidade.

“– Eu ia lá com a minha avó e o via sempre bem-vestido, muito cuidadoso da aparência, nem parecia que era um preso. E continuava a manter a mãe e os sobrinhos. Entregava a família todo o dinheiro que recebia de direitos autorais. Quando deixou o presídio era um homem diferente. Tudo parecia conspirar contra ele. Era alegre e ficou caladão”²⁷⁹

Nota-se uma tentativa do artista em manter àquela característica que era a sua marca, a de uma malandragem fina, sempre bem-vestido e cortês, mesmo em condições desfavoráveis. Mas, o que mais merece destaque no trecho referenciado é em cima da sua mudança de personalidade. Ismael que era alegre, se entristeceu. Além disso, percebe-se também, que Ismael continuava recebendo uma renda das gravadoras por conta dos seus direitos autorais.

Ainda segundo a mesma matéria do Jornal do Brasil Ismael passou os anos seguintes a sua soltura afastado dos holofotes por vontade própria, ficou afastado da família, do mundo artístico, das gravações e das suas antigas amizades.

“Por um período de 10 anos, Ismael Silva morou não se sabe onde, aos cuidados de não se sabe quem, sempre sozinho – isso é tido como certo. Esteve fora do Rio. Sofreu, purgou mágoas e amizades desfeitas. Amadureceu sozinho, entre os 35 e os 45 anos, ignorado, sobrevivendo do sistema de arrecadação de direitos autorais então vigente. A ponte de a família, preocupada, pedir aos dirigentes da SBACEM, associação arrecadadora a que era filiado, seu endereço – negado, por ordem do próprio Ismael. Localizado depois, a duras penas, estava morando a menos de 10 quadras de sua irmã Oristina e de seus sobrinhos. Que lhe queriam bem e o procuravam, gostariam de vê-

²⁷⁸ ENTRE A MEMÓRIA E A HISTÓRIA DA MÚSICA. No Tempo de Noel Rosa. Rio de Janeiro. Rádio Tupi. 1951. Disponível em: <http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/banco-de-dados/18-radiofonia/56-notempo-de-noel-rosa> Acesso em: 31 de jan. de 2025.

²⁷⁹ ISMAEL Silva desconhecido – o grande compositor tinha uma filha e um passado a persegui-lo. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14 de mar. 1979. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=Ismael&pagfis=136081 Acesso em: 31 de jan. de 2025.

lo de novo fazendo sucesso. Em 1949/1950, tiveram essa alegria. O nome Ismael voltava a ser cantado e louvado, quando o compositor extravasou todo o seu sofrimento no samba Antonico, gravado por Alcides Gerardi”²⁸⁰.

Ismael Silva, como foi visto em suas entrevistas ao MIS, nunca foi de polemizar nada que envolveu a sua vida particular e profissional, nem mesmo quando indagado sobre alguns casos minimamente curiosos em que esteve inserido ele buscou dar corda ao assunto. Talvez, isso explique muito do porquê de ele ter ficado tantos anos afastado da vida artística e por não ter procurado nenhum dos seus antigos parceiros, como o próprio Francisco Alves. Também não há registros concretos de Ismael sendo procurado pelo Chico Alves, nem no tempo em que esteve preso e nem após a sua soltura. O rei da voz, como era chamado o intérprete, faleceu em 1952²⁸¹ vítima de um acidente e, Ismael, como vimos, só voltou a atuar musicalmente de maneira profissional em 1950 com Antonico.

Ismael voltou ao sucesso devagar. E voltou a aparecer diante da família. Visitava-a, de modo ocasional e arredio. A custo, foi à formatura da sobrinha Dulce, a quem destacava e mencionou em muitas entrevistas. Mas não foi ao casamento de Luzia nem a formatura do graduado na Marinha, embora convidado. Jamais dizia: “Não vou”. Pretextava compromissos inexistentes, desculpas inventadas e renovadas. Tinha um passado a persegui-lo. Mas o sucesso voltara definitivamente: show, gravações de LP – foi o primeiro grande sambista a gravar seus sambas na própria voz em LP – reportagens, nova imagem, recordações da Escala de Samba Deixa Falar capitalizadas por Ismael, “único sobrevivente”.²⁸²

As décadas de 50 e 60 trazem um recomeço para Ismael com a gravação do seu primeiro LP solo em 1952 e com um grande movimento pioneirismo, sendo o primeiro artista a gravar suas próprias composições alicerçando um respeito ainda maior ao seu papel como artista ao evidenciar o intérprete Ismael ao já conhecido compositor Ismael. Em 1958 e 1960, Ismael foi honrado como “Cidadão Samba”²⁸³ pelo jornalista e cronista carnavalesco José Paiva dos Santos, em respeito a toda a sua relevância e participação na mudança rítmica do estilo cantado e tocado nos festejos carnavalescos e pela criação da primeira Escola de Samba, a Deixa Falar,

²⁸⁰ Idem.

²⁸¹ Morreu em 1952, vitimado por um acidente na Estrada Rio-São Paulo. Voltando de uma viagem à capital paulista, tendo ao lado o amigo Haroldo Alves, o carro (um Buick) por ele mesmo dirigido foi atingido por um caminhão que vinha na contramão e o cantor morreu instantaneamente, próximo à cidade de Pindamonhangaba (SP). No trajeto até o Rio de Janeiro o caixão foi sendo recoberto de flores pelo povo. Após sua morte, a ex-mulher Perpétua, foi à justiça reivindicando seus filhos como herdeiros, o que ocasionou grande celeuma pública. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/francisco-alves/> Acesso em: 01 de fev. de 2025.

²⁸² ISMAEL Silva desconhecido – o grande compositor tinha uma filha e um passado a persegui-lo. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14 de mar. 1979. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=Ismael&pagfis=136081 Acesso em: 01 de fev. de 2025.

²⁸³ SOARES, 1985, p. 58.

e por incentivo de Sergio Cabral também foi honrado como “Carioca Honorário”²⁸⁴ pela câmara de vereadores do Estado do Rio Janeiro.

