

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UNIRIO

Programa de Pós-Graduação em Memória Social

LENA BENZECRY

Das Rodas de Samba às Redes do Samba

Mediações e parcerias que promoveram o gênero musical à sociedade de consumo

Rio de Janeiro

2008

LENA BENZECRY

Das Rodas de Samba às Redes do Samba

Mediações e parcerias que promoveram o gênero musical à sociedade de consumo

**Dissertação apresentada como requisito
final para obtenção de grau de Mestre em
Memória Social da Universidade Federal
do Estado do Rio de Janeiro**

Orientadora: Prof^ª. Dra. Lucia Maria Alves Ferreira

Co-orientadora: Prof^ª. Dra. Diana de Souza Pinto

Rio de Janeiro

2008

LENA BENZECRY

Das Rodas de Samba às Redes do Samba

Mediações e parcerias que promoveram o gênero musical à sociedade de consumo

**Dissertação apresentada como requisito
final para obtenção de grau de Mestre em
Memória Social da Universidade Federal
do Estado do Rio de Janeiro**

Aprovada em 4 de abril de 2008

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Lucia Maria Alves Ferreira – Orientadora

Prof^a. Dr^a. Diana de Souza Pinto – Co-orientadora

Prof^a. Dr^a. Elizabeth Travassos Lins – UNIRIO

Prof. Dr. Fred Góes – UFRJ

Rio de Janeiro

2008

À minha família,
porque nosso lema é “um por todos e todos por um”.

AGRADECIMENTOS

Embora o processo dissertativo seja bastante solitário, ele não tem nada de individual. Este trabalho contou com o apoio, a crença e os “palpites felizes” de: meus pais, José e Esther Benzecry; minha irmã Rachel; meus tios Jô e Ruth Dweck que, em conjunto com minha prima Estherzinha, comandaram a torcida organizada da família; minha orientadora, Lucia Maria Alves Ferreira, que teve a iluminação de convidar Diana Pinto a cair no samba conosco. Ambas, desde o início, respeitaram minhas escolhas e contornaram com muita delicadeza meus ímpetos passionais, decorrentes da adoração que tenho pelo tema pesquisado; os professores das bancas de qualificação e defesa, Elizabeth Travassos e Fred Góes, que tiveram sensibilidade para me conhecer desde a leitura do texto de qualificação; meus queridos e ilustres entrevistados, Sérgio Cabral, Carlos Didier, Maria Thereza Mello Soares e Luís Antônio Giron, com quem pude dividir e multiplicar minha paixão pelos universos sambístico e biográfico; João Carino, que me fez acreditar não ser tão difícil me aproximar deles; os alunos da turma de 2006, com quem partilhei momentos pra lá de memoráveis que muito me inspiraram, em especial, as amigas verdadeiras que fiz aqui: Cintia, Marilane, Inês e Cristie; minha querida amiga Andrea Moraes, professora e antropóloga, ouvinte paciente de muitas dúvidas; Claudia Braga, Alberto Cadena e Simone Mello, amigos fiéis e entusiastas dos meus sonhos; Manu e Bia, minhas afilhadas de consagração e de consideração, que alegraram raros momentos de folga; Flávio Valente, amigo boêmio e compositor intuitivo, que me causou algumas perturbações intelectuais e ainda me emprestou o livro sagrado, *Noel Rosa, uma biografia*; Claudinho Dias, caprichoso nas remasterizações do cd em anexo; e, especialmente, ao meu companheiro Renato Girão, que conheci numa roda de samba dias antes de iniciar o mestrado. Desde então, ele se mostrou o parceiro ideal para estar ao meu lado nessa empreitada, incrementando, dia após dia, meus acervos literário, musical e, acima de tudo, afetivo. Além de todas as pessoas aqui mencionadas, fazem parte deste projeto amigos da vida inteira, de samba, de chopp e de carnaval. Com uma palavra, um olhar, um sorriso, uma crítica, um questionamento, uma canção ou uma vibração, todos habitaram meus pensamentos por algum instante e compareceram nas entrelinhas.

RESUMO

Este trabalho enfoca a importância das parcerias entre músicos de universos socioculturais distintos no processo de passagem do samba da marginalidade à sociedade de consumo, decorrido entre as décadas de 1920 e 1930. A fim de representar o intercâmbio sociocultural vivido pelos os músicos do período, um grupo de personagens significativos do mundo do samba foi selecionado: Sinhô, Mario Reis, Francisco Alves, Ismael Silva e Noel Rosa. As análises foram baseadas num *corpus* de narrativas biográficas que permitiu: a) recompor a rede de sociabilidade vinculada aos personagens supracitados; b) identificar os processos de mediação que precederam as parcerias vividas; c) apontar aspectos relevantes da história do samba derivados das trocas socioculturais ocorridas no período; e d) verificar a relevância do legado desses personagens para a história e as memórias do samba. Além disso, ao longo desta pesquisa, reflexões acerca do uso de narrativas biográficas enquanto objeto de investigação acadêmica confirmaram a afinidade entre a história da música popular brasileira e o gênero biográfico.

Palavras-chave: samba, parcerias, mediação cultural, narrativa biográfica, memória.

ABSTRACT

This work focuses on the importance of the co-authorships approaching musicians from distinct socio-cultural universes in the process of passage that has led samba from marginality up to the consumption society. In order to represent the socio-cultural interchange among the musicians, which occurred along this period, a group of meaningful characters related to the samba world was selected: Sinhô, Mario Reis, Francisco Alves, Ismael Silva and Noel Rosa. Analyses were based upon a *corpus* made up by biographical narratives that has enabled: a) to reestablish the web of sociability connecting the above-mentioned characters; b) to identify processes of mediation that preceded the experienced partnerships; c) to point out relevant aspects of samba history derived from the socio-cultural exchanges that occurred in the period; and d) to check the relevance of the legacy these characters have left for history and memories of samba. Moreover, along with this research, reflections on the use of biographical narratives as an object of academic investigation have confirmed the links between Brazilian popular music history and biographical genre.

Key-words: samba, co-authorships, cultural mediation, biographical narrative, memory.

LISTA DE FIGURAS

	Título	página
Fig. 1	Representação gráfica do método de pesquisa adotado por MÁXIMO e DIDIER em <i>Noel Rosa, uma biografia</i> (1990).	35
Fig. 2	Contrato de Cessão de Direitos de Reprodução entre Francisco Alves e a Casa Edison	76
Fig. 3	Contrato de Cessão de Direitos de Reprodução entre Francisco Alves, Ismael Silva, Nilton Bastos e a Casa Edison	77
Fig. 4	Contrato de Cessão de Direitos de Reprodução entre Mario Reis e a Casa Edison	82
Fig. 5	Capa da partitura do samba <i>Se você jurar</i>	83
Fig. 6	Rede de Sociabilidade da Pesquisa: de Sinhô a Noel Rosa	109

LISTA DE QUADROS

	Título	página
Quadro 1	Parcial das Negociações Musicais lideradas por Francisco Alves	90
Quadro 2	Produção musical de Noel Rosa, Ismael Silva e adendos	96
Quadro 3	Parceiros de Noel Rosa	97

SUMÁRIO

	página
Introdução	
A defesa do enredo: parcerias que deram samba	11
Capítulo 1	19
Por que usar narrativas biográficas em pesquisa acadêmica?	
1.1 Sociabilidade, representatividade e mediações em narrativas biográficas	21
1.2 Histórias e memórias do samba no gênero biográfico	25
1.3 Seria o biógrafo um mediador?	31
1.4 Escrita biográfica e perenidade	36
1.5 Samba de várias notas (biográficas)	38
Capítulo 2	
Com Sinhô e Mario Reis o samba passeia da “Pequena África” até os salões da sociedade carioca	40
2.1 O samba na “Era Marginal”	40
2.2 A representatividade de Sinhô	44
2.2.1 Vaidade e outras idiossincrasias	48
2.2.2 Intercâmbio e mediação cultural aproximam Sinhô e Mario Reis	50
2.3 O legado da parceria entre Sinhô e Mario Reis	54
2.4 Muito além do monumento	61
Capítulo 3	63
Das parcerias à rede. Chico Alves fazendo o elo	
3.1 Francisco Alves entre as rodas e as redes do samba	67
3.2 Francisco Alves e Ismael Silva, uma ligação sócio-musical	74
3.2.1 Enfrentando o mercado	78
3.3 Ismael, dos meios às mediações	85
Capítulo 4	91
Noel biografado: boemia, deboche e parcerias, suas marcas registradas	
4.1 Quando o apito da fábrica de sambas...	97
4.2 Samba e <i>showbiz</i>	99
4.2.1 Café Nice: um meio repleto de mediações	103
4.2.2 Cai o pano	104
4.2.3 O show tem que continuar	105
5 Considerações finais	108
6 Referências Bibliográficas	114
ANEXO I – Transcrição das entrevistas realizadas	119
ANEXO II – Canções Seleccionadas - um panorama de memórias e parcerias	141
ANEXO III – Relação das reportagens pesquisadas (por ordem alfabética)	147

A defesa do enredo: parcerias que deram samba

Se hoje o samba permeia a memória coletiva brasileira como um dos principais símbolos de nossa identidade cultural, o que se pode dizer é que não foi sempre assim. O gênero musical conseguiu atingir tal status após percorrer uma longa trajetória de repressão e discriminação, mas, como bem compôs Nelson Sargento, o samba agonizou mas não morreu. Atualmente, a despeito da discussão acerca de sua origem, seja ela baiana ou carioca, a bibliografia especializada nos permite afirmar, sem qualquer “bairrismo”, que este samba que representa o Brasil é o samba carioca (VIANNA, 1995).

Originado no início do séc. XX, na região que ficou conhecida como “A Pequena África do Rio de Janeiro”¹, a partir das influências musicais trazidas pelas imigrações européia e africana², o samba carioca era repudiado pelas chamadas classes dominantes, que se esmeravam em copiar os modelos culturais puramente europeus. Uma música de negros naquele período pós-abolição não tinha grandes chances de sobrevivência, devido ao preconceito racial engravado na sociedade (CABRAL, 1996). Contudo, a cidade do Rio de Janeiro era palco de mudanças sociais, culturais e políticas desde que deixara de ser capital do Reino de Portugal para se tornar a capital da República do Brasil, em 1822. Diante da nova conjuntura, a sociedade brasileira já não se dividia apenas entre a nobreza que se divertia e os escravos que trabalhavam. Mais diversificada socialmente, esta sociedade possuía uma classe burguesa em formação, desejosa de opções de lazer e podendo pagar por isso. Paralelamente, a efervescência dos movimentos pré-modernistas preparava o novo cenário cultural da capital republicana, contribuindo para que a música popular brasileira encontrasse um terreno fértil para se desenvolver. Assim, gêneros como o maxixe, o choro e o samba foram, pouco a pouco, atingindo as classes privilegiadas.

A nova conjuntura sociocultural favoreceu o encontro de personagens oriundos da elite e da ralé carioca em torno de um interesse comum: a música popular brasileira. Em meados de 1920, alguns espaços consagraram-se como pontos de intercâmbio cultural, por sediarem eventos musicais onde intelectuais, políticos, músicos eruditos e populares se encontravam. Da Festa da Penha e da casa de Tia Ciata, dois redutos de resistência da cultura afrodescendente durante as primeiras décadas do século XX, o samba se espalhou por

¹ Os bairros Gamboa, Saúde, Cidade Nova e Pedra do Sal formavam a região da “Pequena África”, assim batizada pelo compositor Heitor dos Prazeres para sintetizar a área da cidade onde o alto índice de afrodescendentes possibilitou que as práticas culturais daquela população não fossem apagadas da cultura brasileira (LOPES, 2003).

² Esta representada também pelos escravos que migraram da Bahia para o Rio de Janeiro, após terem chegado àquele Estado via tráfico negreiro.

residências ilustres, bares e cafés do centro da cidade, lojas de música e teatros de revista. José Barbosa da Silva, o popular Sinhô, viveu a época intensamente e usufruiu das trocas com membros das classes dominantes para conseguir difundir sua música. Juntamente com ele, a consagrada “Primeira Geração do Samba” reunia compositores e intérpretes que construíram os moldes do samba urbano carioca. Do cruzamento das referências musicais trazidas pelos afrodescendentes com os gêneros populares em voga, como o choro e o maxixe, que já possuíam sua dosagem européia, nasceu o samba maxixado. Sinhô virou “Rei” e nunca lhe faltou intérpretes que desejassem gravar suas canções, dentre eles, Francisco Alves e Mario Reis se destacaram na historiografia do samba como os principais.

Sinhô era mulato, de origem humilde e morador da região da Pequena África. Um músico intuitivo que fez do piano seu principal instrumento. Os cantores, Chico e Mario, viviam num meio social muito diferente, especialmente Mario, filho de uma tradicional família carioca, herdeiro de industriais, foi o primeiro grã-fino a gravar samba com o seu próprio nome³. Em 1928, foi levado pelo próprio Sinhô aos estúdios Odeon para registrar duas canções do mestre. Por essa época, o mercado fonográfico estava em franca ascensão, devido ao advento do modo elétrico de gravação de discos. A nova técnica abriu o mercado para novos artistas, especialmente para aqueles de voz pequena, como era o caso de Mario, e diminuiu os custos de produção. Segundo Frota (2003), a consequência mais imediata deste progresso tecnológico foi que a gravação de discos passou a depender mais da vontade dos artistas em gravarem do que das escolhas das gravadoras. Isto porque passou a ser responsabilidade deles cuidar da produção executiva dos discos, enquanto as gravadoras cuidavam apenas dos custos materiais (eletricidade, acetato, etc.). Com o avanço da radiodifusão, coube às gravadoras também a tarefa de divulgar os produtos junto às emissoras.

Depois que Sinhô incentivou Mario Reis a lançar seu primeiro disco, os dois iniciaram uma parceria que durou aproximadamente dois anos, até poucos meses antes de Sinhô morrer. Durante esses dois anos o cenário musical modificava-se de forma acelerada. Com a corrida pela gravação de discos, a concorrência aumentou consideravelmente e artistas já consagrados como Francisco Alves e Mario Reis precisavam se adaptar ao mercado competitivo, buscando algo que os diferenciasse dos demais.

Paralelamente à morte de Sinhô, outros compositores populares vinham arrebatando a preferência dos dois intérpretes: Ismael Silva e Nilton Bastos, oriundos do grupo de sambistas

³ Naquele tempo, quando músicos eruditos ou pertencentes às classes privilegiadas se envolviam com a música popular, especialmente com o samba, costumavam usar pseudônimos para preservar os nomes das famílias ilustres a que pertenciam (TRAVASSOS, 2000 e GIRON, 2001).

do Estácio de Sá e fundadores da primeira escola de samba do Rio de Janeiro, a Deixa Falar (CABRAL, 1996). Juntos, Chico, Mario, Ismael e Nilton estabeleceram uma nova prática no mundo do samba: a comercialização de composições. Chico Alves, a propósito, ia além e negociava com os sambistas a co-autoria nas músicas. O samba, por sua vez, ao atingir as instâncias de consagração do disco e do rádio, não estava só, precisava superar a influência de outros ritmos que agradavam a população, como o nordestino, fortemente representado pelo grupo Turunas da Mauricéia e pelo Bando de Tangarás, que conquistavam a juventude carioca. Em resumo, diante de novas tecnologias e novos gêneros, o mercado musical se tornava cada vez mais agressivo e, conseqüentemente, novas formas de sociabilidade se faziam necessárias.

Nesse contexto, assim como Chico e Mario desenvolveram relações comerciais e/ou de parceria com Ismael e Nilton, outros intérpretes do “asfalto” procuraram com os compositores do “morro”⁴, músicas de qualidade para gravarem. Foi o caso, por exemplo, de Orlando Silva, que tinha em seu repertório *Carinhoso* e *Rosa*, de Pixinguinha. Outro exemplo é Sílvio Caldas, este, no entanto, além de intérprete era compositor. Em parceria com Cartola compôs *Na floresta*⁵, em 1932. Os mercados fonográfico, radiofônico e, até mesmo, cinematográfico absorveram os produtos dessas parcerias e, a partir daquele momento, o samba se tornou artigo da cultura de massa.

Em 1931, porém, Nilton Bastos faleceu precocemente mal tendo tempo de colher os frutos do intercâmbio com os cantores do “asfalto”. Outro craque da música popular brasileira acabou substituindo-o naquelas negociações: Noel Rosa, um dos compositores populares mais celebrados até hoje, e que nos deixou um legado de quase trezentas canções (MÁXIMO e DIDIER, 1990; JUBRAN, 2000; VASCONCELLOS, 2004). Ismael e Noel juntos se transformaram numa “fábrica de sambas”, de onde Chico e Mario consumiam quase toda a matéria prima.

⁴ A divisão entre “morro” e “asfalto” já foi totalmente absorvida pelo imaginário coletivo brasileiro quando se fala de samba no Rio de Janeiro. Contudo, é importante frisar que tal divisão só se tornou possível devido à geografia da cidade e às reformas urbanas a que foi submetida, comandadas pelo urbanista Pereira Passos, no início do séc. XX. O afã das classes dominantes em tornar o Rio cada vez mais parecido com Paris, acabou fazendo com que a ocupação dos morros nos arredores da “Pequena África” fosse a única solução para a parte da população que não aceitou ser expulsa do centro para as zonas rurais da cidade (MOURA, 1995). O curioso disso tudo é que, do ponto de vista urbanístico, tanto a Pequena África, quanto o Estácio de Sá, ficam no asfalto.

⁵ Esta música provocou atritos entre Sílvio Caldas e Francisco Alves, conforme narrou Cartola aos seus biógrafos: “(...) a confusão foi lá entre o Chico Alves e o Sílvio Caldas. O Bucy Moreira tinha feito um samba que o Chico gostava da letra, mas não gostava da música. E a música do meu samba Na floresta encaixava direitinho na letra do Bucy, que se chamava Foi um sonho. Em cima dessa letra o Chico botou a música do meu Na floresta. Ai, minha letra ficou jogada fora. O Sílvio Caldas conhecia a letra e, um dia, resolveu botar uma música. E gravou. O Chico saltou, quis interditar o disco, coisa e tal. Mas o Sílvio convenceu o Chico de que ele só tinha comprado a melodia: –*Você deixou a letra de lado e o Cartola precisa ganhar dinheiro!* Ai o Chico resolveu deixar pra lá (BARBOZA e OLIVEIRA FILHO, 2003, p.50).

Esta dissertação defende a tese de que parcerias estabelecidas entre os músicos do povo e da elite carioca, aqui representados por Sinhô, Mario, Chico, Ismael, Nilton e Noel, contribuíram decisivamente no processo de legitimação do samba e, conseqüentemente, com sua consagração como símbolo da cultura nacional.

A pesquisa constatou que essas parcerias foram originadas a partir da atuação de figuras identificadas como *mediadores culturais*. Conforme o conceito desenvolvido por Velho (2003), esses mediadores transitam entre diferentes segmentos e domínios sociais com desenvoltura e atuam como intérpretes capazes de reunir indivíduos de universos socioculturais distintos.

Esses *brokers*, mediadores, tornam-se especialistas na interação entre diferentes estilos de vida e visões de mundo. Embora, na origem, pertençam a um grupo, bairro ou região moral específicos, desenvolvem o talento e a capacidade de intermediarem mundos diferentes (p.81).

Do ponto de vista metodológico, inspirei-me no Método Biográfico em Pesquisa Qualitativa, que preconiza que “cada vida pode ser vista como sendo, ao mesmo tempo, singular e universal, expressão da história pessoal e social, representativa de seu tempo, seu lugar, seu grupo” (GOLDENBERG, 1997, p.36), e desenvolvi esta dissertação tendo histórias de vida como fio condutor para contar uma outra história, a da legitimação do samba. Isto porque as vidas de Sinhô, Mario, Chico, Ismael e Noel perpassam o período de transição do gênero da marginalidade à sociedade de consumo.

Durante o percurso, no entanto, percebi que não há histórias de vida, tampouco história do samba, que se esquivem do uso da memória como fonte. Se reconstituir a trajetória de um indivíduo implica em recorrer às lembranças de quem o conheceu, para se contar a história do samba é preciso reunir os testemunhos de quem a viveu ou, em alguma medida, de quem esteve próximo dos seus protagonistas. Nesse sentido notei uma ligação indissociável entre o gênero biográfico e a historiografia do samba. Em busca de respostas para perguntas do tipo: Quem foi? O que compôs? Com quem compôs? Quem gravou? Quem vendeu e quem comprou? Os biógrafos brasileiros vêm dando a sua contribuição para a história da música brasileira, vide a proliferação de narrativas biográficas, especialmente no âmbito da música popular, que inundou o mercado editorial nacional na última década. Um fator que vem alimentando o fenômeno de rememoração coletiva que modificou a cena musical no Rio de Janeiro: a chamada “retomada” do samba carioca.

Na última década, a cidade do Rio de Janeiro assiste a uma multiplicação de bares e casas de shows que privilegiam o gênero do samba em suas programações, abrindo espaço para uma nova geração de músicos que revivem e reinventam, nos bairros da Lapa, Centro e Gamboa, a atmosfera da cidade do início do século XX. Com um séquito de admiradores, a nova geração conseguiu modificar a cena cultural da cidade. Bairros antes desvalorizados como áreas de lazer se transformaram em palco para um fenômeno de rememoração coletiva que está trazendo o samba de volta ao mercado cultural. Curiosamente, a juventude que lidera o movimento só conhece a história e as memórias do samba por intermédio de narrativas alheias. São livros, discos, espetáculos teatrais, filmes, programas de rádio ou de TV, enfim, uma infinidade de suportes usados para revelar, mesmo que apenas em parte, a trajetória de quem viveu do e para o samba.

As narrativas biográficas do universo *sambístico* demonstram, portanto, a sua força. Um cadeia rememorativa formada por elas, seus produtores e seus consumidores não deixa o samba morrer. A indústria cultural agradece.

Apoiada pelo manancial de narrativas disponíveis, reuni um *corpus* de biografias e reportagens de cunho memorialístico⁶, que me auxiliaram no processo de lembrar as histórias de vida de Sinhô, Mario, Chico, Ismael e Noel. Neste ponto é importante ressaltar que essas narrativas, em muitos casos, disponibilizaram algum outro tipo de escrita biográfica em suas publicações. Muitas delas reproduzem, por exemplo, cartas, depoimentos e artigos pessoais relativos aos personagens biografados. Para analisar essas reproduções, apoiei-me na categoria de “escrita de si”⁷ desenvolvida por Foucault (1992), e que será trabalhada mais detalhadamente adiante. Resumidamente, a categoria trata da possibilidade de interpretação do sujeito a partir de seus próprios escritos, em especial a correspondência e o *hypomnemata*, uma espécie de caderno de memórias.

No decorrer da pesquisa, conforme as narrativas foram sendo analisadas, a formação da rede de sociabilidade que integrou os personagens foi se delineando, permitindo que a partir daí se identificasse como as parcerias entre eles se formaram, isto é, por intermédio de quem ou o quê. Quais os aspectos que se modificaram nas vidas dos envolvidos, qual o legado deixado por eles para a história e as memórias do samba e, finalmente, qual a colaboração

⁶ Denominei de “reportagens de cunho memorialístico” aquelas destinadas a traçar a trajetória de vida dos artistas e, normalmente, publicadas em ocasiões de aniversário de morte ou de centenários. As que foram utilizadas nesta pesquisa pertencem ao Arquivo Almirante do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, com exceção apenas às que tratam de Francisco Alves. Estas foram gentilmente cedidas pelo pesquisador Sérgio Cabral.

⁷ Todos os trechos retirados de “escritos de si” dos próprios personagens, quando reproduzidos ao longo do trabalho, mantiveram a grafia original.

dessas parcerias no processo de passagem do samba da marginalidade à sociedade de consumo.

Antes de concluir esta introdução, é preciso, porém, dar crédito à fonte inspiradora deste trabalho. Trata-se de um episódio ocorrido no ano de 1926, num café no bairro do Catete, desta cidade. Reuniram-se para uma noitada de violão, os seguintes personagens da nossa história: Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, Gilberto Freyre, Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, Pixinguinha, Donga, Patrício Teixeira, entre outros⁸. O motivo do evento era ciceronear Gilberto Freyre, que fazia sua primeira visita a então capital do país, centro de efervescência cultural e palco de muitos encontros como este, conforme veremos a seguir. Sua realização, porém, deveu-se à mediação de Prudente de Moraes Neto. Intelectual, jurista e jornalista, filho de família de grande prestígio, sendo inclusive, neto do ex-presidente Prudente de Moraes. Prudentinho, como era chamado pelos amigos, era uma dessas pessoas que transitava com tranqüilidade entre distintos universos culturais e com capacidade de reunir todos esses ilustres personagens em noite boêmia, regada a alguma cachaça e música popular, conforme revela Gilberto Freyre em seu diário:

Sérgio e Prudente conhecem de fato literatura inglesa moderna, além da francesa. Ótimos. Com eles saí de noite boemiamente. Também com Villa-Lobos e Gallet. Fomos juntos a uma noitada de violão, com alguma cachaça e com os brasileiríssimos Pixinguinha, Patrício, Donga... (FREYRE, apud. VIANNA, 1995, p.19).

O episódio em questão é apresentado por Vianna (1995), em obra que fortalece as investigações teóricas que associam o fenômeno da mestiçagem à formação da identidade cultural brasileira, e tem a heteroneidade de culturas do encontro como fonte inspiradora.

O trecho retirado do diário de Freyre, uma “escrita de si”, indica a qual coletivo o historiador pertencia. A forma como o autor se refere a Sérgio e Prudente, dizendo que saiu com eles boemiamente para uma noitada de violão, sugere que os três compunham uma rede de sociabilidade. De fato. Na época do encontro, Sérgio e Prudente editavam a revista *Estética*⁹, da qual Freyre era assíduo colaborador. Além disso, os outros nomes citados

⁸ Em *O Mistério do Samba*, Hermano Vianna apresenta dois relatos sobre o encontro onde podemos perceber algumas diferenças sobre quem participou do encontro. O primeiro relato é de Gilberto Freyre, onde ele menciona Sérgio (Buarque), Prudente (de Moraes Neto), Villa-Lobos, Gallet (Luciano), Pixinguinha, Donga e Patrício (Teixeira); o outro relato é de Prudente de Moraes Neto e nele aparecem os nomes de: Pixinguinha, Donga, Sebastião Cirino, Patrício Teixeira, Nelson (Alves), Sérgio (Buarque) e Gilberto Freyre.

⁹ Esta e outras revistas do período se consagraram como publicações de extrema relevância na divulgação da produção cultural da época. Personalidades como Mario de Andrade, Manuel Bandeira, entre outros, também eram assíduos colaboradores das edições.

seguidos da expressão “alguma cachaça” configuram a ambiência do encontro que reuniu Villa-Lobos e Gallet com os “brasileiríssimos” Pixinguinha, Patrício e Donga.

Análises como essa são a tônica desta dissertação, sendo que o conjunto de narrativas analisado, conforme indicou a formação de redes de sociabilidade, indicou também a formação das parcerias entre os personagens principais.

O uso de narrativas biográficas no universo científico, no entanto, não encontra unanimidade. Sendo assim, um arcabouço teórico dedicado à questão se fez necessário e permeou todas as análises apresentadas a seguir. Duas correntes de pensamento dedicadas ao assunto foram confrontadas: a primeira rege contra, por não acreditar, por exemplo, que uma vida possa ser resumida em uma narrativa e é aqui representada por Bourdieu (1986); a outra considera que houve uma mudança na forma de se conceber os escritos biográficos, onde, por exemplo, o caráter apologético deu lugar ao caráter historiográfico, representada aqui por Schimdt (2000).

O confronto dessas duas correntes abrange com maior ênfase questões relativas às biografias, em detrimento de outros tipos de narrativas biográficas. Tal fato contribuiu para que a tônica das indagações expostas no capítulo teórico desta dissertação se debruçasse sobre este tipo de escrito, embora, como vimos a pouco, muitas vezes as biografias reproduzam cartas, depoimentos, artigos pessoais etc. Em virtude disso, foram incorporadas à pesquisa entrevistas que realizei com Sérgio Cabral, Carlos Didier, Maria Thereza Mello Soares e Luís Antônio Giron, biógrafos de personagens da música popular brasileira abordados neste trabalho. As entrevistas foram desenvolvidas com o intuito de investigar o processo de produção das narrativas biográficas. Ao dar voz a esses autores pude desenvolver algumas reflexões acerca das aproximações entre o gênero biográfico e a história do samba e dos diversos papéis desempenhados pelo biógrafo contemporâneo.

No desenvolvimento da pesquisa, algumas parcerias são rememoradas, tendo como fio condutor a busca de respostas para as seguintes questões: Como as parcerias se formaram? O que mudou na vida dos envolvidos após o encontro? Qual o legado deixado por eles para a história e as memórias do samba? E, finalmente, como as parcerias aqui estudadas contribuíram no processo de passagem do samba da marginalidade para a sociedade de consumo?

No capítulo 1 é apresentado o arcabouço teórico da pesquisa com ênfase na problematização do uso de narrativas biográficas como fonte de pesquisa acadêmica. Do capítulo 2 ao 4 são respondidas as questões mencionadas acima com foco na rede de sociabilidade formada por Sinhô, Mario Reis, Chico Alves, Ismael Silva e Noel Rosa e pelos

mediadores culturais que promoveram a aproximação entre eles.

Nos anexos estão respectivamente a transcrição das entrevistas realizadas (Anexo I); um cd com uma seleção das músicas mencionadas ao longo do trabalho e as suas respectivas letras (Anexo II); e, por fim, a relação das reportagens pesquisadas (Anexo III).

CAPÍTULO 1

Por que usar narrativas biográficas em pesquisa acadêmica?

O uso de narrativas biográficas como fonte de pesquisa é uma discussão atual que vem ganhando cada vez mais espaço no meio acadêmico. Bourdieu, em célebre texto intitulado *A ilusão biográfica* (1986), incita a polêmica com uma afirmativa bombástica: “As histórias de vida são uma dessas noções de senso comum que entraram como contrabando no universo científico (...) Falar de história de vida é pelo menos pressupor – e isso não é pouco – que uma vida é uma história” (p.183).

Segundo o autor, o termo “uma vida” pode ter diversos significados. Em tese, trata-se de um percurso, um conjunto de acontecimentos com início, etapas e fim, um fim tanto no sentido de finalidade, quanto de término, de fim da história. Nesse contexto, o termo “história de vida” refere-se a uma sucessão de acontecimentos, uma trajetória, ou ainda, um relato, ou uma narrativa de fatos que quando transpostos para as biografias e/ou autobiografias são apresentados tanto no sentido cronológico, quanto no sentido causal. Bourdieu adverte que essas narrativas estabelecem relações de causa e consequência que, muito provavelmente, não traduzem a realidade vivida, já que, na vida, os acontecimentos não ocorrem de forma linear e conexa, mas sim, descontínua e imprevisível.

Bourdieu alega também que o relato de uma história de vida, ou ainda, o relato de um total de acontecimentos, é uma unidade. Segundo suas próprias palavras: “(...) a unidade de um relato totalizante” (p.186). O autor argumenta que os escritos dessa ordem são uma tentativa de organizar e dar sentido a uma vida e atribui o interesse pelas biografias e autobiografias à necessidade adquirida pelo indivíduo moderno de se compreender como algo sólido e constante no mundo em que vive. Em outras palavras, as formas institucionalizadas do “falar de si”, tão em voga atualmente, são consideradas por Bourdieu como tentativas de unificação do indivíduo (do “eu”).

Para o pensador francês, a única forma de identificação do indivíduo “una e imutavelmente” é o nome próprio e sua propriedade de nomeação. Segundo ele, o nome próprio é o suporte através do qual o indivíduo garante uma identidade que resista a mudança de lugar, espaço e tempo, independente da demanda social e das pressões externas que ele possa sofrer no mundo moderno. Em outras palavras, fulano será sempre fulano e essa forma de identificação se estabelece como a mais rígida imaginável. Sem o nome próprio não existimos socialmente e somente a partir da nossa nomeação é que ganhamos o direito civil de

possuir certidões e documentos que avalizam a nossa identidade na (ou perante a) sociedade. Em outras palavras, o nome próprio institucionaliza o nosso eu.

O nome próprio é o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais, o fundamento da unidade de suas sucessivas manifestações e da possibilidade socialmente reconhecida de totalizar essas manifestações em registros oficiais, *curriculum vitae*, ficha judicial, necrologia ou biografia, que constituem a vida na totalidade finita (...) (BOURDIEU, 1986, p. 187). [grifo meu].