Talvez esse seja um dos fatores que levem Sérgio Cabral a ser considerado um “mediador cultural” pelos reprodutores da escrita *noelesca*, a qual o próprio Sergio Cabral também faz parte, vide que foi membro do MIS e do CMPB – Conservatório de Música Popular Brasileira –, órgãos de conservação de memória da história da música popular brasileira. Esses institutos e memorialistas foram responsáveis por ditar uma espécie de regra que relaciona ascensão do samba pelo intermédio desses chamados mediadores e, por estar sempre em locais relevantes da sociedade e por possuírem o tão admirado intelecto acadêmico, conseguem propagar as suas ideias de maneira rápida e gradual.

Os compositores populares não tinham acesso direto às gravadoras. Alguns como Ismael Silva, Bide, Heitor dos Prazeres, João da Baiana e Getúlio Pinheiro, conseguiam apenas fazer parte do ritmo nas gravações de suas músicas. Eles compunham e entregavam, ou vendiam, suas melodias aos cantores que as levavam aos arranjadores e, algumas vezes, eram até mudada as letras (apud PORTO, 2008, p. 67)²⁸⁵.

Ao limitar a entrada dos músicos negros nas gravadoras sem o intermédio dos artistas brancos eles restringem esse espaço e impossibilitam que ocorra a entrada de pessoas “indesejáveis”, por eles, ou seja, existia uma espécie de crivo regulamentador de figuras aceitáveis e/ou não aceitáveis de frequentar esses locais de prestígio e de produção artística. Porém, devemos nos atentar aos casos que exprimem uma exceção dessa regra, como o de Eduardo das Neves, por exemplo. Esse controle estava sempre em busca de manter nos holofotes o mesmo grupo oriundo de uma classe dominante que se alicerçava nos locais de prestígio da sociedade e que dominava a entrada e saída dos frequentadores do espaço em questão. Vimos que até mesmo Ismael Silva pouco aparecia nos holofotes e “só conseguia entrar no estúdio para ajudar no coro, ou tocando pandeiro para ajudar a marcar o ritmo dos sambas gravados por Francisco Alves, Mario Reis e outros intérpretes”²⁸⁶. Ou seja, até mesmo os sambistas negros que frequentavam esse espaço, ainda que famosos por seus trabalhos como compositores, ficavam mais a cargo de compor e de ficar nos bastidores das gravações do que em aparecer para o público geral.

E é esse discurso que busca valorizar o sucesso da musicalidade dos artistas negros ao mesmo tempo em que associam essa medida e patamar alcançado por intermédio dos

²⁸⁴ DICIONÁRIO CRAVO ALBIN. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/ismael-silva/> Acesso em: 01 de fev. de 2025.

²⁸⁵ Porto, Carla Lisboa **A Mulher malandra e a popular nas percepções de Ismael Silva e do jornal Correio da Manhã (1930 – 1935)** / Carla Lisboa Porto. Assis, 2008.

²⁸⁶ Idem.

“mediadores”, que faz com que muitos desses artistas enfrentem algumas dificuldades após não serem mais vistos como relevantes por esses mesmos “mediadores”. Isso é o que acontece em certa medida com Ismael Silva, que mesmo com todo o respeito que alcançou pelos anos 1930 e nas décadas de 1950-60, vai passar os anos finais de sua vida em condições que não condizem ao seu real patamar no mundo do samba. A década de 1970 marca os anos finais da vida de Ismael Silva e foi um período dúbio com eventos marcantes em sua vida que lhe trouxe o tão sonhado reconhecimento no mundo – das Escolas de Samba – que ele ajudou a criar, mas também é marcada por um doloroso acontecimento. No ano de 1975 Ismael foi pela primeira – e única – vez homenageado em vida por uma escola de samba, gênero que teve sua participação direta, no carnaval de Niterói²⁸⁷ pela agremiação Canarinhos da Engenhoca.

Figura 18: Sinopse e Samba da Canarinho da Engenhoca, carnaval de 1975 de Niterói.



3. Canarinhos da Engenhoca

Para honra dos sambistas desta Cidade, é niteroiense a primeira escola a nomear-se, em forma de enredo, o fundador das escolas de samba. Com essa feliz lembrança, a Canarinhos marca sua presença na história do Carnaval e oferece ao povo de Niterói a oportunidade de conhecer o sambista maior que numa demonstração de amor e reconhecimento, participa deste desfile.

E chega Ismael, contando sua vida de samba desde a mocidade no Estácio, onde começou a compor com a preocupação de criar um estilo de samba para a apresentação dos grupos carnavalescos. “Já desisti”, “Me faz carinho”, “Amor de malandro”, “Antonico”, “Se você jurar”, são contribuições do mestre Ismael ao canção popular. Figura indispensável nas famosas rodas de bambas, boêmio dos bares e calçadas, ele se destacou na fundação de um bloco que seria a 1ª escola de samba. O nome “escola” foi dado porque os professores de samba se reuniam perto da Escola Normal. “Deixa Falar” foi chamada porque essa era a resposta aos que criticavam a nova agremiação que pretendia ser diferente dos violentos blocos e organizava como os ranchos. “Deixa Falar”, encerrou suas atividades, mas

todas as escolas, apesar das dificuldades, vivem até hoje sob sua inspiração.

O enredo de Carlos Alberto e Nél Matias é valorizado pelo samba de Ildefonso Elias e Alilde Magalhães, Jorge Simonal acompanha a portabandeira Arlete Jardim, prometendo garantir a nota dez em coreografia do ano passado. O presidente Wilson Lopes e os diretores Mercedes Azeite, Almirinda Pereira e Wilson Malta, confiam no sucesso deste Carnaval, pois seus ensaios foram dos mais animados, tendo recebido, inclusive, a visita de Ismael, num domingo de muita festa.

A escola que agora “faz justiça”, externando sua gratidão ao “pai das escolas de samba”, é uma das mais novas, pois começou a desfilar como grande escola em 1971. Ela é conhecida pela alegria de seus componentes, pela excelente batida e pelo bom gosto em selecionar enredos.

Desfilando com várias cores, em saudação a todas as escolas, os sambistas da Engenhoca trazem de volta o niteroiense Ismael, que brilhou no Estácio, na música popular, nos palcos, na vida. “Fim, Niterói Carnaval” é o mais feliz dos sambistas, pois confessa que “nunca receberá homenagem igual de uma escola”.