Ao traçar uma aproximação entre as formas de apresentação de si: ficha judicial, currículo e, inclusive, biografia, Bourdieu destaca esta última por se tratar de uma forma de produção (oficial ou não) de um discurso sobre si e que, como produto editorial que é, pode ter tanto a sua forma quanto o seu conteúdo alterados de acordo com determinados fatores. Entre eles: os interesses e características do mercado no qual é oferecida, a censura por parte do biografado (ou de seus familiares) e as condições de interpretação e edição do biógrafo. Nesse contexto, Bourdieu trata o biógrafo (de outro ou de si próprio) como alguém capaz de produzir o sentido da vida narrada e, mais ainda, como um “unificador de discursos”, tendo em vista que os discursos que atravessam o sujeito, quando repassados para uma biografia, são organizados de forma a torná-los uma unidade, conforme visto, “a unidade de um relato totalizante”.

O aumento do interesse pelas narrativas de vida é tema de análise para outros pensadores que, assim como Bourdieu, atribuem o aumento da oferta desses escritos à modernidade. Velho (2003), por exemplo, afirma que a sociedade moderno-contemporânea está repleta de “*diferentes visões de mundo e estilos de vida*” (p.97) e, por isso, “o indivíduo está exposto a múltiplas experiências contraditórias e eventualmente fragmentadoras” (p.102). Como consequência, existe um sentimento e uma necessidade, sociologicamente identificáveis, em vastos segmentos dessa sociedade, de dar sentido às experiências individuais. Nas palavras do autor:

Carreira, biografia e trajetória constituem noções que fazem sentido a partir da eleição lenta e progressiva que transforma o indivíduo biológico em valor básico da sociedade ocidental moderna (VELHO, 2003, p.100).

Outra contribuição importante a respeito do assunto é a de Calligaris (1998), que afirma que “o ato biográfico é historicamente e culturalmente datado”, não tendo existido

desde sempre, mas sim, a partir da transição da sociedade tradicional para a moderna, quando passa a interessar ao indivíduo perpetuar a sua trajetória de vida utilizando-se desse tipo de escrito, sejam biografias ou “escritos de si”. Para complementar seu pensamento, Calligaris parafraseia Ariès:

O escrito autobiográfico implica uma cultura na qual, por exemplo, o indivíduo (seja qual for sua relevância social) situe sua vida ou seu destino acima da comunidade a que ele pertence, na qual ele conceba sua vida não como uma confirmação das regras e dos legados da tradição, mas como uma aventura para ser inventada. Ou ainda uma cultura na qual importe ao indivíduo durar, sobreviver pessoalmente na memória dos outros — o que acontece quando ele começa a viver sua morte como uma tragédia, pois a comunidade pára de ser a grande depositária da vida, garantia de toda continuidade (ARIÈS, apud. CALLIGARIS, 1998). [grifo meu].

Em suma, escrever sobre si, ou ter a sua história de vida escrita por outrem, requer interpretar sua trajetória como um romance com início, meio, fim e finalidade. Essas atitudes, ou ainda, esses “atos biográficos” organizam o caos da vida do indivíduo contemporâneo, fragmentado pelas inúmeras referências socioculturais que o atravessam (HALL, 2001) e se traduzem em formas para combater o esquecimento a que o sujeito está relegado nas sociedades atuais. A propósito, o esquecimento sim, seria a pior das mortes, ou ainda, a mais verdadeira de todas, podendo ocorrer, inclusive, em vida.

Se recorrer a “atos biográficos” transformou-se em solução para vencer o esquecimento/apagamento a que o indivíduo está exposto nas sociedades complexas, o consumo desses “atos” seria a outra ponta da cadeia, sem a qual ela não teria efeito. Nesse sentido, uma cadeia rememorativa começa a se delinear e provavelmente por isso, uma relação de retroalimentação entre produção e consumo de narrativas fomenta o mercado editorial nacional atualmente. Diante de tanta oferta, a academia não pôde se esquivar e o consumo de “atos biográficos” no âmbito científico está em pauta.

1.1 Sociabilidade, representatividade e mediações em narrativas biográficas

Conforme vimos até aqui, segundo Bourdieu, uma vida não se resume a apenas um ‘sujeito’, logo, não será o resultado apenas dos acontecimentos relativos a este ‘sujeito’, que é parte integrante de diversas redes de relações, associadas pelo autor a uma rede do metrô:

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um

‘sujeito’ cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto de metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações (BOURDIEU, 1986, p. 189). [grifo meu].

Isto é, de acordo com o pensamento do autor, para interpretarmos esse ‘sujeito’ e sua história de vida, será preciso desvelar a(s) rede(s) da(s) qual/ quais ele faz parte, conhecer as vidas que lhe atravessam. Dessa forma, o universo científico não pode negligenciar a complexidade de “uma vida” crendo que ela seja passível de ser resumida a uma narrativa. Há que se olhar com suspeição para esse tipo de escrita e investigar a fundo o seu processo produtivo.

É justamente a partir desse último comentário de Bourdieu que vislumbrei uma brecha para superar a sua descrença em relação à inserção das biografias no universo científico. Em conformidade com outros autores, tais como Schmidt (2000) e Gomes (2004), os estudos sobre o gênero biográfico no âmbito acadêmico vêm enaltecendo o potencial que as narrativas biográficas possuem para indicarem as relações sociais existentes entre pessoas e grupos, é o caso não só das biografias e autobiografias como também dos diários, dos livros de memórias, das correspondências etc. A leitura desse tipo de escrito fornece informações precisas sobre as redes de relações em que os indivíduos estavam inseridos. Neste ponto, é importante frisar que o texto de Bourdieu é de 1986 e as narrativas biográficas sobreviveram a um longo período de repúdio para, somente na última década, começarem a conquistar um espaço mais relevante no âmbito acadêmico (SCHMIDT, 2000). Dois fatores primordiais contribuíram nesse processo: a legitimação do indivíduo comum/ordinário e suas relações sociais como objetos de pesquisa, provocada pelos estudos, de caráter interdisciplinar, decorrentes da micro-história (CHARTIER, 1994); e a aproximação desse tipo de narrativa com a pesquisa histórica, em decorrência da diminuição do caráter apologético que costumava predominar anteriormente, para a fixação de um novo modo de se conceber biografias, baseado nas contextualizações históricas, sociais e culturais da época narrada (SCHMIDT, 2000).

Cabe aqui explicar que a micro-história é uma vertente da história surgida após o movimento dos *Annales*, na segunda metade do séc. XX, que aproximou a disciplina do indivíduo comum/ordinário e de seus micro-universos. Não mais destinada ao estudo das grandes estruturas e modos de controle, dos grandes conflitos e grandes heróis, esta vertente da história deu voz para as situações particulares que revelam a maneira como os indivíduos produzem o mundo social em que vivem.

O objeto da história, portanto, não são, ou não são mais, as estruturas e mecanismos que regulam, fora de qualquer controle subjetivo, as relações sociais, e sim as racionalidades e as estratégias acionadas pelas comunidades, as parentelas, as famílias, os indivíduos (CHARTIER, 1994, p.98). [grifo meu].

Paralelamente à micro-história, o campo da Memória Social, no qual este trabalho está inserido, traz uma importante contribuição para a valorização das histórias de vida, porque trabalha a idéia de que nenhuma memória é estritamente individual, mas sempre coletiva. Isto é, enquanto a micro-história dedica-se a vida de um indivíduo como forma de estudar/representar o coletivo ao qual ele pertence, a memória desse coletivo é compreendida como parte integrante da memória desse indivíduo. Halbwachs (1990) resume o caráter coletivo da memória afirmando que mesmo quando o indivíduo está fisicamente só, ele é parte integrante de um grupo ou sociedade e, conseqüentemente, sua memória está repleta de sinais de pertencimento a estes grupos ou sociedades.

(...) Quando um homem entra em sua casa, sem estar acompanhado de alguém, sem dúvida durante algum tempo ele 'esteve só', segundo a linguagem comum. Mas lá não esteve só senão na aparência, posto que, mesmo nesse intervalo, seus pensamentos e seus atos se explicam pela sua natureza de ser social, e que em nenhum instante deixou de estar confinado dentro de alguma sociedade (p.36).

Sendo assim, no bojo da micro-história e, por que não dizer, da memória social, as trajetórias individuais abriram caminho para as chamadas “biografias históricas”. Nestas, pessoas de universos considerados pouco significativos para as biografias de outrora passaram a ser vistas como forma de representar os pequenos e diversos coletivos que compõem uma sociedade. Segundo Schmidt (2000), enquanto os escritos biográficos produzidos anteriormente voltavam-se para personalidades a quem se atribuía um “*fazer da história*”, no sentido mais magnânimo do termo, os escritos atuais vêm demonstrando interesse por pessoas de origem subalterna e esta seria uma das principais características das “biografias históricas”. O autor define o biógrafo histórico como alguém que seleciona “gente miúda” como personagem-título e analisa a sua representatividade diante das coletividades a que pertencia. A biografia do indivíduo ordinário ou marginal seria, ainda, um canal para o pesquisador “investigar os espaços de exercício de liberdade possíveis em uma determinada sociedade” (p.53).

No caso do Brasil, esse novo modo de biografar parece ser emblemático. Por aqui, os universos marginalizados vêm se mostrando uma fonte inesgotável de figuras biografáveis. Carlos Didier, co-autor, ao lado do jornalista João Máximo, de *Noel Rosa, uma biografia* (1990), em entrevista exclusiva para esta pesquisa, referiu-se ao ato de biografar no Brasil da seguinte maneira:

Aqui, as biografias são mais importantes do que nos países de primeiro mundo porque permitem registrar a história das pessoas comuns. A meu ver, é do povo brasileiro que vêm as mais fortes características da cultura brasileira. Os heróis de nossa música, por exemplo, são gente do povo ou da classe média sensível à estética popular. Assim, o conjunto de biografias de Paulo da Portela, Tia Ciata, Cartola, Ismael Silva, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e (por que não?) Tom Jobim, Ary Barroso, João Gilberto ("Chega de Saudade") e Mario Reis conta a história de nossa gente, de vultos interessantes ligados à arte popular, inclusive à música. **Passa longe de presidentes, senadores e deputados, de industriais, banqueiros e comerciantes. Estes são personagens coadjuvantes em nossas biografias. [grifo meu].**

Para compreender melhor esta questão, tomemos como exemplo o caso de Sinhô. Como este compositor popular, negro, pobre e desdentado, conseguiu superar o preconceito racial que imperava na sociedade em que vivia e divulgar o seu trabalho? Lembremos ainda que, em sua época, a indústria fonográfica engatinhava e o rádio mal se instalara no Brasil. Para responder a esta pergunta é necessário um mergulho profundo nos espaços de liberdade em que o samba podia se realizar em sua época. Isto é, nas rodas da casa de Tia Ciata, nos clubes dançantes, nas Festas da Penha e no Carnaval. Alencar (1981), biógrafo do sambista, não se esquivava desse mergulho e, em muitos momentos de sua narrativa, refere-se à importância desses eventos como espaços de difusão da obra de Sinhô. Ao narrar sobre o primeiro sucesso da carreira do compositor, por exemplo, o autor atribui a conquista a um bloco de carnaval:

No carnaval de 1918, Sinhô receberia o batismo de fogo com o samba 'Quem são eles', sua primeira produção divulgada amplamente através de um bloco (...). O grupo filiado ao Clube dos Fenianos tinha a mesma denominação do samba (...). Bem divulgado pelo bloco feniano, o samba alcança retumbante sucesso, estendendo-se por todo o Brasil. [grifo meu].

Conforme podemos perceber pelo trecho acima, a referência ao primeiro sucesso musical de Sinhô é feita quando o biógrafo diz "No carnaval de 1918, Sinhô receberia seu

batismo de fogo”. E o “sucesso retumbante” que se estende por todo o Brasil deve-se ao fato de um bloco de carnaval ter divulgado amplamente a canção. Com esta apreciação, o biógrafo traduz para o seu leitor a importância que os blocos de carnaval tinham na época como difusores dos sambas. Sabendo que, em 1918, aquele que foi considerado o primeiro samba gravado, *Pelo Telefone*, mal começava a ser divulgado em disco¹⁰, e que o disco ainda não era um artigo acessível à maioria da população, é possível imaginar o que significava para um compositor do gênero ouvir sua canção, literalmente, na boca do povo. Mais do que isso, ao afirmar que o sucesso da canção estendeu-se por todo o país, o narrador deixa marcas discursivas que indicam qual seria, a partir daquele carnaval de 1918, o nível de representatividade de Sinhô entre os foliões da festa, ou melhor, entre um dos muitos grupos sociais aos quais o sambista pertenceu ao longo de sua trajetória.

A análise acima é uma ilustração breve do que o leitor encontrará diversas vezes nesta dissertação. Ao longo dos próximos capítulos, por intermédio do *corpus* selecionado¹¹, veremos como a memória social evocada pelo conjunto das narrativas pôde nos sugerir a representatividade de cada um dos personagens diante dos coletivos ao qual pertenciam; contextualizar as épocas vividas por eles; e demonstrar o caminho percorrido pelo samba carioca desde os limites da Pequena África, passando pelos salões da sociedade, pelas rodas do Estácio de Sá até ganhar o mercado cultural como a música do Brasil. Facilitando esse percurso, mediações e parcerias fundamentais para a história e a memória do samba confirmaram a importância do intercâmbio “morro” e “asfalto” no processo de penetração do gênero musical na sociedade de consumo.

1.2 Histórias e memórias do samba no gênero biográfico

É avassaladora a diversidade de narrativas biográficas disponíveis no mercado cultural atualmente. No âmbito musical o crescimento é galopante, seja nos ramos editorial, cinematográfico, televisivo, radialístico ou teatral. No ano de 2007 tivemos a oportunidade de assistir ao documentário *Cartola, música para os olhos*, de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda; a história romanceada de Noel Rosa em *Noel, o poeta da Vila* de Ricardo Van Steen; e o musical *Ai que saudades do Lago*, de Joana Lebreiro, apenas para citar alguns projetos.

O biógrafo e estudioso de música popular brasileira Sérgio Cabral, em entrevista para esta pesquisa, ao ser indagado sobre por que escolheu a biografia como formato de narrativa

¹⁰ A música *Pelo Telefone* foi gravada pela primeira vez em disco, em 1917, isto é, um ano antes de *Quem são eles*. Mais adiante, discutiremos diversos aspectos que rodeiam a história dessa composição.

¹¹ O leitor deste trabalho conta com uma tabela no Anexo III que discrimina as reportagens analisadas de acordo com os personagens a que se referem.

para desenvolver suas pesquisas, afirmou: “Eu tenho a pretensão, e pretensão é a palavra adequada, de escrever a história da música popular brasileira através de seus personagens”. Mais adiante complementou:

– A história da música popular brasileira são eles **[os músicos populares]** e a biografia permite falar sobre a época, sobre as coisas que existiam... sobre como era o rádio... O livro do Almirante¹², por exemplo, eu acho uma história do rádio, uma pequena história do rádio, mas tá ali uma história do rádio. **[grifo meu]**.

O depoimento de Cabral, além de aproximar a biografia dos campos da micro-história e da memória social, demonstra uma ambição do biógrafo em relação à narrativa que ele constrói. Cabral resume que, ao narrar a vida de Almirante, figura inconteste e “indivíduo-representante” da história do rádio no Brasil, ele, enquanto biógrafo, pôde falar sobre “a época, (...) as coisas que existiam”. Nesse sentido, Schmidt (2000) alerta que durante o processo de produção de um texto biográfico o autor deve incorporar aos seus dados depoimentos de pessoas que conviveram com o biografado em seus diversos meios sociais e que fragmentariamente fornecem instrumentos para que o autor reconstrua o indivíduo, seu meio e sua época. Para o autor, o biógrafo deve ir além da narrativa linear, surpreender o leitor com facetas inusitadas de seu personagem, oscilar entre o consciente e o inconsciente, o público e o privado, o profissional e o pessoal e assim, sucessivamente. Em suma, a liberdade narrativa do biógrafo deve fazer dele mais do que um colecionador de informações, um reconstrutor de existências. Dessa forma a biografia pode ser entendida como “um gênero de fronteira entre a história e a ficção, a realidade e a imaginação” (SCHMIDT, 2000, p.65).

Considerando a perspectiva de Schmidt e lembrando mais uma vez os comentários de Bourdieu sobre o fato de “uma vida” não referir-se a apenas um indivíduo e sobre o papel desempenhado pelo biógrafo enquanto alguém capaz de produzir o sentido da vida narrada, o que transparece no depoimento de Cabral é a intenção do biógrafo de revelar mais do que a história de Almirante, uma parte da história do Brasil, a “Era do Rádio”. Se para contar essa história, Cabral apoiou-se nos acontecimentos da vida do radialista, unificando-os em uma narrativa, decerto, não houve prejuízo para uma compreensão geral sobre a história do rádio. O autor percorre desde o tempo em que os receptores de rádio residenciais eram coibidos pelo governo até a batalha que o veículo teve que enfrentar com a televisão, situando seu

¹² O autor se refere ao livro de sua autoria **No tempo de Almirante** (2005).

personagem título em todos os contextos que compõem esta linha do tempo. A seguir, dois trechos retirados do livro exemplificam a questão:

O governo brasileiro comprou, em 1923, uma emissora de 500 watts da *Western Electric*. Foi instalada na Praia Vermelha, para serviço de radiotelegrafia (...). A legislação da época proibia a posse de receptores por particulares (...).

(...) os ouvintes utilizavam-se dos rádios de galena¹³, montados em casa, quase sempre por eles mesmos (...).

(...) o Rádio começava a dar os primeiros passos no Brasil. O nosso herói se interessou por ele nos papéis de ouvinte e de técnico autodidata. Em várias entrevistas, contou que, na década de 1920, ganhava um dinheirinho extra, montando receptores de galena para os amigos. (...)

Desde cedo Almirante interessou-se pela evolução do Rádio no Brasil e, mais tarde, pôde dar o testemunho sobre aqueles tempos pioneiros, escrevendo em seu livro *No tempo de Noel Rosa*: ‘Com o aparecimento dos dois postos emissores, a cidade transformou-se em uma floresta de antenas. Não havia residência que não ostentasse sobre o telhado, ou pelos quintais, os fios horizontais para a captação das ondas hertzianas’ (...) (CABRAL, 2005, p.22-29).

(...) havia uma preocupação de Almirante com o futuro do Rádio. E essa preocupação nascia tanto de observações do mundo radiofônico quanto da experiência pessoal. (...) Naquele momento, trabalhava na Nacional, pela terceira vez (...) Saindo de lá, só poderia ir para a Tupi. Até quando poderia pular de uma emissora para outra? Além disso, a televisão crescia a olhos vistos. No Rio, duas emissoras disputavam a audiência. Em São Paulo, a cada ano, surgia uma nova emissora. A televisão que levava um número cada vez maior de profissionais do Rádio não o seduzia (...)

A pretensão do nosso herói era salvar o Rádio (...) (IDEM, p. 253-254).

Enfim, como o próprio Cabral afirma: “O livro do Almirante eu acho uma história do rádio, uma pequena história do rádio, mas tá ali uma história do rádio”.

Em virtude desses aspectos, tornou-se imprescindível para esta pesquisa observar, sempre que possível, o processo investigativo que originou a escrita de uma biografia. A primeira consideração a ser feita, de acordo com o *corpus* analisado, é quanto à classificação das narrativas investigadas como “biografias históricas” (SCHMIDT, 2000).

No que se refere à escolha dos personagens, embora reconhecidos atualmente como cânones do samba carioca, o simples fato de fazerem parte do mundo do samba os enquadravam em um ambiente marginal. Os narradores, biógrafos e/ou jornalistas, situam seus personagens-título no mundo em que viviam, no sentido mais amplo do termo e mostram não estarem atentos apenas às qualidades e grandes feitos de seus biografados. Além disso, os

¹³ Os rádios de galena eram compostos das seguintes partes: uma caixa de charuto, cristal de galena, regulador de contato de galena indutor, condensador variável de sintonia e fones de ouvido (CABRAL, 2005).

autores “reconstruem existências” (SCHMIDT, 1997) baseando-se em depoimentos orais, textuais, reportagens, crônicas, dentre outros tipos de fontes, que auxiliam na contextualização histórica, social e cultural do período narrado. Isto é, apóiam-se em referências a uma história de vida individual para retratar a história de um grupo e uma época.

Além disso, foi possível perceber que o conjunto de narrativas traz complementações e ressignificações sobre os personagens. Os biógrafos consultam-se mutuamente, servem de fontes uns aos outros. Aquelas que vêm depois revisam informações fornecidas pelas publicadas anteriormente e, sempre que necessário, alteram versões que já haviam sido incorporadas à historiografia oficial do samba. Na entrevista que concedeu para esta pesquisa, Carlos Didier confirmou a preocupação que ele e João Máximo tiveram durante o exaustivo, porém não menos prazeroso, processo de feitura de *Noel Rosa, uma biografia* (1990). A pesquisa dos autores foi tão minuciosa que mesmo informações legitimadas pela publicação das duas biografias anteriores sobre o compositor, *Noel Rosa e sua época* (2ª. Ed. 1955) e *No tempo de Noel Rosa* (2ª. Ed. 1977), respectivamente de, Jacy Pacheco e Almirante, bem como por reportagens publicadas em jornais de grande circulação, foram, muitas vezes, corrigidas.

A título de exemplo, está destacada abaixo uma passagem do livro em que os autores analisam uma característica de Noel Rosa como compositor: não se deixar abater quando uma composição custava a ser concluída. Segundo os autores, Noel tinha por hábito voltar a versos iniciados, chegando, às vezes, a transformar uma música em duas, aproveitando ora os estribilhos, ora a letra, ora a melodia. Narram, então, o seguinte episódio, seguido de correção à informação publicada anteriormente na biografia escrita por Almirante (1977):

Por saber que idéia não sendo tudo é mais do que meio caminho, jamais deixará que uma lhe escape. Se não florescer hoje¹⁴, agora, um samba começado não chegando ao fim, vai retomá-lo amanhã ou depois, como fará ao revestir a história de *Mardade de Cabocla* com a roupagem de *Quando o samba acabou*. (...) o melhor exemplo de seu método de trabalho – de como não deixa uma boa idéia escapar – está num esboço, música e letra, intitulado *Vou te ripar*. (...) Noel vai preferir aproveitar a idéia, ou melhor, as idéias contidas no esboço e fazer dois sambas de um. Num deles mantém o

¹⁴ Os autores decidiram narrar a vida de Noel no tempo presente, conforme será possível perceber pelos trechos transcritos neste trabalho. Quando entrevistei Carlos Didier, aproveitei para perguntar por que ele e seu parceiro haviam tomado aquela decisão, e ele respondeu: “Logo no início (...) mergulhamos nas deliciosas travessuras do adolescente Noel. Tudo ali era inédito. Foi um espanto para nós. Eu estava lendo *Dom Quixote*, a obra prima de Cervantes. E levei para meu parceiro a proposta de escrevermos o livro em estilo picaresco (...) expusemos a idéia para Sérgio Cabral, nosso padrinho, (...) Sérgio não gostou e nos aconselhou a linguagem jornalística comum. Uma noite, João Máximo propôs escrevermos no tempo presente. Como tínhamos muitos detalhes das histórias, essa forma de narrativa mostrou-se adequada: a ação acontece, em vez de a ação aconteceu. Noel está vivo ali. Os fatos vão sendo narrados como se estivessem acontecendo naquele momento.”

estribilho, com ligeiras modificações na melodia, e acrescenta-lhe novas segundas partes (...) À segunda versão Noel dará o mesmo título do esboço, gravando-a ele mesmo, ano que vem, para o carnaval de 1932 (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 131).

Ao fim do trecho, uma nota de rodapé esclarece:

Almirante se equivoca em *No tempo de Noel Rosa* (p. 178), ao dar a primeira versão de *Vou te reparar* como a que foi cantada nas ruas no carnaval de 1932. Deve ter se baseado no esboço que Noel deixou em seu caderno de letras ou na partitura manuscrita. A versão gravada foi mesmo a segunda (IDEM, p. 134, n.14).

Além dessas características, foi encontrado nas narrativas pesquisadas, um tipo de dado comum a todos os biógrafos: o depoimento de pessoas que conviveram com os biografados. Nenhuma das biografias analisadas nesta pesquisa se esquivava dessa prática. Eventualmente, os depoimentos não são tomados pelos próprios biógrafos, mas sim, pesquisados em arquivos de museus, como é o caso dos que se encontram atualmente no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ). No caso das reportagens analisadas, a prática também é bastante comum, embora menos explorada, provavelmente devido à velocidade de produção do texto jornalístico.

Os depoimentos se configuram, portanto, como um recurso fundamental para a produção de narrativas biográficas, porque permitem ao biógrafo ou ao jornalista, acessar a memória de indivíduos e seus respectivos coletivos. Mais do que isso, as memórias evocadas pelos depoentes assumem um posto de extrema relevância quando o assunto é permitir ao autor da narrativa penetrar na história de vida daquele que é seu objeto de pesquisa, conhecer sua ambiência histórica, social e cultural. Parafraseando seu colega Ruy Castro, Sérgio Cabral afirmou em sua entrevista que: “O biógrafo, quando inicia sua pesquisa, acha que vai dominar a vida de seu biografado, mas é justamente o contrário que acontece”.

Para arrematar os comentários sobre os testemunhos, é importante frisar que eles costumam aparecer em trechos das narrativas que visam a enfatizar ou a ratificar uma informação. Como exemplo, está transcrito a seguir um pequeno trecho da biografia de Mario Reis onde o biógrafo deseja descrever seu comportamento sofisticado e, para isso, recorre a uma declaração do compositor Braguinha:

Éramos todos colegas de escola e as músicas iam nascendo no improviso, em meio às piadas e às histórias. **Mario era um moço de muito espírito, criatividade e linda voz. Tocava bem violão. Era apenas reservado. Acompanhava a mim e a Noel nas noitadas,** mas preferia sua turma de

amigos do América e do Bangu. Não se misturava muito com os sambistas, apesar de respeitá-los (...) **Muito bonito, parecia vir de outro planeta, baixando ali entre a plebe como um deus**¹⁵ (GIRON, 2001, p.35-6). [grifo meu].

Logo de início, o exemplo acima nos possibilita afirmar que Mario, Braguinha e Noel faziam parte de um mesmo circuito de sociabilidade onde eram todos “colegas de escola” e freqüentavam noitadas com sambistas. Ou seja, o depoimento apresenta marcas de uma memória coletiva partilhada por aqueles que participavam dos mesmos grupos (escola, samba e noitada) e demarca três integrantes desse grupo (Noel, Mario e Braguinha). Além disso, o fato de Braguinha referir-se a Noel no depoimento também serve para situar o leitor em relação à época que ele narra, pois, como é sabido, o poeta da vila teve vida curta, mais especificamente, entre 1910 e 1937. Mario Reis iniciou sua carreira em 1928, gravando músicas de Sinhô, mas só na década de 1930 passou a encarar o canto como profissão.

Também é interessante aproveitar o exemplo para destacar que a força dos depoimentos está diretamente relacionada à força das vozes. Quem fala? As vozes instituídas socialmente, como por exemplo, a de Braguinha, um compositor reconhecido e aclamado nacionalmente, podem ganhar certa credibilidade no imaginário coletivo brasileiro. Ao falar ao biógrafo de Mario Reis sobre o comportamento do cantor, a memória daquele grupo ao qual pertenciam é evocada por ele e, pelo menos em parte, será publicada em livro e partilhada com os leitores, ampliando-se socialmente. Afinal, foi Braguinha quem falou... Podemos confiar.

Outro aspecto importante a ser destacado é que, ao recorrer à memória como fonte de pesquisa, o biógrafo penetra num terreno arriscado: a emoção do depoente, fatalmente relacionada ao seu grupo de origem. Trata-se, portanto, de uma memória social trazida à tona por intermédio de um indivíduo. Nora (1993) afirma que a memória é viva e está presente dentro do grupo, tornando-o unido afetivamente, e, justamente por isso, também é frágil, volúvel e suscetível ao esquecimento.

Por ser humana a memória é vida, sempre carregada por grupos vivos, e nesse sentido ela está sempre em constante evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. (...) A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como

¹⁵ O segundo trecho destacado em negrito refere-se a fala da esposa de Braguinha, também presente na ocasião da entrevista concedida ao biógrafo.

Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem (p.9). [grifo meu].

Com base nos estudos de Halbwachs (1990), Nora afirma que assim como existem tantas memórias quanto grupos, uma vez que cada grupo possui sua própria memória coletiva alimentada e divulgada por aqueles que fazem parte dele, a ligação afetiva que cada indivíduo tem com o(s) grupo(s) ao(s) qual/quais pertence abre a possibilidade do esquecimento e da lembrança, das manipulações e enquadramentos, das revitalizações etc.

Eis um grande desafio para o biógrafo: costurar as memórias dispersas a que ele tem acesso para então desenvolver um discurso linear e coerente, que apresente o seu biografado ao leitor. Se Bourdieu foi taxativo ao se referir a esta figura como um “unificador de discurso”, pretendo examinar a questão sob outra ótica e pergunto: estamos falando de um narrador, ou de um mediador?

1.3 Seria o biógrafo um mediador?

Conforme vimos até aqui, a figura do indivíduo-representante de uma coletividade, balizada pelos estudos da micro-história e da memória social, vêm auxiliando o escrito biográfico a ganhar cada vez mais força no âmbito da pesquisa acadêmica em ciências humanas e sociais. Atualmente, a história não se dedica mais a registrar os acontecimentos sem levar em conta a experiência do indivíduo que viveu aquele acontecimento. Como poderíamos ter a dimensão do que foi a Segunda Guerra Mundial, por exemplo, sem considerar as narrativas (escritas ou orais) de um sobrevivente de um campo de concentração; ou, como poderíamos compreender um governo ditatorial, de qualquer região do mundo, se não dermos voz aos que foram torturados e/ou exilados? (CHARTIER, 1994; JOUTARD, 2007).

Trazendo a comparação para mais próximo desta pesquisa, como falar do período em que o samba estava à margem da sociedade, sendo reprimido pela polícia e pelo Estado, sem buscar por depoimentos de músicos negros que sofreram com a perseguição? A propósito, Pixinguinha, Donga e João da Baiana concederam ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro depoimentos que entraram para a posteridade da música popular brasileira. Muitos trechos desses depoimentos foram encontrados nas narrativas analisadas para esta dissertação (CABRAL, 1996; LOPES, 2003, entre outros), com vistas à contextualização da perseguição sofrida pelos sambistas. A seguir, um exemplo:

O fulano da **polícia pegava o outro tocando violão, este sujeito estava perdido**. Perdido! **Pior que comunista**, muito pior, Isso que eu estou contando é verdade. **Não era brincadeira não. O castigo era seríssimo**. O delegado te botava lá mais de vinte e quatro horas (Depoimento de Donga In: CARVALHO, apud. CABRAL, 1996, p. 27). [**grifo meu**].

Ao sair em busca de depoimentos, porém, o biógrafo passa a exercer a função de transformar a oralidade em escrita. Esta passagem do que é dito para o que é registrado na forma escrita, legitima as lembranças dos depoentes que antes pertenciam a si próprios e a seus grupos sociais, para passar a pertencer a uma historiografia do samba. Não mais restritas a determinados grupos, essas lembranças passam a ser consideradas informações, dados, fontes, e são disponibilizadas publicamente como mercadorias editoriais. Mais do que um simples narrador, ou um “unificador de discursos”, considero que o biógrafo também pode ser visto como um mediador cultural, na medida em que sua escrita, quanto mais detalhada e envolvente, é capaz de levar o leitor a penetrar nos universos culturais de seu biografado.

Em outras palavras, a mediação cultural promovida pelo biógrafo diz respeito a sua forma de reconstituir o universo cultural de seu personagem. O talento do narrador pode fazer o personagem viver diante do leitor. Em *Noel Rosa, uma biografia* (1990), por exemplo, o meticuloso trabalho desenvolvido pelos autores começa nos ancestrais de Noel Rosa, chega ao seu nascimento, percorre sua infância e adolescência, até chegar na curta, porém intensa e produtiva vida adulta e artística do sambista. Ali, as idiossincrasias de Noel são retratadas, sem que o leitor perca de vista os ambientes culturais a que Noel pertencia. A título de exemplo, destacou-se a seguir um trecho referente ao comportamento de Noel durante a época em que integrou o Bando de Tangarás¹⁶, um conjunto de jovens músicos oriundos da classe média carioca, onde ele atuava como violonista e, eventualmente, como cantor. Fora dos compromissos assumidos para se apresentarem aqui ou ali, Noel preferia não conviver com os colegas do Bando, tinha suas próprias preferências...