ISMAEL SILVA, o Bamba do Estácio

Em noite de gala
Canarinhos traz para você
Com um sorriso e um abraço
Ismael Silva, O Bamba do Estácio
Em Jurujuba ele nasceu. Niterói é o seu berço natal
Esse é o tema que escolhemos, para o nosso carnaval

Foi no bairro do Estácio, berço de bambas, onde ele se projetou [bis]
E aos quinze anos conquistou, glórias de grandes compositor

Lindas melodias Ismael criou
Já desisti, me faz carinho, se você jurar
Figuras importantes do cenário popular
Uniam-se a Ismael, e punham-se a cantar
Como Pixinguinha e Sinhô
Zequinha de Abreu, era espetacular
Lembramos Chico Viola, o Rei da Voz
Cancioneiro que deixou saudades entre nós
Tia Ciata também vamos recordar
Em sua casa, os bons malandros iam sambar
Ao alegre repicar dos tamborins
Ismael seus companheiros reuniu

Daí nascia “Deixa falar” [bis]
Primeira Escola de Samba no Brasil.

Alegria minha gente
Alegria pessoal Refrão [bis]
Está presente os Canarinhos
Mostrando seu Carnaval

PRAIA DE ITACOATIARA

BELEZA DE NITERÓI

AUTO ÔNIBUS BRASÍLIA LTDA.

Deseja aos niteroienses

um feliz Carnaval

Fonte: <https://issuu.com/alexandredeiros5/docs/digitalizar0003>

²⁸⁷ “Domingo de Carnaval, 1946, Rua da Conceição colorida e iluminada. As 8 da noite começou o 1º desfile da Cidade, promovido pelo ‘O Estado’, o jornal que muito incentivou o samba. Da estação das barcas chegavam as concorrentes União do Viradouro, União do Capricho, Águia Branca, União da Boa Vista, Vê se Pode, Unidos do Viradouro e União da Mocidade (Revista Programa do Desfile das Escolas de Samba e Blocos de Niterói, 1975).

O carnaval de Niterói não possui o mesmo holofote que o carnaval do Rio de Janeiro possui, porém, é composto por diversas escolas que são tradicionais até hoje no grupo especial do carnaval carioca, como por exemplo a Unidos do Viradouro, e também por outras que ainda possuem a sua relevância cultural como a Unidos do Cubango, o que evidencia um nível de prestígio elevado e grau de competitividade interessante para o cenário em questão.

Apesar das dificuldades gerais encontradas pelas agremiações de Niterói, esse foi um desfile marcante para Ismael Silva, pois trouxe para ele algo que ele sempre quis, que era o reconhecimento por toda a sua trajetória artística no mundo do samba, uma celebração da vida do Ismael, celebrando as coisas boas que ele fez e não focando em polêmicas e eventos tristes, os quais ele sempre evitou falar. A Canarinhos da Engenhoca promoveu uma justíssima homenagem ao niteroiense e um dos precursores da grande festa que é o carnaval, e nas imagens a seguir poderemos observar àquela alegria característica de Ismael Silva voltando a sua face depois de anos de luta por seu espaço dentro do mundo do samba e do carnaval.

Figura 19: Carro Abre-Alas, Canarinhos da Engenhoca, 1975



Fonte: Soares, 1985

Figura 20: Alegoria: Ismael Silva, o Bamba do Estácio, Canarinhos da Engenhoca, 1975



Fonte: Soares, 1985

As imagens tiradas por Maria Thereza Soares (1985)²⁸⁸ do Jornal “O Fluminense” mostram toda a alegria que contagiava Ismael Silva por essa mais do que justa homenagem para aquele que lhe criou a denominação Escola de Samba²⁸⁹, e o qual também mudou a sua estrutura rítmica e de andamento do samba para os desfiles.

MIS: Naquela época, você disse que o samba se cristalizou com vocês do Estácio. Com você, Nilton Bastos e Alcebíades Barcelos. Mas o que você considera como aquela cristalização do samba? O samba tal como se reconhece hoje.

IS: Esse ritmo de hoje não era assim quando eu comecei. Era um estilo assim de “Pelo Telefone”. Porque foi eu que comecei com esse ritmo carnavalesco. Eu arranjei esse

²⁸⁸ SOARES, Maria Thereza Mello. **São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei.** – Rio de Janeiro: FUNART/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular., 1985.

²⁸⁹ Ver capítulo 2, página 64.

ritmo porque no carnaval o pessoal precisava de uma música que facilitasse isso e aquele ritmo não deixava, esse ritmo era mais lento, então não dava margem para andar. Então introduzi esse ritmo assim. E pegou. Com o surdo, instrumentos de percussão e isso ficou²⁹⁰.

Segundo Ismael, os antigos blocos e ranchos carnavalescos desfilavam de maneira diferente das Escolas de Samba, os blocos porque não possuíam organização e os ranchos porque desfilavam sobre esse ritmo que Ismael considerava muito parado. A partir dessa reformulação feito por ele e pelo pessoal da Estácio que surgiu a Deixa Falar, desfilando de maneira organizada e mais melódica em favor do andamento do desfile a partir da mudança rítmica. Portanto, é de se valorizar que Ismael tenha tido a oportunidade de ter sido homenageado ainda em vida como enredo de um evento artístico e cultural que ele ajudou a criar.

Ainda em 1975, Ismael recebeu dos órgãos públicos dois ingressos para poder assistir em cadeiras cativas os desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Porém, ao tentar entrar no local ao qual estava destinado no ano seguinte, Ismael foi impedido de entrar pelos funcionários da Riotur²⁹¹ para assistir os desfiles.

O prefeito Marcos Tamoyo está de parabéns. O primeiro carnaval sob a responsabilidade do seu governo foi impecável em muitos sentidos. O desfile das escolas voltou aos seus grandes dias de autenticidade e perfeita organização. E com isto pudemos ver na Avenida um espetáculo de maior autenticidade, Jornalistas e o pessoal de Rádio e Televisão puderam realizar o seu trabalho sem a costumeira intolerância policial dos outros anos. As celebridades voltaram a brilhar. Enfim, um belo carnaval e um trabalho perfeito da Riotur que deve ser realçado, sobretudo depois de anos e anos de críticas justas • Até mesmo que o grande compositor Ismael Silva – que tem lugar cativo no desfile das escolas – tenha sido barrado pode-se entender. O gigantismo do desfile e a multiplicidade de pequenos inevitavelmente conduz a pequenos senões. E o próprio Ismael perdoou. Não podemos furtar de fazer o mesmo²⁹².

Chama a atenção no trecho referenciado o papel que a imprensa teve em minimizar o caso e ainda por cima parabenizar a Prefeitura do Rio de Janeiro pelo Carnaval daquele ano e por tudo ter saído conforme o planejado sem qualquer tipo de problemas. Temos que ter em mente que jornais são bens privados e que possuem linhas editoriais próprias conforme a ideias de seus donos. Muitos deles, podem estar alinhados a própria RioTur e por isso formularam uma matéria com o intuito de frear as críticas a instituição amiga e apaziguar os ânimos. Porém,

²⁹⁰ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Coleção: Depoimentos para a posteridade. **Depoimento Silva, Ismael, 1905-1978.** Música Popular Brasileira, MPB. 1966. Acesso em: 08 de jan. de 2025.

²⁹¹ “Elogio (à Riotur)

(Jornal Tribuna da Imprensa, 4 de março de 1976)”.
Disponível:https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_03&Pesq=Ismael%20Silva&pagfis=2297

Acesso em 08 de fev. de 2025.

²⁹² Idem.

o fato aqui é que independente de ter perdoado os membros da RioTur ou não, Ismael Silva foi barrado de assistir aos desfiles. Dizia o próprio Ismael:

“Nem sequer me deixaram falar com o pessoal da imprensa, que podia explicar tudo. Fui humilhado, tive que me retirar como se fosse um marginal. No meu caso, por exemplo, mesmo quem não me conhece vê logo que não se trata de um delinquente. Não ofereço perigo nenhum, caminho com dificuldade²⁹³”

Esse evento é sem sombra de dúvidas um grande exemplo de como a reprodução do pensamento desenvolvido a partir da escrita *nolesca* afeta mesmo que de maneira indireta a vida dos sambistas negros, isto é, como a relevância desses artistas é diminuída consideravelmente por ela, ao ponto do fundador da primeira escola de samba do mundo ter sido barrado de assistir ao show do que ele ajudou a criar. Esse tipo de pensamento que subtrai a relevância dos sambistas negros em detrimento do que eles chamam de “mediadores” corrobora com as amarras sociais que mantém as desigualdades e engessa os locais de prestígio da sociedade, para que aja uma espécie de controle sobre quem frequenta esses espaços, onde os negros que ali circularam, só viviam ali quando estavam sendo úteis para esse grupo dominante em questão e, quando não mais, passaram a ser descartáveis.

Seria muito difícil de imaginar essa mesma situação acontecendo com Noel Rosa, por exemplo, ou até mesmo com Francisco Alves, porque ambos não representariam uma ameaça para RioTur como Ismael diz que representou em sua fala. Isso porque tanto Noel, quanto Chico se enquadraram no modelo de cidadão idealizado pelas elites, coisa que Ismael Silva foi impedido de ser, mesmo quando frequentava esses espaços, era mais uma vez apresentado como “o preto de alma branca”²⁹⁴ e não como ele mesmo.

Não era apenas Chico Alves – seu primeiro “parceiro” branco – quem utilizava esse “elogio”. O próprio Prudente de Moraes Neto – sujeito geralmente lembrado pelos cronistas da música popular por seu apreço pelos sambistas – parece ter sido corresponsável por popularizá-lo. Em uma nota do Correio da Manhã, de 1956, um jornalista não identificado utiliza o seguinte texto como legenda a uma foto do compositor: “Ismael Silva, 'o divino' ou 'o negro da Alma Branca', como o chama Prudente de Moraes Neto (LIMA, 2022, p. 68)”²⁹⁵

Percebe-se que essa alcunha esteve presente sempre em momentos em que Ismael estava em evidência e por isso era associado a um sujeito de alma branca, pois, não se admitia que um sujeito preto pudesse ter a relevância que Ismael alcançou, uma vez que somente a cor branca poderia ser vista como a cor do sucesso. Então, esses “mediadores” agiam como aliados dos sambistas negros até certo ponto, e esse limite como vimos no caso Chico-Ismael era o da

²⁹³ Entrevista ao Jornal “O Globo” da época. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/carnaval/carnaval-historico/fundador-da-primeira-escola-de-samba-ismael-silva-ja-foi-impedido-de-assistir-aos-desfiles-15103292.html> Acesso em: 08 de fev. de 2025.

²⁹⁴ Ver subcapítulo 2.3, página 90.

²⁹⁵ LIMA apud. Cf. “Gente da Música”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 6 maio 1956.

parceria musical. Dificilmente, os artistas negros ocupavam o mesmo lugar de prestígio dos sambistas brancos, pois eram cronistas e/ou folcloristas aliados que ditavam a regra de valor cultural que o samba pertencia. Pois, segundo Lurian Lima “não surpreende que Ismael Silva tenha ficado de fora, como Zé Kéti, do conselho de Música Popular do MIS, ao contrário do esperto jornalista Sérgio Cabral, que clamava atenção ao compositor, mas não parecia interessado a dividir com ele a posição de conselheiro”²⁹⁶. Portanto, esse processo de “mediação” cultural não possibilitava uma mobilidade social e intelectual dos grandes cargos, mas principalmente, não se admitia que os sambistas negros fossem enxergados como iguais a eles, ou seja, segundo essa visão havia uma ideia de superioridade não só social ou cultural, mas sim intelectual, o que é no mínimo questionável, visto que muitos desses chamados mediadores culturais, como Francisco Alves, necessitavam da capacidade intelectual dos sambistas negros, como Ismael Silva, para compor os sambas que seriam cantados por eles.

²⁹⁶ LIMA, 2022, p.68

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Elaborar um projeto de pesquisa que posteriormente se transformará em uma dissertação de mestrado, muitas vezes, envolve cometer erros. Ao iniciar a elaboração de um projeto, é comum que tenhamos ideias que superem nossas reais capacidades de execução, e isso se intensifica quando abordamos um tema tão amplo e debatido como o samba no período pós-abolição. Assim, tornou-se essencial desenvolver um olhar crítico sobre nosso próprio trabalho, identificando os principais tópicos e conceitos que podem ser explorados e aprofundados por meio de métodos adequados e das fontes que, quando analisadas corretamente, podem nos ajudar a discutir nossas questões e hipóteses.