Pouco andará com os Tangarás. **A não ser que os compromissos do conjunto o levem a isso, preferirá companhias menos bem-comportadas**. Raramente irá a uma dessas festas de que Almirante e os outros gostam tanto, em casas de famílias abastadas da Tijuca. **Seus programas são diferentes. Nada de pessoal contra qualquer dos companheiros. Só não lhe agradam os ambientes grã-finos**, as reuniões repletas de poses e cerimônias. **Sente-se mais à vontade nos botequins baratos, nas tendinhas de pé de morro, nas salas de espera de um viveiro de**

¹⁶ Os outros integrantes do Bando eram: Henrique Foreis, o Almirante (voz e pandeiro), Henrique Brito (violão), Carlos Braga, ou ainda, Braguinha, que no grupo respondia pelo pseudônimo de João de Barro (composição, violão e voz) e Álvaro Miranda Ribeiro, o Alvinho (violão e voz).

mulheres. Os Tangarás jamais se acostumarão com suas insólitas preferências (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 105). **[grifo meu]**.

A narrativa dos autores é marcada pelo distanciamento de Noel do *métier* sociocultural dos Tangarás. Em sua época de sucesso, diferentemente da época de Sinhô, o samba não se encontrava mais à margem da sociedade. Muito pelo contrário. O comércio de sambas inaugurara a explosão do gênero na indústria cultural. O curioso é que embora o samba não estivesse mais à margem, era no ambiente da marginalidade que Noel era feliz. Enquanto Sinhô orgulhava-se de freqüentar os ambientes refinados e intelectualizados, Noel queria distância deles!

Outro ponto que costuma ser uma preocupação para o biógrafo durante a concepção da narrativa é o ineditismo. Carlos Didier e João Máximo, por exemplo, quando acordaram a preparação da terceira biografia sobre Noel Rosa tinham uma meta a atingir: encontrar, pelo menos, 50% de informações inéditas sobre o poeta. Didier nos fala sobre isso, com riqueza de detalhes:

(...) em 3 de janeiro de 1981, nos encontramos no apartamento dele [João Máximo], na Av. 28 de Setembro. Almirante tinha morrido um mês antes. Neste encontro, acordamos que só escreveríamos a biografia se encontrássemos, pelo menos, 50% de informações inéditas sobre Noel. Armamos a pesquisa e pusemos mãos à obra. Em fevereiro, encontramos e entrevistamos Ceci¹⁷. Veio à tona o triângulo amoroso Noel Rosa-Ceci-Mário Lago. Dois meses depois, não havia dúvidas sobre o ineditismo da pesquisa. Aliás, **estimo que encontramos uns 70, 80% de informações novas sobre Noel. Até porque a infância e adolescência não haviam sido exploradas por Almirante e Jacy. E nós dedicamos muitos capítulos do livro para falar do Noel de antes de *Com que roupa?*** Normalmente, as narrativas sobre Noel têm como ponto de partida o sucesso de *Com que roupa?* O filme é assim. Nós começamos pelos antepassados de Noel.

Os autores se engajaram de tal forma em sua meta que trouxeram à tona aspectos anti-heróicos de Noel Rosa, fato que demonstra não ter sido objetivo deles construir uma narrativa de cunho apologético, mas sim, histórico, como as apontadas por Schmidt (2000). A título de exemplo temos uma prática, nada poética, de Noel Rosa nos tempos de escola. Aluno do tradicional Colégio São Bento, Noel costumava apostar com seus colegas que faria o trajeto de volta para a casa, a pé, com o fecho da calça aberto, fingindo

¹⁷ Ceci foi uma dançarina de cabaré por quem Noel se apaixonou. Foi musa inspiradora do poeta em muitas canções, com destaque para *Dama do cabaré*, de 1936, gravado por Orlando Silva e Conjunto Regional RCA Victor, pelo selo Victor, disco n. 34.085A.

não perceber que suas partes íntimas estavam à mostra... E realmente estavam. Quando, vez por outra, era abordado por um guarda na rua, desculpava-se cinicamente e alegava tratar-se de mera distração.

A busca por depoimentos e fontes em geral que revelem histórias engraçadas como essa, ou outras muito mais relevantes para a história do samba, como a ambiência marginal que inspirava Noel ou o canto falado de Mario Reis, levam o biógrafo, durante o seu processo de pesquisa, a tecer as redes de sociabilidade a que pertenciam o seu biografado. Isto porque, ao sair em busca de suas fontes, o autor/pesquisador organiza sua pauta selecionando quem são aqueles que podem falar sobre cada assunto. Quando se dá conta, o biógrafo está entrevistando pessoas que conviveram intimamente com aquele que é o seu objeto de pesquisa e, justamente por isso, são vozes que devem ser ouvidas.

Carlos Didier descreveu a fórmula adotada por ele e João Máximo durante o processo investigativo de *Noel Rosa, uma biografia*:

Uma das primeiras perguntas que nos fizemos: "Existe um método para biografias?". Eu corri atrás, ele também. Nada... (...) João Máximo trouxe a experiência dele como excelente jornalista que era e é. Misturamos tudo e tocamos o bonde. Bolei um gráfico que se transformou num quadro que ficava fixado lá no escritório da casa de João Máximo. Um gráfico com dois eixos. No eixo x nós começamos a enumerar os tópicos da vida de Noel a serem pesquisados e no eixo y as fontes onde iríamos buscar as informações sobre aqueles tópicos.

[Eu] Apenas fontes orais?

Não... Todo tipo de fontes. Mostrei a você o quadro; ainda existe. E saímos em busca dessas fontes. Fomos ao Colégio São Bento, à Biblioteca Nacional, ao MIS e às pessoas que ainda podiam falar sobre Noel. Nesse ponto, aliás, a biografia foi muito feliz, porque pudemos entrevistar Cartola, pouco antes dele morrer... Mario Reis também... Mas aí o gráfico ficava assim. Por exemplo: tópico sobre a infância como aluno do São Bento. Quem poderia falar sobre este assunto? Íamos lá e marcávamos... Os professores que ainda estavam vivos, colegas de turma de Noel etc. Tópico Noel no rádio, marcávamos, por exemplo, Silvio Caldas. E assim sucessivamente. Dessa forma o gráfico servia também para definir a pauta das entrevistas. Sabíamos que assunto tratar com cada fonte.

A seguir, uma simulação do gráfico mencionado:

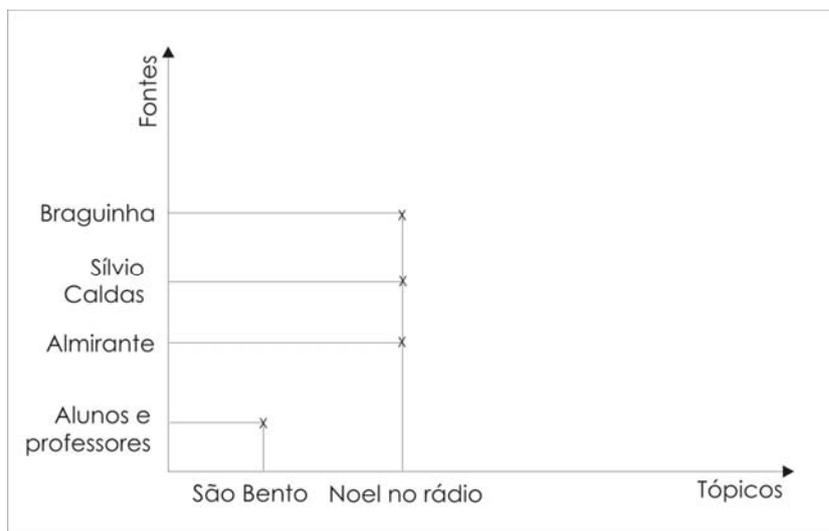


Figura 1: Representação gráfica do método de pesquisa adotado por MÁXIMO e DIDIER em *Noel Rosa, uma biografia* (1990).

Além disso, conforme as análises que se seguem, pode concluir que para que o leitor tenha uma melhor compreensão sobre o biografado, a narrativa precisa contemplar os contextos histórico, cultural e social. Não basta para o biógrafo pontuar os fatos ocorridos, é preciso situá-los, passar para o leitor um panorama do que cada fato representa em um dado momento. Tomemos como exemplo o caso de Sinhô. Se seu biógrafo (ALENCAR, 1981) informa que Sinhô era um pianista querido nas altas rodas da sociedade, o leitor da biografia passa a conhecer um aspecto da história de vida do personagem. Mas, a partir do momento em que o autor revela que este pianista querido nas altas rodas da sociedade era um sujeito de origem modesta, caboclo, desdentado, que compunha sem bases eruditas de estudo e vivia numa época em que o samba não contava com a simpatia das autoridades, realizando-se, por vezes, clandestinamente, o leitor passa a conhecer além da característica pontual. Quer dizer, não é apenas o indivíduo Sinhô que é retratado na narrativa, mas também, sua época, seu coletivo e sua representatividade diante daquele coletivo.

Nessas condições contextuais, o biógrafo exerce a capacidade de traduzir o universo sociocultural de seu biografado para o leitor. Por isso, sugerimos a questão relativa ao papel de mediador cultural do biógrafo. Afinal, mesmo que de forma imaginária, o leitor, que pertence ao seu próprio universo sociocultural, penetra no(s) mundo(s) do biografado, por intermédio do biógrafo e sua narrativa. Além disso, apesar de sua forma particular de interpretação do mundo alheio apresentado, ele passa a fazer parte de uma cadeia rememorativa acerca do biografado em questão. Dessa forma, podemos concluir que as biografias podem constituir uma outra memória social, diferente daquela dos grupos de origem que foram entrevistados, inicialmente, pelo biógrafo.

Em outras palavras, para chegar até ali, o biógrafo acessou diversas memórias de diversos grupos e, conseqüentemente, sua narrativa terá marcas dessas memórias coletadas. Porém, representará uma outra memória compilada, editada e, porque não dizer, fabricada por ele, tal como Bourdieu sugeriu, e interpretada de diferentes modos, por diferentes leitores/receptores de sua mensagem.

1.4 Escrita biográfica e perenidade

Pelo que vimos até aqui, já podemos concluir que a prática de “atos biográficos”, seja por si próprio ou por outrem, é uma questão de sobrevivência. Uma decorrência do ritmo efêmero a que estão sujeitas as sociedades moderno-contemporâneas. No caso específico do Brasil, vimos que os personagens da cultura popular, ou ligados a ela de alguma forma, vêm sendo constantemente biografados. Em decorrência disso, a rememoração de suas trajetórias de vida vem alimentando um novo cenário cultural. Escrever, encenar ou filmar para lembrar é uma fórmula de sucesso adotada atualmente pela indústria cultural que vem revitalizando os antepassados da cultura nacional e influenciando rememorações e recriações da chamada *Belle Epoque* carioca.

Foucault (1992) reflete sobre a relação do sujeito com a escrita procurando desvendar o “parentesco da escrita com a morte” (p.35) nas “escritas de si”. Segundo o autor, desde os tempos das tragédias gregas a narrativa pôde ser usada como uma forma de “vencer” a morte, imortalizando os heróis em seus escritos. Dois tipos específicos de escrita de si são identificados pelo autor: a correspondência e o *hypomnemata*. O primeiro se trata de um exercício pessoal de escrita, atuante tanto sobre aquele que escreve/envia, quanto sobre aquele que lê/recebe. “(...) A carta faz o escritor presente àquele a quem a dirige (...) escrever é, pois, mostrar-se, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” (p.150). O segundo tipo seria uma espécie de caderno de anotação, porém com uma riqueza de conteúdo que vai muito além do lembrete. Funciona como um suporte para o indivíduo reunir discursos alheios com os quais se identifica. Isto é, enquanto que a correspondência com outrem é uma “narrativa de si próprio como sujeito da ação” (p.152), os *hypomnemata* “constituem uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior” (p.135).

O recorte temporal desta pesquisa se concentra nas décadas de 1920 e 1930, período em que os intercâmbios estudados ocorreram. Nesse sentido, é importante ressaltar que, na mesma época, a intelectualidade brasileira dedicava-se a discutir os aspectos da identidade cultural nacional. As discussões intelectuais caminhavam rumo ao estímulo à valorização da

música e da cultura popular em geral, preparando o terreno para a penetração do samba na sociedade de consumo e sua legitimação como símbolo da cultura nacional. Por isso, ao falarmos de correspondência, não podemos deixar de mencionar a prática epistolar, uma das principais formas de comunicação entre os intelectuais, em especial os modernistas. Conforme afirma Gomes (2004), em artigo desenvolvido com base na correspondência entre Oliveira Lima e Gilberto Freyre:

O convívio entre intelectuais, como a leitura, é fundamental para o desenvolvimento de idéias e sensibilidades. Para escrever, pintar, compor, etc. o intelectual precisa estar envolvido em um circuito de sociabilidade que, ao mesmo tempo, o situe no mundo cultural e lhe permita interpretar o mundo político e social de seu tempo (p.51).

Atualmente, ao analisarmos a produção modernista, podemos perceber o importante papel desempenhado pelos adeptos do movimento para o reconhecimento da cultura popular brasileira na formação de nossa identidade cultural. As pesquisas acadêmicas fartam-se dessas análises e muitos estudos comprovam que, em virtude do afincamento dos personagens modernistas nessa discussão, a cultura que se encontrava marginalizada e sufocada pelos padrões europeus exigidos pelas classes dominantes conquistou espaço na formação de nossa identidade cultural. Nesse contexto, o intercâmbio entre personalidades do mundo do “morro” e do “asfalto” se tornou possível (FERREIRA, 2004; TRAVASSOS, 2000).

Mario de Andrade, figura exemplar enquanto ator no movimento modernista, manteve, ao longo de sua vida, vasta correspondência com Manuel Bandeira, Prudente de Moraes Neto, Carlos Drummond de Andrade, Anita Malfati, entre outros intelectuais e artistas de sua geração. Dessa rede de sociabilidade surgiram temáticas que entraram na ordem do dia, como por exemplo, a identidade cultural nacional a partir da valorização da cultura popular. Especificamente com Manuel Bandeira, Mario de Andrade costumava discutir, em inúmeras cartas, as características da música brasileira, conforme exemplo abaixo, de 27 de agosto de 1926:

Mano Manú,
aí vai uma cantiga¹⁸ feita agorinha de manhã e na primeira redação ainda. Está como saiu e vai para você dar nota. (...) Meu Deus! Manú, que dificuldade arranjar alguma coisa sobre o maxixe, (...) Quanto ao Nazareth meio ando desapontado com a música dele. Não que não seja extraordinária. Estou mesmo convencido que certas danças dele são tão admiráveis que nem as de Chopin (...).

¹⁸ *Lenda da Tapera* foi o nome que Mario atribuiu à canção, mas no *Clan do Jaboti* saiu com o título de *Lenda do Céu*.

Uma feita já pensei creio mesmo que escrevi que a melodia de Nazareth era carioca e de influência portuguesa. Pois nem isso! É um pouco de alma, valsas de Schumann, Brahms e um pouco de toda a gente. E mesmo a rítmica bem mais característica, inda tem um bodum forte da habanera, básica talvez do maxixe como foi o tango argentino. É uma surpresa dolorosa que se tem mudado para ritmo de valsa ou de polca os “tangos” de Nazareth. Desaparece completamente a brasilidade deles. (...) Ando também iniciando por isso um estudo que durará minha vida e me parece importante: quais são os torneios melódicos caracteristicamente (não exclusivamente, se entende) brasileiros. Tenho já anotado alguns. Porém um estudo desses deveria ser comparativo e isso exigiria um trabalho imenso (...) Enfim: se vive e isso é bom. Com abraço do Mario¹⁹ (ANDRADE apud. MORAES, 1996).

As palavras de Mario indicam a contundência com que os protagonistas discutiam as marcas identitárias da música brasileira. Mario revela-se detentor de um discurso constituidor dos aspectos rítmicos e melódicos da nossa música e tinha como receptor de sua mensagem ninguém menos que Manuel Bandeira. Além disso, explicita em sua escrita os sentimentos fraternais em relação ao amigo, expõe dúvidas e angústias, se desnuda. Embora ocorrida no âmbito privado, só vindo a ser publicada em livro, por decisão de Manuel Bandeira, muitos anos após a morte do colega, vimos transparecer os sentimentos do autor e suas características pessoais, percebemos sua preocupação com o universo cultural ao seu redor, a obra do próximo servindo de inspiração para seus pensamentos e questionamentos. Este era Mario de Andrade. Sua escrita de si permite perceber a relevância desse tipo de fonte como forma de compreensão do indivíduo, seu meio sociocultural, sua época e sua rede de sociabilidade. Em suma, está permeada de signos constitutivos dele próprio.