Em resumo, a pesquisa foi centrada na análise do processo de compra e venda de sambas no período pós-abolição, além da discussão da aplicação do conceito de mediador nesse contexto, utilizando as perspectivas do paradigma da mediação e do paradigma da ausência para entender essa dinâmica. Em especial, foi analisado o caso envolvendo a parceria entre Francisco Alves e Ismael Silva e como essa relação afetou para o bem e para o mal a vida de ambos, isto é, quem mais se beneficiou e quem teve pouca benesse nesse negócio musical.

Adicionalmente, foi mostrado como a escrita *noelesca* contribuiu para a construção da figura do mediador cultural nesse panorama cultural e comercial, destacando como essa figura ganhou destaque ao ocupar uma posição privilegiada nos espaços de visibilidade do samba. É comum que nos estudos sobre o mundo do samba, essa figura apareça como fundamental para que o estilo pudesse alcançar o patamar que teve nos anos 1920 e 1930, havendo uma ideia de que sem eles o estilo tenderia a ficar marginalizado. Por conta disso, foi pretendido desmitificar esse tipo de pensamento racista e apresentar, com o auxílio de trabalhos que partem da mesma premissa que nossa, que os sambistas negros já estavam sendo atuantes musicalmente, e que há uma disputa de narrativas em torno dessa atuação ao atrelá-la a dita mediação dos sambistas brancos, quando na verdade essa relação de parceria entre brancos e negros deve ser vista mais como exploração do trabalho do que como qualquer outra coisa.

Do ponto de vista teórico, os conceitos são essenciais para debater a história social porque nos permitem distinguir fenômenos, realizar operações de medição e classificação e, em última análise, estabelecer relações entre eles. Também é importante considerar a possibilidade de mudança de conceitos à medida que o conhecimento sobre um determinado fenômeno se aprimora ou se modifica. Uma das principais tendências nesse sentido é a substituição de conceitos mais amplos por outros mais específicos, o que implica uma melhor compreensão

dos múltiplos aspectos de um único fenômeno. Pode-se argumentar, ainda, que os conceitos constituem elementos centrais das referências lexicais que expressam o conhecimento e a prática científica, sendo que cada conceito carrega uma trajetória de transformação no passado, refletindo seu uso e suas trocas sociais, indicando, assim, essencialmente a história do sujeito.

As fontes mencionadas reforçam a ideia de uma tentativa de apagamento do protagonismo negro em um estilo cuja origem está profundamente enraizada nas comunidades negras. A trajetória de ascensão do samba foi marcada pela colaboração entre sambistas negros, que buscaram validar suas práticas culturais como elementos significativos dentro do imaginário popular carioca. Esse diálogo estabeleceu uma conexão com grupos de maior status social que, por muito tempo, observaram as manifestações culturais das comunidades negras de uma perspectiva hierarquizada e distante.

Com o passar do tempo, a percepção sobre o samba mudou, reconhecendo-o como um patrimônio cultural valioso e lucrativo. No entanto, a visão sobre os artistas negros permaneceu praticamente inalterada. Apesar da necessidade de interação para acessar o samba, artistas brancos recorreram a estratégias organizacionais para se apropriar do estilo e das composições criadas, majoritariamente, por músicos negros. No final das contas, esses mecanismos permitiram que os artistas brancos ocupassem a linha de frente no prestígio e na fama, relegando os verdadeiros criadores ao segundo plano da história e do reconhecimento.

Portanto, pôde-se notar que após o incremento das gravações elétricas e a popularização do rádio como veículo de transmissão em massa, a dinâmica musical e comercial do samba se alterou, prova disso foi a relação profissional entre Francisco Alves e Ismael Silva junto ao processo de compras e vendas de samba. Foi mostrado como essa prática era comum no meio e que tinha sempre um padrão, a dos intérpretes brancos de classe média alta em busca de composições feitas por sambistas negros. Esses intérpretes tinham fácil acesso a esses veículos por conta da classe que ocupavam e sobretudo por representarem um modelo de sambista que as elites e o governo idealizavam. Ademais, nessa ótica do samba enquanto produto, outro ponto fundamental do presente trabalho foi mostrar como compositores brancos e negros negociavam de um lugar social diferente, e isso ficou evidente quando comparamos os casos do Ismael Silva e do Noel Rosa, ambos compositores que fizeram parceria musical com o Francisco Alves.

A história da música popular brasileira é marcada por uma série de conflitos e disputa acerca de seus reais propulsores. O paradigma da mediação, conceito trazido por Lurian Lima, buscou reconhecer a história e memória dos sambistas negros num cenário de conflitos e negociações acerca da sua atuação enquanto agentes sociais e culturais, evidenciando suas conquistas e os limites simbólicos impostos em cima desses grupos pelas classes dominantes

junto ao aparato legal do Estado Varguista. Nesse contexto, é defendido que há uma relação da música e consciência afro-diáspora, o que amplia a sua compreensão sobre os aspectos sociais e políticos da história do samba no período pós-abolição em cima do pensamento e das ações dos artistas que envolvem o próprio samba.

Dialogando com o paradigma da mediação, o paradigma da ausência de Álvaro Nascimento foi fundamental para entendermos a dinâmica de apagamento proposta pelos reprodutores da escrita *noelesca*, sobretudo nas relações comerciais que envolvia a parceria de um músico branco com outro negro. Isto é, na relação de exploração de uma classe dominante contra um grupo que buscava oportunidades de aparecer nas grandes mídias da época e para isso aceitavam propostas poucos vantajosas para eles. E, para isso, o caso envolvendo Francisco Alves e Ismael Silva foi estudado a fim de mostrar que a projeção dada por Ismael à Francisco Alves foi infinitamente maior do que a de Francisco Alves à Ismael Silva. E, ainda, mostrar como a cor dos sujeitos atuantes dessa dinâmica era apagada e secundarizada, principalmente quando falamos dos grandes palcos e das projeções alcançadas por quem estava nesses grandes centros em comparação a quem estava nos bastidores. Isto é, mostrar sob a ótica desses dois paradigmas, como eram as relações de trabalho no mundo do samba a partir da popularização do rádio e das gravações elétricas e, sobretudo, quem sempre ocupava lugar de destaque.