Por todos esses motivos e também para nos cercarmos dos devidos cuidados a respeito do uso de biografias como fonte de pesquisa, incorporamos ao *corpus* deste trabalho outras escritas de si concebidas pelo próprio punho dos personagens centrais.

1.5 Samba de várias notas (biográficas)

Antes de iniciar o próximo capítulo, gostaria de destacar importantes reflexões desenvolvidas até aqui. Tendo como premissa a importância do intercâmbio entre os músicos “do morro e do asfalto” no processo de penetração do samba na sociedade de consumo, construiu-se um *corpus* de narrativas biográficas com o intuito de conhecer as relações de sociabilidade de cada personagem. Em virtude disso, este capítulo priorizou a argumentação

¹⁹ A grafia e a pontuação da carta, ou melhor, a escrita e o ritmo *mariodeandradianos*, foram respeitados.

sobre os riscos e as vantagens de se usar narrativas biografias como fonte de pesquisa acadêmica fazendo um contraponto entre o pensamento de Bourdieu (1986) e Schmidt (1997 e 2000), prioritariamente.

Num primeiro momento, a partir da argumentação proposta por Bourdieu (1986), vimos que o biógrafo tratar-se-ia de “alguém capaz de atribuir sentido a uma vida e unificar discursos”. Mais adiante, em virtude das reflexões aqui desenvolvidas, propusemos que o seu papel poderia ser o de um “mediador cultural” (VELHO, 2001) ou de um “fabricador de memórias”. Com isso, aventamos a necessidade de se olhar para biografias com suspeição e, para nortear as análises dessas narrativas, procuramos sinais em suas escritas que revelassem a predominância do caráter historiográfico em relação ao apologético (SCHMIDT, 2000).

Paralelamente, abordei o desenvolvimento de estudos ligados à micro-história e à memória social como um fator propulsor de uma nova vertente científica que lida com a representatividade do homem comum diante de seu (s) coletivo (s). No caso da história do samba, que é uma história essencialmente oral, é preciso estar atento às narrativas de vida de quem a testemunhou, conforme Sérgio Cabral exaltou em seu depoimento, esta é uma história que pode ser contada através de seus personagens, sua época, suas relações.

Por fim, todos estes fatores reunidos contribuíram para que diferentes tipos de narrativas biográficas sobre Sinhô, Mario Reis, Francisco Alves, Ismael Silva e Noel Rosa, nos auxiliassem na empreitada de responder as questões que derivam da questão principal desta pesquisa: Como as parcerias se formaram? O que mudou na vida dos envolvidos nas parcerias após o encontro? O que as parcerias deixaram de legado para a história e a memória do samba? E, principalmente, como elas interferiram no processo de passagem do samba da marginalidade para a sociedade de consumo?

As análises a seguir se nortearam por essas perguntas e deram origem a outras mais. Se não há novidade do ponto de vista biográfico de cada artista, espero ter contribuído com um novo olhar sobre parte do que já se publicou sobre essas vidas. A história do samba é basicamente oral e, sobre o período em questão nesta dissertação, já não há testemunhos inovadores. O que se conta hoje é o que já se imortalizou nas narrativas que escreveram a oralidade de outrora. Ou seja, o que será visto aqui não são revelações inéditas sobre Sinhô, Mario Reis, Chico Alves, Ismael Silva ou Noel Rosa, tampouco, é uma ode ao uso de narrativas biográficas no âmbito acadêmico, mas sim uma sugestão de como investigar relações sociais que surgiram das rodas de samba para integrar à rede do samba.

CAPÍTULO 2

Com Sinhô e Mario Reis, o samba passeia da “Pequena África” até os salões da sociedade carioca

Na primeira parte deste capítulo, falo sobre a posição do samba na sociedade brasileira antes de a parceria entre Sinhô e Mario ocorrer, ou melhor, antes mesmo de Sinhô iniciar sua carreira musical. Nessa época, enquanto o samba carioca ainda tomava forma, já era obrigado a (sobre)viver à margem da sociedade. Nesse cenário, o personagem Sinhô é apresentado e as narrativas biográficas que o enfocam forneceram os dados necessários para que os contextos histórico, cultural e social pudessem ser recompostos.

Num segundo momento, abordo o cruzamento das histórias de vida de Mario Reis e Sinhô, delimitando o nascimento, o desenvolvimento e o fim da relação entre o compositor e o intérprete. A avaliação sobre os resultados dessa parceria e a sua importância no processo de penetração do samba na sociedade de consumo foi feita com base em dois critérios principais: em primeiro lugar, procurou-se identificar nas narrativas biográficas que cercam esses dois personagens a presença de um discurso predominante sobre a parceria e, conseqüentemente, foi possível perceber qual é a memória constituída por essas narrativas. Em segundo lugar, a partir das musicografias e discografias elaboradas pelos respectivos biógrafos desses dois artistas pôde-se avaliar o legado deixado pelos parceiros.

2.1 O samba na “Era Marginal”

A música popular brasileira nasceu em meados do século XVIII, em decorrência do aparecimento de cidades com alguma diversificação social e, com o passar do tempo, distinguiu-se da música folclórica, especialmente pela forma como era disseminada. Enquanto esta possui a característica de atravessar gerações pela chamada tradição oral, sem nomear seus compositores, a música popular caracteriza-se pelo fato de, desde o começo de sua história, ter sido registrada de alguma forma. Primeiro vieram as partituras, em seguida, as precárias gravações do sistema mecânico, ocorridas no Brasil desde 1909²⁰, anos mais tarde, entre fins dos anos de 1920 e início de 1930, o desenvolvimento tecnológico da indústria fonográfica trouxe o método elétrico de gravação²¹ que, juntamente com o aparecimento do

²⁰ Thomas Edison inventou o disco em 1878. A tecnologia chegou ao Brasil através de Fred Figner, empresário húngaro que trouxe a tecnologia da gravação de discos para o Brasil. Figner fazia gravações no Brasil já em 1902 e enviava a cêra para a Alemanha, onde era transformada em disco pela *International Talking Machine*, proprietária da patente de fabricação da marca Odeon. Em 1909, Figner importou os equipamentos para o Brasil e começou a fabricá-los aqui, na sua Casa Edison (CABRAL, 2005, p.43).

²¹ A principal modificação entre o modo mecânico e o elétrico de gravação se deu na forma de fixação das ondas sonoras na cêra que viraria disco. Na “Era Mecânica” usava-se um instrumento chamado autafone para captar os sons, cujo o alcance e a precisão eram bem inferiores aos do microfone, ícone do modo elétrico. A precariedade

rádio, permitiu a sua difusão em grande escala (CABRAL, 2005). Dessa forma, a música popular não ficou restrita apenas ao ambiente privado de grupos específicos, mas, sim, disponível publicamente, favorecendo a divulgação de seu repertório e respectivos autores para o grande público (TINHORÃO, 1973).

A facilidade de acesso sobre o que era registrado contribuiu para que os diversos gêneros populares que surgiram entre meados do séc. XVIII e o início do séc. XX se influenciassem mutuamente, e assim, a história da música popular brasileira acompanhou o surgimento da modinha, do lundu, do maxixe, do choro, do samba etc. Gêneros que, em sua maioria, originaram-se a partir da mistura das culturas natal, afrodescendente e européia.

O jornalista, biógrafo e musicólogo Luís Antônio Giron, autor de *Mario Reis: o fino do samba* (2001), quando entrevistado para esta pesquisa, atribuiu à efervescência de culturas que havia no Rio em princípios do século XX a responsabilidade pela formação da música popular brasileira.

– (...) imigrantes da Europa Central, músicos de operetas de Viena, da Ucrânia... Simon Bountman, que era um maestro ucraniano, naturalizado americano, que veio parar aqui (...) naquele momento, maravilhoso para a música brasileira, estava se definindo o Brasil, fruto de uma grande mistura cultural, que vai além das três raças. Tem o judeu, o italiano...

Durante o período escravagista brasileiro, as cidades de Salvador e do Rio de Janeiro possuíam uma representativa população negra. O Rio, quando ainda era capital da colônia, em 1763, era um importante centro produtor de café, e a necessidade de mão-de-obra para trabalhar na região do Vale do Paraíba fez com que um contingente incalculável de escravos fosse transferido do Nordeste para suas cercanias.

Anos mais tarde, de meados do séc. XIX ao início do séc. XX, com o país independente e sob o regime republicano, esta característica atraiu para a cidade os negros baianos massacrados por conflitos, como a Revolta dos Malés (1835) e a Guerra de Canudos (1896/97). Ao chegarem aqui, em busca de oportunidade de trabalho, a maior parte dessa população se instalou na região portuária da cidade que, posteriormente, foi batizada pelo compositor Heitor dos Prazeres de “Pequena África” (MOURA, 1995; LOPES, 2003). A migração ampliou consideravelmente o contingente de negros na cidade que, em meados do

do modo mecânico desfavorecia os cantores de voz pouco extensa. Estes conquistaram espaço no mercado fonográfico após o advento do microfone (GIRON, 2001).

séc. XIX, alcançava a marca de 50% da população, caracterizando-se como uma região de identidade da cultura afrodescendente (DINIZ, 2006).

Entre as práticas culturais dos negros destacavam-se, principalmente, o candomblé e o samba que, inicialmente, obedecia aos moldes do Samba-de-Roda do Recôncavo Baiano, cantado em círculo, marcado “na palma da mão” e composto por refrões improvisados pelo grupo. Contudo, o preconceito racial que imperava na sociedade brasileira, especialmente nos anos seguintes à abolição da escravatura, impedia que tais práticas pudessem ser vividas livremente (CABRAL, 1996).

Os negros forros vindos de Salvador ou oriundos daqui do Rio de Janeiro, desempregados em massa, disputavam, na cidade e cercanias, oportunidades de trabalho com os imigrantes europeus que também vieram para cá iludidos pelas perspectivas do comércio de café. Para prejuízo da população negra, a preferência dos empregadores era por brancos. Paralelamente, a cidade se modernizava com as reformas urbanas promovidas pelo engenheiro Pereira Passos, fator que procurava afastar dos centros urbanos todo e qualquer sinal da cultura negra. Não interessava às classes dominantes rememorar “o infame passado escravagista” (MOURA, 1995).

Dessa forma, a “Pequena África” firmava-se não só como um centro de identidade afrodescendente, mas, principalmente, de resistência daquela cultura. Pela região, podia-se freqüentar a casa de babalaôs famosos que ficaram conhecidos como “tios” e “tias”, entre eles, a incontestada Tia Ciata, moradora da região entre os anos de 1899 e 1924 (LOPES, 2003; MOURA, 1995) e Tio Assumano (ALENCAR, 1981). Embora, na época, a perseguição aos músicos populares, na maioria negros, fosse intensa, suas casas eram ponto de encontro para a realização de festas regadas a samba, candomblé e comidas típicas, que duravam até quinze dias consecutivos. Em depoimento sobre a época, o músico João da Baiana, um importante líder do movimento de resistência afrodescendente daquela região, revela como eram as festas de Tia Ciata:

As nossas festas duravam dias, com comida, bebida, samba e batucada. (...) Naquele tempo eu era carpina (carpinteiro). Chegava do serviço em casa e dizia: mãe, vou pra casa da Tia Ciata. A mãe já sabia que não precisava se preocupar, pois lá tinha de tudo e a gente ficava lá morando, dias e dias, se divertindo. **Eu sempre fui responsável pelo ritmo, fui pandeirista. Participei de vários conjuntos, mas apenas para me divertir. Naquele tempo não ganhava dinheiro com samba. Ele era muito mal visto.** Assim mesmo, às vezes éramos convidados para tocar na casa de algum figurão. Eu me lembro que certa ocasião, o conjunto que eu participava foi convidado para tocar no palacete do Senador Pinheiro Machado. Quando o conjunto chegou, o senador foi logo perguntando aos meus colegas: cadê o

menino? O menino era eu. **Aí meus companheiros contaram ao senador que a polícia tinha tomado e quebrado o meu pandeiro, lá na Penha.** O senador mandou que eu passasse no senado no outro dia. Passei e ganhei um pandeiro novo, com dedicatória, peça que tenho até hoje (PEREIRA, apud. MOURA, 1995, p.83). **[grifo meu].**

Apesar da repressão, as animadas rodas que aconteciam pela “Pequena África”, em especial na casa de Tia Ciata, deram origem à formação da “Primeira Geração do Samba”, composta pelo próprio João da Baiana e seus companheiros Pixinguinha, Donga, Hilário Jovino, entre outros. Com o tempo, a qualidade musical das rodas começou a atrair para aquela região pessoas dos mais distintos universos culturais e, gradualmente, o intercâmbio ocorrido ali ajudou no processo de aceitação daquelas manifestações culturais pela sociedade (MOURA, 1995), conforme podemos notar no depoimento acima.

É nesse cenário de marginalidade, resistência, mas também, de trocas culturais que, em princípios da década de 1910, José Barbosa da Silva, o popularíssimo Sinhô inicia sua vida musical. Porém, tal qual o samba, gênero em que mais tarde se consagrou “Rei”, Sinhô percorreu uma trajetória de ascensão, em que, segundo alguns analistas da área, atingiu o seu auge com a parceria estabelecida com o jovem e refinado cantor Mario Reis (GIRON, 2001).

Para apresentar o início dessa trajetória, recorri à narrativa biográfica *Nosso Sinhô do Samba* (ALENCAR, 1981). Nela, o biógrafo do compositor, em concordância com as condições de produção de uma “biografia histórica” (SCHMIDT, 2000), contextualiza os cenários histórico, cultural e social em que seu personagem-título surgiu musicalmente:

Nos fins do século passado, o bairro da Saúde era reduto de costumes e usanças africanas transportadas da Bahia. Pequenas mas inúmeras famílias baianas ali se acumulavam, trazendo para o Rio hábitos da velha metrópole, com marcadas reminiscências do continente negro. Entre as quais cantigas e danças próprias, festas, comidas, ritos e crendices. **Havia nas cercanias babalaôs de fama que realizavam sambas (festas de dança) e candomblés. Eram todos conhecidos como ‘tios’ e ‘tias’.** Donga relembra vários deles, entre os quais tia Isabel, das mais respeitadas e mãe de uma dos grandes raiadores do partido-alto – Oscar 24 – assim chamado por ter servido na campanha de Canudos, como integrante do 24º batalhão. (...)

Essas reuniões, embora freqüentes, não contavam com as simpatias das autoridades, dada a confusão que, de quando em quando, geravam. Por vezes se realizavam na moita, clandestinamente, o que lhes dava maior sabor e sedução.

Mais tarde, algumas dessas famílias foram se espalhando pelo Centro e pela zona chamada Cidade Nova. (...) nas suas proximidades, **na rua Visconde de Itaúna, no 117, morava Tia Ciata (Hilária de Almeida), macumbeira, acatada, vinda da rua da Alfândega para ali assentar sua tenda festiva e movimentada. Naquela rua e na Senador Eusébio, que**

lhe ficava paralela, funcionavam sociedades dançantes que mais tornaram rumoroso e festivo o local (p. 20-21). [grifo meu].

No trecho acima podemos perceber que Alencar constrói uma narrativa retilínea repleta de marcas de historicidade. Os grifos destacam a migração baiana e as influências da cultura africana; a forma como o samba de roda começou a se difundir e, conseqüentemente, receber influências cariocas; os aspectos da clandestinidade e da marginalidade que marcaram o gênero musical inicialmente; e a importância da casa de Tia Ciata como um centro de resistência da cultura afrodescendente. Tudo isso, para apresentar ao seu leitor a ambiência em que Sinhô viveu. Assim como Alencar o fez, veremos, ao longo de toda a dissertação, diversos exemplos de como os escritos biográficos atuais se ocupam de suprir as contextualizações básicas sobre o momento histórico e as conjunturas sociais, econômicas e culturais que cercam a trajetória de vida narrada.

2.2 A representatividade de Sinhô

José Barbosa da Silva, J.B. Silva, ou apenas, Sinhô nasceu em 1888, no bairro da Lapa, Rio de Janeiro. Por volta dos doze anos de idade, mudou-se com a família para a região da “Pequena África”, onde encontrou o ambiente propício para desenvolver o seu talento musical.