A investigação do objeto teve como foco um diálogo que procurou compreender em que circunstâncias o samba deixou de ser visto apenas como uma manifestação das classes marginalizadas, transformando-se em um componente da modernidade durante o governo Vargas e no período que se seguiu à abolição. O estudo questiona a função do samba como mediador cultural e revela o interesse dos diversos intervenientes nessa forma de arte, que se tornou um veículo da indústria musical. Dessa forma, promoveu-se uma discussão sobre as desigualdades de raça e classe no contexto da música popular, através da análise comparativa das trajetórias de Noel Rosa e Ismael Silva.

Um estudo de as fontes orais, consulta de memórias e a análise comparada de trajetórias podem-nos ajudar a compreender como as visões das pessoas negras e dos ditos mediadores brancos são contrastantes. Essas fontes permitem entender a idealização de “nacional” presente no contexto para impor as suas representações e, ao mesmo tempo, promover a desigualdade e o afastamento dos artistas negros no seio musical. Este tipo de pesquisa acredita que existe uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, ou seja, existe uma ligação indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que constitui o seu ambiente de vida. A necessidade de interpretar, para se fazer significar, é uma das grandes linhas de força da civilização ocidental, onde é preciso interpretar constantemente o real para atenuar os nuances

de recorte estudado. Isto é, essa racionalidade instrumental se torna um signo e vai governar com força universalista, onde os termos dispersos na realidade observada cria uma aura centralista e de superioridade necessária à manutenção do poder cultural do intérprete.

Por fim, a escrita *nolesca* foi responsável por endossar um tipo de pensamento surgido no pós-abolição carioca e que vai se perpetuar nos anos seguintes e até mesmo na atual conjuntura. Esse tipo de pensamento parte de um princípio que colabora com uma dominação social por elevar o patamar artístico dos sambistas brancos e colocar os sambistas negros em local de subsciência, dizendo que o samba só se tornou um estilo moderno por intermédio dos sambistas brancos e, que sem eles, o estilo tenderia a se manter na “barbárie”. Ressalto, novamente, que por mais que esse tipo de reprodução historiográfica seja relacionada ao Noel Rosa, a crítica feita a ela não é feita diretamente ao artista, e sim aos interlocutores que vieram depois dele e que em muitos casos, utilizam do artista para dizer que houve um trato refinado no estilo a partir dele e de outros artistas brancos da sua geração.

A escrita *nolesca* tem como grande interlocutor Almirante, parceiro de Noel Rosa durante o tempo de Bando de Tangarás e que, a posteriori, fará junto com a rádio Tupi uma série de programas denominada “No Tempo de Noel Rosa”, que como vimos, buscou contar, segundo ele, “a verdadeira história do poeta da Vila”, verdade essa que será aceita dentro da história do mundo do samba por Almirante e Noel Rosa representarem o ideal de modernidade defendido pelas elites e classe dominante do período. Esse trabalho de Almirante será utilizado por muitos pesquisadores que queriam estudar não só a vida do artista e de Noel Rosa, mas também para entender a sua relação com o período de ascensão do samba nas décadas de 1920 e 1930.

O local de fala ocupado por esses grandes intelectuais e formadores de opinião é de suma importância para que o seu discurso alcance maiores dimensões e tenha mais adeptos dentro dos veículos de mídia mais tradicionais, como jornais, revistas e o próprio rádio. Como vimos, não será somente Almirante que defenderá esse tipo de pensamento de dominação racial, mas os trabalhos de Tinhorão, Orestes Barbosa, Hermano Vianna e outros também partirão desse mesmo princípio e ganharão destaque na segunda metade do século XX. Esse grupo de especialistas sobre o mundo do samba sempre figurou nos locais mais privilegiados da sociedade e foram membros de institutos responsáveis por preservar a história de projeção do estilo e a memória daqueles que figuraram nesse processo de ascensão e, estando nesses locais de prestígio, as suas visões de mundo e a perspectiva que tiveram sobre a projeção que o samba teve puderam prevalecer sem maiores dificuldades.

Ainda hoje, esse tipo de pensamento hegemônico sobre a modernidade brasileira e o samba é reproduzido, como vimos nos trabalhos de Germano Weirich, Maria Rita Kehl e Carlos Sandroni, por exemplo. Portanto, cabe a nós, enquanto historiadores do período pós-abolição do Brasil nos questionar o porquê dessa permanência, o porquê de ela vir a partir do Estado Novo de Getúlio Vargas, qual era o contexto de modernidade idealizado por esse grupo e, sobretudo, quem poderia fazer parte dessa sociedade moderna. O uso e dos porquês é de suma importância para se entender o local de chegada pretendido pela presente dissertação, que é entender a formação e consolidação desse alicerce social e cultural presente dentro dos estudos sobre o mundo do samba e que compõe aquilo que chamamos de escrita *noelesca*, uma linha de pensamento ideológico onde se busca criar uma espécie de salvador para que o samba deixe de ser bárbaro e se torne civilizado a fim de ser visto como elemento cultural nacional.

Isto é, sem esse tipo de tratamento prévio e sem o devido cuidado de refino, o samba tenderia a permanecer como algo rudimentar e jamais alcançaria o patamar de prestígio que teve sem a atuação dos ditos mediadores. Portanto, além de criar essa linha narrativa presente em diversos estudos, foi buscado, também, mostrar que os sambistas negros, mesmo com as imposições sociais feitas à sua classe, já buscavam trilhar o seu caminho artístico, seja em parceria com os próprios artistas brancos, mas também de maneira solo e com certo êxito, tal como ocorreu com Eduardo das Neves, pejorativamente chamado de “Criolo Dudu”, da mesma forma em que Ismael Silva, uma das figuras centrais desse estudo, era chamado de “preto de alma branca”. Essas duas denominações indicam duas coisas importantes, a primeira é a naturalização do racismo dentro das estruturas sociais brasileiras, algo intrínseco dentro de uma civilização que cresceu sob os pilares da escravidão, e a segunda indica uma perspectiva da sociedade brasileira do início do século XX que associa o sucesso à cor branca, ou seja, Ismael só consegue alcançar o estralado por possuir uma alma branca.

Enfim, apresentamos como o samba se tornou uma expressão cultural nacional dentro do cenário da ideologia política do governo Getúlio Vargas na década de 1930 e discutimos o papel da escrita *noelesca* na construção do discurso sobre a mediação cultural. Por último, analisamos o paradigma da mediação e sua conexão com o comércio de sambas, além do paradigma da ausência que ressalta a exclusão imposta contra os artistas negros dos principais diálogos sobre prestígio e relevância musical.