Sua primeira investida na música fora a flauta, influenciado pela admiração que seu pai tinha pelo compositor Joaquim Callado, mas não se saiu bem. Partiu então para o violão, instrumento que conseguiu dominar e com o qual começou a compor, mas foi como pianista que ele se destacou eximamente. Segundo seu biógrafo, em fins da primeira década do séc. XX, “Sinhô já era disputado como pianista pelos modestos clubes dançantes do Centro e de alguns bairros do Rio” (p.20). Seu nome sempre aparecia com destaque nos cartazes que anunciavam os bailes, teatros de revista e demais eventos em que participava, com chamadas do tipo: “Abrilhantaré este choro de cordas regido pelo exímio flautista Pixinguim, o valente cronista Sinhô Pianista” (p.23) ou “O nosso pianista será Sr. J. Silva (Sinhô), o conhecidíssimo chorão das molecas chorosas” (p.35).

Integrante da “Primeira Geração do Samba”, Sinhô iniciou sua carreira de compositor brigando e assim a desenvolveu, envolvendo-se em polêmicas e disputas que, habitualmente, inspiravam suas músicas. Entre paródias, desafios e respostas desaforadas, acostumou-se a participar de um tipo de duelo muito comum entre os compositores populares, mas que para sua época era novidade das mais provocativas.

Tal como a famosa disputa que houve entre Noel Rosa e Wilson Batista nos anos trinta, na década anterior, Sinhô também estabeleceu suas desavenças em forma de música. Classificado como um “cronista sonoro” por seu biógrafo, mas também rotulado de “plagiador” por alguns adversários musicais, Sinhô buscava inspiração para as suas músicas na vida cotidiana da cidade, nas suas relações pessoais, na política e na Bahia, tão bem representada pela população da “Pequena África”. Esta lhe rendeu boas canções e rivais. Pixinguinha, Caninha e Heitor dos Prazeres foram alguns deles.

O início das desavenças se deu com a célebre polêmica sobre a autoria da música *Pelo telefone*, em 1917. Esta composição entrou para a história da música popular brasileira como o primeiro samba gravado, com autoria registrada pelo músico Ernesto dos Santos, o Donga, e pelo cronista carnavalesco Mauro de Almeida, popularmente conhecido por Peru dos Pés Frios, ambos frequentadores assíduos das festas da “Pequena África”. Apesar do registro, atualmente aceita-se que a música é uma criação coletiva originada nas rodas de samba da casa da tia Ciata e que contou com a participação de Sinhô na composição do arranjo (TINHORÃO, 1973; ALENCAR, 1981).

O episódio *Pelo Telefone* foi um marco na vida de Sinhô e, por isso, merece destaque nesta dissertação. Diversas narrativas biográficas sobre o compositor fazem referência ao tema e demonstram a dimensão que esta polêmica tomou, tanto na história do samba quanto na história de vida de Sinhô.

Até hoje, controvérsias existentes acerca dessa canção permeiam os trabalhos sobre a história do samba carioca. Máximo (2006), por exemplo, alega que este não deveria ser considerado o primeiro samba gravado, porque musicalmente não se trata de um samba, mas de um maxixe. Há ainda pareceres de pesquisadores que afirmam que antes de *Pelo Telefone*, outras canções classificadas como samba haviam sido gravadas, entre elas, *A Viola está magoada*²² (1914), de Catulo da Paixão Cearense (MOURA, apud. Revista Manchete s/data, p.220). Tinhorão (1966) conta que a primeira gravação da música foi feita pelo cantor Bahiano²³ e saiu sem a indicação do compositor no selo de disco, como era costume. Mas, quando o selo Odeon lançou uma segunda gravação sob o n. 121.313, pela sua banda, lá viria registrado o nome de Ernesto dos Santos (Donga), para ciúmes de todos os que a haviam visto nascer nas rodas da casa de Tia Ciata, inclusive Sinhô.

²² Aos curiosos, sugiro uma visita ao link <http://radio.musica.uol.com.br/ims/2008/01/15/ult4346u99.jhtm>. Na matéria intitulada *Ouçã a seleção em homenagem ao poeta e compositor Catulo da Paixão Cearense* é possível conferir a gravação que Bahiano, Júlia Martins e Grupo da Casa Edison fizeram da canção.

²³ Bahiano (1870 -1944) era o cantor mais popular do Brasil em princípios do séc. XX. Não só gravou pela primeira vez *Pelo Telefone*, como gravou o primeiro disco do Brasil em 1902, pela Casa Edison (GIRON, 2001; DINIZ, 2006).

A seguir, trechos retirados da biografia de Sinhô configuram o nascimento geográfico, musical e social do samba e abordam a relevância do episódio na trajetória de vida do personagem:

A casa de Tia Ciata viria a ser precisamente o nascimento do samba feito música. Nascimento ruidoso e discutido, como sua importância exigia, pois marcaria o advento de nova e expressiva fase da música popular brasileira.(...) **os versos e a melodia do *Olha a Rolinha*²⁴ juntaram-se ao improviso cantado de muitas vozes e logo batizado de *Roceiro*.** Os versos eram de Mauro de Almeida, repórter de *A Rua* e cronista carnavalesco mais conhecido pelo nome de guerra Peru dos Pés Frios.

A composição voltou a ser cantada em noites sucessivas, e, entusiasmado com o sucesso entre paredes, Donga, que também nela colaborara, mais tarde, a registrou com o título *Pelo Telefone* e a designação de samba, feita, ao que parece, pela primeira vez. (...)

(...) *Pelo Telefone* ficou como um marco de uma nova modalidade de composição musical e coreográfica que viria a ser a mais típica das músicas urbanas do país.

O lançamento e o sucesso do primeiro samba provocaram encrenca feia, gerando um dos casos mais discutidos no cenário da música no Brasil. Sinhô entrava na música brigando. E nunca mais deixaria de brigar. Embora ressalte-se, tais brigas carecessem de maior importância como elemento negativo da personalidade do compositor (ALENCAR, 1981, p. 25-27). [grifo meu].

Para demonstrar sua irritação com o ocorrido, Sinhô desabafou em forma de paródia. Trechos das duas versões podem ser comparados a seguir:

Trecho da música original	Trecho da paródia de Sinhô
O chefe da folia Pelo telefone Manda me avisar, Que com alegria Não se questione Para se brincar	Pelo telefone A minha boa gente Mandou me avisar Que meu bom arranjo Era oferecido Para se cantar
Fonte: ALENCAR, 1981, p.24-26.	

Daí em diante, Sinhô não se intimidou mais quando o assunto era composição. Sentiu-se lesado naquele começo de carreira, mas muitos outros artistas sentiriam-se como ele depois. Heitor dos Prazeres, por exemplo, julgou-se roubado por mais de uma vez e apelidou o “Rei do Samba” de “Rei dos Meus Sambas”. Com o passar do tempo, uma frase de Sinhô ficou conhecida e entrou para a história da música popular: “Samba é como passarinho, é de quem pegar” (Alencar, 1981, p.67).

²⁴ *Olha a Rolinha* é uma cantiga folclórica que havia sido apresentada, naquele ano de 1916, na burleta *O Marroeiro*, de Catulo da Paixão Cearense e Paulino Sacramento (ALENCAR, 1981, p. 24).

No ano de 1966, o jornalista José Ramos Tinhorão publicou uma série de reportagens sobre Sinhô, numa delas, o autor avalia as conseqüências da polêmica na vida de Sinhô da seguinte maneira:

O agrado popular pelo samba registrado por Donga foi o pequeno empurrão que José Barbosa da Silva – picado pela vaidade – estava esperando para começar a compor (...) estava tudo pronto para o aparecimento, na música popular carioca, da contraditória figura de Sinhô, que seria chamado de ‘O Rei do Samba’ (TINHORÃO, 1966).

A despeito das controvérsias, podemos interpretar a atitude de Donga como um ato pioneiro de extrema importância no processo de legitimação do samba e do sambista. Até então, tanto o gênero musical quanto a ocupação, eram classificados como marginais. É importante ressaltar que naquele contexto, os cronistas carnavalescos desempenharam um importante papel como mediadores culturais. Em pleno cenário de marginalidade e perseguição, esses cronistas auxiliaram as manifestações culturais afrodescendentes a saírem dos guetos em que eram “permitidas” para alcançar locais privilegiados. Mesmo durante o Carnaval as regras para os grupos populares eram severas. Enquanto as ruas do centro da cidade eram destinadas apenas ao carnaval da alta sociedade carioca, o carnaval do povo tinha que se contentar a circular entre 22h e 24h, em trechos restritos e sujeito a punições severas em caso de não cumprimento (FERREIRA, 2004).

O parceiro de Donga, Peru dos Pés Frios, era cronista do Diário Carioca e figura assídua tanto nos salões dos grandes clubes, quanto nas sociedades carnavalescas em que Sinhô tocava, fazia parte de um grupo minoritário de negros, boêmios, porém letrados, que conquistaram espaço na luta pela cultura popular diante da burguesia europeizante de sua época (COUTINHO, 2006). Embora em 1917 Mauro ainda estivesse no começo da carreira, é bem possível que, por sua influência nos dois mundos, Donga o tenha convidado para compartilhar a autoria de *Pelo Telefone*. Com um homem letrado como autor de samba talvez ficasse mais fácil vencer os obstáculos que limitavam o espaço e as condições de realização de músicas e festas da população negra. Além disso, podemos aventar a possibilidade de que, com a contribuição do cronista, as composições daquele grupo poderiam adquirir um maior valor literário.

Polêmicas e conjecturas a parte, o fato é que *Pelo Telefone* coroou uma parceria pioneira que inaugurou uma leva de intercâmbios socioculturais entre representantes do universo “do morro” e do “asfalto”, inspiradores para o desenvolvimento desta dissertação e imprescindíveis no processo de “desmarginalização” do samba.

2.2.1 Vaidade e outras idiossincrasias

Em conformidade com a valorização atribuída aos testemunhos de quem conviveu com o biografado, apontada no primeiro capítulo desta dissertação, Alencar (1981) utiliza-se do recurso em sua narrativa para enfatizar a vaidade e outras idiossincrasias de Sinhô, conforme mostram os exemplos a seguir:

Mozart de Araújo²⁵ teve a impressão de que o sambista era algo intratável. Muito vaidoso. Certa vez o viu deblaterando na Casa Edison. Reclamava, ao que parece, melhor paga e em dado momento, mais exaltado, exclamou abrangendo com um gesto largo as prateleiras do estabelecimento: “– Tudo isso é meu!” (p.39). [grifo meu].

Mais adiante o autor apropria-se de parte de uma crônica de Manuel Bandeira a respeito do compositor. Bandeira, a propósito, foi um profundo admirador do sambista e dedicou-lhe três crônicas memoráveis: *Na Câmara ardente de José do Patrocínio Filho* (1929), *O enterro de Sinhô* (1930) e *Sambistas* (1954). Na primeira delas, sobre a qual Alencar e muitos outros autores costumam fazer citações (MÁXIMO, 1988), o poeta narra o dia em que conheceu Sinhô, no enterro do amigo em comum, José do Patrocínio Filho, ou apenas, Zeca do Patrocínio²⁶:

Sinhô tinha passado o dia ali, era mais de meia-noite, ia passar a noite ali e não parava de evocar a figura do amigo extinto, contava aventuras comuns, espinafrava tudo quanto era músico e poeta, estava danado naquela época com o Villa e o Catulo²⁷, poeta era ele, músico era ele. Que língua desgraçada! Que vaidade! (BANDEIRA, apud ALENCAR, 1981, p.40). [grifo meu].

Ainda fazendo referência aos versos do poeta Manuel Bandeira, verifica-se em *O enterro de Sinhô* uma outra característica marcante do compositor: a capacidade de transitar por meios socioculturais distintos:

²⁵ José Mozart de Araújo foi musicólogo, professor, historiador e violonista. Entre suas diversas atividades no âmbito musical destaca-se a colaboração na edição da Enciclopédia da Música Brasileira (Art Ed.), para a qual elaborou os verbetes modinha, lundu, choro e chorões, pianeiros e maxixes. Atualmente seu acervo pode ser encontrado numa sala que leva o seu nome, localizada no Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro (fonte: Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/verbetes.asp?tabela=T_FORM_B&nome=Mozart+de+Ara%FAjo>. Acesso em: 3/12/2007.

²⁶ Herdeiro do abolicionista José do Patrocínio, Zeca foi um dos principais talentos jornalísticos de sua geração. Intelectual, *bon vivant* e amante da música popular brasileira, Zeca Patrocínio circulava entre as altas rodas de Paris e o meretrício carioca, com a mesma desenvoltura (SALGADO, apud PATROCÍNIO FILHO, 2002).

²⁷ Villa –Lobos e Catulo da Paixão Cearense.

Ele era o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana. Daí a fascinação que despertava em toda gente quando levado a um salão (BANDEIRA, apud. COELHO, 2003, p. 74). [grifo meu].

Alencar não deixa por menos e intitula o capítulo de sua narrativa dedicado a revelar ao leitor esta importante característica de seu biografado da seguinte maneira: “O favorito do povo e... de Reis” (p.47) e afirma mais adiante que “fosse nos morros ou na zona sul, nos subúrbios ou na Tijuca, Sinhô tinha trânsito livre” (p.48). Tais definições delineiam o fenômeno da mediação cultural na vida artística e pessoal de Sinhô. Por ironia do destino, até mesmo depois de morto, o amigo Zeca pôde aproximar o sambista do poeta Bandeira e, do encontro dos dois, nasceram crônicas que hoje revivem Sinhô.

Lembremos que, nessa época, as manifestações culturais modernistas tomavam conta da cidade e as trocas entre a intelectualidade e os músicos populares começavam a se tornar cada vez mais freqüentes (TRAVASSOS, 2000). O Rio de Janeiro vivia a efervescência cultural de uma capital republicana, a chamada “Época de Ouro Brasileira”. A intelectualidade e a burguesia nascente costumavam se reunir em cafés, teatros de revista, festas particulares e casas de piano, onde músicos populares convidados comandavam as noites. Sinhô, por sua vez, usufruía da companhia do já citado Zeca Patrocínio em noitadas boêmias pela cidade. Zeca tinha por hábito levar o sambista consigo para as festas e saraus particulares pelos quais perambulava, especialmente, nas casas da elite carioca, onde políticos, literatos e artistas eruditos estavam entre os participantes. Em ocasiões desse tipo, não poupava elogios a Sinhô, que, fosse ao piano ou ao violão, alegrava a todos tocando seus sambas maxixados. Para rememorar um desses eventos, Alencar (1981) recorre ao depoimento do maestro Luiz Peixoto²⁸, amigo de ambos: “Numa noite, depois de Sinhô cantarolar um dos seus novos sambas sob o enlevo dos presentes, Zeca, teatral como sempre, ajoelhou-se-lhe aos pés, exclamando: “Homero! Homero!” (p.62). Não seria arriscado afirmar aqui que uma dessas reuniões em que Zeca exaltou Sinhô tenha ocorrido na casa do também

²⁸ Letrista, teatrólogo, poeta, pintor, caricaturista e escutor, Luiz Carlos de Castro Peixoto foi o que podemos chamar de um homem das artes. Apesar de pertencer a uma tradicional família carioca, sendo inclusive, sobrinho do compositor Leopoldo Miguez, era do tipo que bebia tanto da fonte erudita quanto popular. Amigo próximo de Sinhô e de Zeca Patrocínio, assistiu a cenas como essa mais de uma vez (fontes: Alencar, 1981 e Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_A&nome=Luiz+Peixoto>. Acesso em: 3/12/2007.

escritor, Álvaro Moreyra²⁹, outro profundo admirador do sambista que costumava convidá-lo a se exibir ao piano de sua residência nas reuniões que promovia (GIRON, 2001).

A capacidade que Sinhô tinha de interagir entre categorias e níveis socioculturais distintos, agregada ao fato de uma nova corrente de pensamento, voltada para a valorização das culturas populares e regionais estar agitando a vida cultural carioca em sua época, o auxiliaram a conquistar prestígio. O intercâmbio vivido com membros da elite cultural brasileira abriu portas para que ele conseguisse penetrar com sua música em ambientes antes inimagináveis.