FONTES

ALMIRANTE, Henrique Foréis Domingues. **No Tempo de Noel Rosa-o Nascimento do Samba e A Era de Ouro da Música Brasileira**. Sonora Editora, 1963.

CHEDIAK, A. **Songbook Noel Rosa-Vol. 2 (Vol. 2)**. Irmãos Vitale, 1991.

ENTRE A MEMÓRIA E A HISTÓRIA DA MÚSICA. **No Tempo de Noel Rosa**. Rio de Janeiro. Rádio Tupi. 1951. Disponível em: <http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/banco-de-dados/18-radiofonia/56-no-tempo-de-noel-rosa> Acesso em: 21 de abril de 2024.

GUIMARÃES, Francisco (“Vagalume”). **Na Roda do Samba**. Rio de Janeiro: Typ. SÃO BENEDICTO Carmo, 43, 1933.

ISMAEL Silva desconhecido – o grande compositor tinha uma filha e um passado a persegui-lo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 de mar. 1979. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=Ismael&pagfis=136081

ISMAEL SILVA – **outra aula do professor de samba**. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 abr. 1974. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=31719 Acesso em: 1 de maio de 2024.

IPHAN - **Matrizes do samba do Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. – Brasília, DF: Iphan, 2014. 204 p.: il. color.; 25 cm. – (Dossiê Iphan; 10)

Jornal “A Folha de São Paulo”, 12 de setembro de 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/foha/livrariadafolha/797098-ismael-silva-passou-tres-anos-na-prisao-por-atirar-em-malandro-que-mexeu-com-irma.shtml>

Jornal “O Globo” da época. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/carnaval/carnaval-historico/fundador-da-primeira-escola-de-samba-ismael-silva-ja-foi-impedido-de-assistir-aos-desfiles-15103292.html>

(*Jornal Tribuna da Imprensa*, 4 de março de 1976)”.

Disponível: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_03&Pesq=Ismael%20Silva&pagfis=2297

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. **Coleção: Depoimentos para a posteridade.** Depoimento Silva, Ismael, 1905-1978. Música Popular Brasileira, MPB. 1966. Acesso em: 08 de jan. de 2025.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. **Pioneiros do Samba.** Serie de depoimentos por Arthur de Oliveira Filho. Faperj – Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2002.

ROSA, Noel. **Feitiço da Vila.** 1934. Álbum: Feitiço da Vila. Rio de Janeiro. 1950.

SBAT - **Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.** Disponível em: <https://sbat.com.br/>

SILVA, Ismael. **Antonico.** 1950. Álbum: Se você jurar. Rio de Janeiro, 1973.

SOARES, Maria Thereza Mello. **São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei.** – Rio de Janeiro: FUNART/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular., 1985.

VEJA. **O solitário Ismael, ensaiando o dia de uma nova festa.** São Paulo, 12 de fev. de 1975

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

ABREU, Martha. **Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930**. SciELO-Editora da Unicamp, 2017.

BETHENCOURT, Francisco. Racismos: **Das Cruzadas ao século XX**/Francisco Bethencourt; tradução Luís Oliveira Santos. João Quina Edições. - 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. *Usos e abusos da história oral*, 1996, 8: 183-191.

BOURDIEU, Pierre. (Coord.). **A Miséria do mundo**. Tradução Mateus S. Soares Azevedo. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

CANCLINI, G N. **O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n.23, 1994.

CUNHA, Maria C. P. **Conversa de boteco: o samba e o “lugar do negro” no Brasil no século XX**. Marcadores da diferença: raça e racismo na história do Brasil / Gabriela dos Reis Sampaio, Ivana Stolze Lima, Marcelo Balban, organizadores. Salvador: EDUFBA, 2019.

DÂNGELO, Newton. **Estado, Cultura Letrada e Radiofonia na Revista Voz do Rádio: tensões e disputas em torno da difusão da música popular no Brasil na década de 1930**. AMPHU-MG, 2012

DE CARVALHO, José Murilo. **A utopia de Oliveira Viana**. *Revista Estudos Históricos*, 1991, 4.7: 82-99.

DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. **Handbook of qualitative research**. London, Sage Publication: 1994.

DINIZ, André. **Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Zahar, 2006.

DOS REIS SAMPAIO, G., LIMA, I. S., & BALABAN, M. (Eds.). **Marcadores da diferença: raça e racismo na história do Brasil**. SciELO-EDUFBA. Universidade Federal da Bahia, 2019.

FABRICIO, Matheus Di Felippo; SP, Centro Universitário Adventista. **O IMPACTO DA LEI 851 DE 04 DE SETEMBRO DE 1850: Lei Eusébio de Queiroz e a consequência para alforrias em províncias de São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul.** *E-Civitas*, 2021, 14.1: 99-139.

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

FONSECA, Vitor Manoel Marques da. **No gozo dos direitos civis: Associativismo no Rio de Janeiro**, v. 1916, 1903, 2008.

GOBINEAU, M. Arthur de. **Essai sur l'inégalité des races humaines** Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, 1853, v. 1. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86266802>>. Acesso em: 07/01/2025.

GOMES, Tiago de Melo. In: Artigo: **Para Além da Casa de Tia Ciata: Outras Experiências no Universo Cultural Carioca, 1830-1930.** Afro-Ásia, nº 30, Universidade Federal da Bahia. Bahia, 2003

GUIMARÃES, Antônio Sergio A. **Classes, raças e democracia.** São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Editora 34, 2002.

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

KHEL, Renato **Lições de eugenia.** Livraria Francisco Alves, 1935.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos.** Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006

LIMA, Lurian J. R. S, **“Essa história você precisa ouvir!”: Memórias do circuito de música negra do rio de janeiro (1887-1972).** Tese (doutorado) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

LIMA, Lurian J. R. S. **O mistério do “Mistério do Samba”: raça e o paradigma da mediação na historiografia da música popular no Brasil (1933-2017).** Opus, Opus, Porto Alegre, v. 27 n. 3, p. 1-40, set/dez. 2021

LIMA, Lurian José Reis. **Sobre o “paradigma da mediação” na historiografia da Música Popular no Brasil**, 2023.

LINDEN, M. V. der. **História do trabalho**. Revista Mundos do Trabalho, v. 1, n. 1, jan-jun 2009.

LOPES BICCA JUNIOR, R. **Noel Rosa: na fronteira entre o morro e a cidade**. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais, v. 8, n. 3, p. 1-15, 13 dez. 2011.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. Selo Negro Edições, 2014.

LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias**. Pallas, 1992.

LOPES, Nei. **O samba na realidade: A utopia da ascensão social do sambista**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. Editora José Olympio, 2015.

MARCONDES, Marco Antônio. **Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular**. São Paulo: Art Editora, 1977.

MARCUSSI, Alexandre Almeida. **Mestiçagem e perversão sexual em Gilberto Freyre e Arthur de Gobineau**. *Estudos Históricos (Rio de Janeiro)*, 2013, 26: 275-293.

MATTOS, Hebe. **Das cores do silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista (Brasil, séc. XIX)**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995.

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

MÁXIMO, João. **O morro e o asfalto no Rio de Janeiro de Noel Rosa**. Rio de Janeiro: Aprazível, 2010.

MENEZES, Roniere. **Aspectos do folclore brasileiro: Mário de Andrade, cultura popular e questão negra**. 2020.

MORAES, José Vinci de. **Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil**. In: ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 117-133, jul.-dez. 2006

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE / INM / Divisão de Música Popular, 1983.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra** I Tese (Livre-docência) - Universidade de São Paulo. Kabengele Munanga. _Petrópolis, RJ]: Vozes, 1999.

NAPOMUCENO, Eric Brasil. **Carnavais da Abolição: Diabos e Cucumbis no Rio de Janeiro (1879 – 1888)** Tese (mestrado) - Universidade Federal Fluminense. 2011.

NASCIMENTO A. P. **“Sou escravo de oficiais da Marinha”**. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 36, n. 72, set. 2016.

NASCIMENTO, Álvaro Pereira do. **Trabalhadores negros e o “paradigma da ausência”: contribuições à história social do trabalho no Brasil**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 29, no 59, p. 583-586, setembro - dezembro 2016.

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

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira. Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEREIRA, Amílcar Araujo. **“O Mundo Negro”: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995)** Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2010.

PEREIRA, L. A. DE M. No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933). **Revista Brasileira de História**, v. 35, n. 69, p. 13–33, jan. 2015

PIRES, Maria da Conceição Francisca. **Ensaio com a história cultural**. [RESENHA]. MARTINS, William de Souza; SANGLARD, Gisele (orgs). **História cultural: ensaios sobre linguagens, identidades e práticas de poder**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010. Revista História da Historiografia, Ouro Preto, número 10, dezembro, 2012, pp 279-285

POLLAK, Michael. **“Memória e identidade social”**. In: Estudos Históricos, 5, 1984.

PORTO, Carla Lisboa **A Mulher malandra e a popular nas percepções de Ismael Silva e do jornal Correio da Manhã (1930 – 1935)** / Carla Lisboa Porto. Assis, 2008.

PORTO, Carla L. **Ismael Silva: uma memória feita de fragmentos e silêncio**. Patrimônio e Memória. UNESP – FCLAs – CEDAP, v.3, n.2, 2007

QUIJANO, Aníbal. **“Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”**. LANDER, Edgardo (org). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. CLACSO, Buenos Aires, Argentina. 2005.

REVEL, J. Microanálise e construção do social. In: J. REVEL (Org.). **Jogos de escala: a experiência da microanálise**. Pp. 15-38. Trad. Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998

SALIBA, Elias T. **Perspectivas para uma historiografia cultural**. Diálogos, Maringá, v. 1, n. 1, 1997.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro. Editora Zahar, 2001

SEYFERTH, Giralda. **“Construindo a nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização”**. In: MAIO, Marcos Chor e SANTOS, Ricardo Ventura (org.). Raça, Ciência e Sociedade. Rio de Janeiro: FIOCRUZ/CCBB, 1996.

SILVA, Flávio. **Origines de la samba urbaine à Rio de Janeiro**, ‘mémoire’, Paris, EPHE, 1975. “1917: Questão social e carnaval”, Informativo Funarte, março 1983. p. 304.

SILVA, Flávio. **“‘Pelo telefone’ e a história do samba”**, Revista Cultura, ano VIII, 28, jan-jun 1978. p.70

SOARES, Maria Thereza Mello. **São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei**. – Rio de Janeiro: FUNART/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular., 1985.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira** I Muniz Sodré. - Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

SOUZA, F. F. de **Os intendentess municipais, os criados de servir e a criação da matrícula geral do serviço doméstico** (Capital Federal, 1895-1896). Revista do ACRJ, 2015/1

TAVARES, Alessandra. **A escola de samba tira o negro do local da informalidade: Agências e associativismos negros a partir da trajetória de Mano Eloy (1930-1940).** Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ, Seropédica. 2018

TAVARES, Alessandra S. P. B. **Entre a malandragem e as construções da masculinidade negra no rio de janeiro do pós-abolição.** Rio de Janeiro: Anphu-Rio, 2022.

TAVARES, Alessandra. **Mano Eloy e a Deixa Malhar: escolas de samba, associativismo e resistência negra organizada no pós-abolição.** *Acervo*, [S. l.], v. 33, n. 3, p. 198–219, 2020. Disponível em: <https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/1563>. Acesso em: 18 abr. 2024.

TINHORÃO, J. **Música popular - do gramofone ao rádio e tv.** São Paulo, Ática, 1981.

TINHORÃO. **“Primeiras Lições de samba”**, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jun. 1962.

TODOROV, Tzvetan. ***Los usos de la memoria*.** Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013.

VAINER, Carlos B. **“Estado e raça no Brasil. Notas exploratórias”.** *Estudos Afro Asiáticos*, n° 18, 1990.

VIANNA, Hermano, **O mistério do samba.** - 4.ed. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.:Ed. UFRJ, 2002

VIEIRA, Caroline Moreira. **Ninguém escapa do feitiço: música popular carioca, afro-religiosidades e o mundo da fonografia** / Caroline Moreira Vieira. – 2010.

WEIRICH, Germano. **Feitiço sem farofa: Noel Rosa como mediador cultural.** Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2020