2.2.2 Intercâmbio e mediação cultural aproximam Sinhô e Mario Reis

Além de Zeca Patrocínio, Luiz Peixoto e Álvaro Moreyra, os maestros Villa-Lobos e Augusto Vasseur e o editor Benjamin Constatat, eram personalidades ilustres que compunham a rede de sociabilidade de Sinhô e agiam como cicerones do sambista em seus ambientes sociais (ALENCAR, 1981, p. 40). Aproveitando-se da aproximação com formadores de opinião influentes da sociedade carioca, Sinhô divulgava sua produção nos saraus particulares, nas casas de venda de partituras, nos cafés e teatros de revista da cidade. Locais que se estabeleceram como pontos de encontro entre intelectuais e eruditos com os músicos populares. Segundo avaliação do pesquisador Jorge Caldeira (1988), em matéria publicada por ocasião do centenário de Sinhô no jornal Folha de São Paulo: “Sinhô inaugurou a amizade da música popular com os poderosos e intelectuais, com a elite do país”.

Mario Reis, por essa época, costumava freqüentar ambientes em que pudesse ouvir o bom samba carioca, sem que para isso precisasse freqüentar o submundo boêmio, ou o *bas-fond*, como sugeriu Giron. Admirava a música popular e, segundo seu biógrafo, autor de *Mario Reis: o fim do samba* tinha Sinhô como seu compositor favorito (GIRON, 2001). Jovem estudante, de origem social bem diferente da do sambista, ele e seu irmão Jonjoca, após ficarem órfãos, foram criados pelo tio, Guilherme da Silveira, dono da antiga Fábrica Bangu de Tecidos. Tiveram acesso a boas escolas e universidades e divertiam-se como os jovens da elite carioca costumavam se divertir, em festas, bailes e clubes. Mario Reis, a propósito, figurou ao longo de sua trajetória como um freqüentador assíduo do *Country Club*, do *Copacabana Palace* e do *Jockey Club do Brasil*. Para Giron, a preferência de Mario pelos ambientes requintados só poderia levá-lo a conhecer Sinhô longe dos batuques da Pequena África. E foi justamente o que aconteceu. Certo dia, enquanto cumpria o batente na loja A

²⁹ O nome completo de Álvaro Moreyra sintetiza o universo sociocultural ao qual pertencia: Álvaro Maria da Soledade Pinto da Fonseca Velhinho Rodrigues Moreyra da Silva.

Guitarra de Prata, Sinhô recebeu a visita de um jovem bem vestido e educado que viera pedir-lhe aulas de violão. Era Mario Reis. O encontro foi sugerido por Brício de Abreu, amigo de juventude de Mario e conhecido de Sinhô. Giron rememora o momento utilizando-se do depoimento do próprio Brício:

Sinhô vivia em grandes dificuldades, estava sempre precisando de dinheiro. (...) No dia 26 de março de 1926 tivemos uma reunião na SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais). Sinhô queixou-se da falta de dinheiro e da dificuldade de arranjar emprego. Caninha, compositor e músico da época, levou-o para um baile naquela noite. **E naquela mesma noite, fui à casa de Mario (...). Enquanto se vestia, Mario ia dizendo que precisava continuar a aprender violão, precisava de um professor. Lembrei-me de Sinhô e de suas dificuldades (...) Indiquei-o a Mario. Mario não hesitou.** Sob o pretexto de ir comprar cordas para o violão, foi à loja A Guitarra de Prata, cujo proprietário, Porfírio Martins Filho, era um velho colega do Instituto La-Fayette e estudava direito com ele. Mario sabia que Sinhô era empregado da loja, que vendia partituras. Cabia a ele executar ao piano as músicas que o comprador quisesse ouvir. Porfírio apresentou-o a Mario (GIRON, 2001, p.38). **[grifo meu].**

Estabelecia-se ali, por intermédio de Brício de Abreu e com um toque final de Porfírio Martins Filho, uma parceria-chave que serve de base para responder a principal questão que esta pesquisa se propõe: qual a importância das parcerias entre músicos populares e de elite no processo de passagem do samba da marginalidade à sociedade de consumo?

Brício de Abreu era jornalista, poeta e teatrólogo e pertencia ao grupo da boemia intelectual carioca que apreciava a cultura popular. Foi criador, ao lado de Álvaro Moreyra, do semanário *Dom Casmurro* e presume-se que tenha comparecido às reuniões que este promovia em sua residência para que Sinhô se exibisse ao piano. Ao longo de sua vida, dedicou-se a colecionar documentos e material fotográfico referentes aos artistas da música popular brasileira³⁰. Na ocasião descrita, atuou como um *mediador cultural* ao propiciar a união entre o popular Sinhô com o requintado Mario Reis. Mal imaginaria ele que, dali em diante, nasceria uma parceria entre o compositor e o intérprete que marcaria o jeito de cantar samba, levando o gênero a penetrar definitivamente nos salões da alta sociedade.

Ao contrário de alguns de seus contemporâneos, como, por exemplo, os compositores Pixinguinha e Noel Rosa e a cantora Carmem Miranda, Sinhô e Mario fazem parte daqueles casos de esquecimento coletivo que precisam ser revertidos. Suas trajetórias individuais e

³⁰ Atualmente o acervo de Brício de Abreu está dividido entre as coleções da FUNARTE e da Biblioteca Nacional.

coletivas são marcos na história da música popular brasileira e, mais especificamente, do samba. Sinhô foi “o fixador do samba, assim como antes dele Ernesto Nazareth o fora em relação ao maxixe” (RANGEL, 2007, p.43), mas faltava-lhe um intérprete à altura...

Embora o sucesso de suas músicas fosse grande, Sinhô não estava satisfeito. Seu ideal era cantar as suas próprias canções, mas faltava-lhe a voz; seus sambas eram interpretados por Vicente Celestino, Arthur Castro, F.Rocha e pelo jovem Francisco Alves, que estava fazendo grande sucesso no teatro São José. Todos berravam, e berravam muito. Para isso concorria, além da natural inclinação dos cantores, o sistema rudimentar de gravação da época³¹, nos famosos discos da Odeon, onde pontificava o Sr. Fred Figner. **Foi quando apareceu aquele que seria o intérprete das músicas de Sinhô (...)** Mario Reis (IDEM, p. 43-4). [grifo meu].

No dia em que foram apresentados acordaram que duas vezes por semana³² Sinhô iria à casa de Mario Reis conceder-lhe aulas, a vinte mil-réis a sessão. Após dois anos de aulas surgiu a iniciativa do professor: lançar o dedicado aluno como seu “intérprete ideal”, no mercado fonográfico pelo badalado selo Odeon. O biógrafo do cantor transcreve trechos de uma fala de Mario sobre a época em que ele começou sua vida de cantor profissional sob os cuidados de Sinhô.

O Sinhô, Rei do Samba, José Barbosa da Silva, ia lá em casa duas vezes por semana para me ensinar a tocar violão. Ele tinha uma música Amar a uma só mulher, que o Chico Alves cantava. Eu gostava muito dessa música, e um dia, tocando, eu cantei para o Sinhô ouvir. Ele ficou entusiasmado, **começou a gostar de meu modo de cantar. Nas horas de aula, comecei a cantar qualquer música que estivesse tocando. E o Sinhô me elogiava tanto que um dia me deu vontade de ter uma gravação minha.** Uma coisa simples, só pra guardar. **Sinhô era muito amigo do Fred Figner, da Casa Edison.** O Fred precisava muito do Sinhô como músico, era muito ligado a ele, tão ligado que deu uma casa que tinha lá no Catumbi, para o Sinhô morar. **Nós fomos na Casa Edison. O Sinhô falou com o Fred e levou o Donga para acompanhá-lo** (GIRON, 2001, p. 61-2).

Além deste depoimento destaque outro a seguir, que revela algumas diferenças, pouco importantes para a compreensão do contexto, mas interessantes de serem apontadas aqui, já que, um dos argumentos apresentados anteriormente quanto ao uso de biografias no âmbito acadêmico, gira em torno do uso da memória como fonte de pesquisa.

³¹ Aqui o autor refere-se ao sistema **mecânico** de gravação, anterior ao sistema **elétrico**. O cantor Mario Reis surgiu na fase de transição entre esses dois sistemas.

³² Segundo Cabral (1978) as aulas de Sinhô a Mario ocorriam duas vezes por semana. Giron (2001, p.39), no entanto, aventa a possibilidade serem três aulas por semana (GIRON, 2001, p. 39). Quanto ao valor da sessão, não foi encontrada nenhuma controvérsia.

Mario foi comprar cordas na loja de seu amigo Porfirio Martins Filho (ex-colega do Colégio Lafaiete), A Guitarra de Prata; e lá foi apresentado a Sinhô.

– *Sei cantar todas as suas músicas* – disse-lhe Mario Reis.

Sinhô foi para o piano acompanhá-lo e comprovou não só que ele conhecia todo o seu repertório como que cantava muito bem.

– *Você canta diferente de todo mundo* – foi o comentário do Rei do Samba (CABRAL, 1978, p.33).

Complementando a trama entre as narrativas biográficas, Alencar (1981) oficializou a sua versão:

Acentue-se a valiosa contribuição de Mario Reis ao sucesso de Sinhô na sua última fase (1928-1930). Sendo-lhe apresentado por Porfirio Martins Filho, na casa A Guitarra de Prata, onde entrara para comprar cordas de violão, perguntou-lhe o futuro cantor se não queria ensinar-lhe violão. Sinhô logo aceitou e começou a dar-lhe aulas. Mario Reis conhecia quase todas as composições do sambista e cantou-lhe algumas no seu jeitão. Sinhô gostou e teria dito ou pensado:

– *Eis o intérprete ideal para os meus sambas.*

O olho clínico e o ouvido apurado descobriram no moço fino e na sua especialíssima maneira de cantar, em ritmo lento, intérprete e interpretação ajustados para as suas composições. (...) Sinhô, arguto como uma raposa de fábula, viu no moço Mario Reis o cantor que ainda não descobrira. E na verdade ambos se tornaram, de logo, donos dos mais espetaculares sucessos musicais (p.100-101).

Com a mesma essência na informação, biógrafos, pesquisadores e jornalistas dão as suas contribuições sobre o dia em que Sinhô e Mario foram apresentados. Se em seus depoimentos, Mario contou a história de forma diferente, não podemos atribuir aqui outra causa se não à volubilidade inerente à memória humana. Tendo vivido mais meio século desde que Sinhô faleceu e ultrapassado a barreira dos setenta anos de vida, Mario foi o portavoz da parceria vivida por eles. Contudo, apesar de volúvel e emotiva, sua memória firmou e afirmou a ligação entre compositor e intérprete como um acontecimento marcante em suas trajetórias pessoais e coletivas e a representatividade da dupla no processo de legitimação do samba.

2.3 O legado da parceria entre Sinhô e Mario Reis

Levado por Sinhô à Casa Edison, em 1928, Mario gravou duas composições do “Rei”: *Que vale a nota sem o carinho da mulher?* e *Carinhos de vovô*. Duas canções que Sinhô

classificava como Romances Pedagógicos por achar que seus versos eram capazes de educar as crianças, abordando temáticas relativas à realidade delas. O modo peculiar com que Mario cantava, suave e pausado, contribuía para que Sinhô o considerasse o professor perfeito das crianças.

A essa altura, a indústria fonográfica já contava com o modo elétrico de gravação, o que facilitou as coisas para Mario. Sobre a sua forma pausada de cantar, diversos depoimentos revelam que se tratava de um ensinamento de Sinhô. Outros, atribuem ao fato de Sinhô ser tísico e, por isso ter fôlego curto. Conseqüentemente, em suas aulas a Mario, cantava espaçadamente, o que teria influenciado o pupilo. Giron, na entrevista que me concedeu, comentou o assunto:

Mario Reis, pra mim, é um cantor fundamental, um cantor paradigmático da transformação do jeito de cantar brasileiro. Ele é o homem que, conscientemente, pela primeira vez, criou uma estética do canto brasileiro. (...) Diante do microfone e diante das canções de Sinhô, ele começa a cantar sem os ornamentos da escola italiana e adota, então, a estética modernista. Ele é um modernista, ele é o primeiro modernista da música popular. (...)Silvio Caldas (...) um dos cantores lançados por Sinhô. (...) me contou que Sinhô por ter aquele problema de tuberculose, tinha um fôlego curto, por isso que ele cantava daquele jeito. E se você for observar uma gravação do Silvio Caldas você verá que é de fôlego curto, ao estilo do Sinhô (...). Sinhô fundou uma escola de canto. Muitos dizem que não, mas o próprio Mario Reis diz que a escola de canto dele é a do Sinhô. Tá na música: “Fui aluno de Sinhô, companheiro de Noel...” É preciso dar crédito às fontes também, não apenas polemizar.

O dia da primeira gravação de Mario merece destaque. Sinhô chegou ao estúdio acompanhado dos músicos Patrício Teixeira e Donga, a quem convidou a acompanhá-lo no violão. E por lá estava também Francisco Alves, provavelmente resolvendo seus negócios de praxe, e foi apresentado a Mario por Sinhô, com quem já trabalhava há muitos anos. Mal imaginaria o Rei do Samba, que daquele encontro entre seus dois intérpretes mais assíduos, conforme veremos no próximo capítulo, surgiria uma outra parceria que ofuscaria o fim de seu reinado. Nesse dia, portanto, o estúdio da Casa Edison ficou florido e comportou um encontro quase tão inspirador como aquele mencionado na introdução deste trabalho entre a turma de Pixinguinha e de Gilberto Freyre. Fred Figner, Francisco Alves, Sinhô, Donga e Patrício Teixeira presenciaram a primeira gravação de Mario Reis, que, segundo o próprio, “ocorreu em clima de descontraída inspiração” (IDEM). Vendo Mario cantar, Fred Figner

elogiou seu desempenho e sugeriu que prosseguisse gravando, quem sabe até, usando um pseudônimo? A princípio, Mario não cogitava a possibilidade.

Infelizmente, um contratempo prejudicou o lançamento do disco, pois a prova de cera mandada para a fábrica sumiu misteriosamente. Tiveram que refazer. Mario Reis, mais de quarenta anos depois, em entrevista a revista *Manchete* afirmou: “Gravei outra vez e não ficou nem 50% boa quanto a primeira, quando me sentia inspirado. Sinhô e Donga perfeitos no violão” (RANGEL e RANGEL, apud. GIRON, 2001, p. 65).

Apesar do incidente, Mario foi dissuadido da idéia de fazer apenas uma gravação, sem compromissos comerciais, chegando a afirmar: — “como todo mundo estava realmente interessado, deixei o disco sair” (MENDONÇA, apud. GIRON, 2001, p. 65).

Concomitantemente ao surgimento de Mario como cantor e a modificação do sistema mecânico para o sistema elétrico de gravação, apareciam as primeiras críticas especializadas na área musical. Mario, como não poderia deixar de ser, foi alvo delas. O biógrafo do cantor conta que a revista *Phono-Arte*, a primeira publicação brasileira especializada em disco, lançada em 15 de agosto de 1928, dedicou o seu segundo número, do dia 30 do mesmo mês, a comentar o primeiro disco de Mario Reis:

Este é o primeiro disco de Mario Reis. O simpático amador canta a primeira peça³³ de modo muito original, dando-lhe interpretação digna de nota. O artista realiza uma espécie de canto sincopado, muito expressivo, e que, se, à primeira vista nos impressiona mal, pouco depois agrada-nos imensamente (GIRON, 2001, p.73).

Daí em diante foram oitenta e dois discos gravados, entre 1928 e 1951, em 78rpm e mais três LPs, entre os anos 1960 e 1971, somando um total de cento e sessenta e dois títulos, a maioria de sambas. Quanto aos compositores que gravou, Sinhô foi o vencedor, com vinte e três gravações distribuídas entre quatorze músicas. Mais uma vez fazendo referência ao título de um dos capítulos da biografia de Sinhô, temos o sambista como “o favorito do povo e de **Reis**”, sendo que este Reis é de Mario Reis.

O sucesso de Mario deixava Sinhô esfuziante, não apenas pelo fato dele admirar a forma de seu pupilo cantar seus sambas, mas, principalmente, porque suas músicas ganharam um intérprete pertencente à alta sociedade carioca, letrado, bonito, fino, e elegante. A

³³ O termo “primeira peça” refere-se a música que era gravada do lado A dos discos de 78 rpm, que normalmente vinham com uma música de cada lado. No caso específico, trata-se da canção *Que vale a nota sem o carinho da mulher?*

propósito, essas características de Mario não só alimentavam o ego do vaidoso Sinhô, como também auxiliavam o samba a perder o seu caráter marginal e a penetrar de vez nos salões da sociedade. Giron constrói o papel de Mario no processo de legitimação do samba a partir do testemunho de quem conviveu com ele. A seguir, depoimento de Mário Lago retirado do livro exemplifica esta questão:

Samba era coisa de malandro, de gente pobre. De freqüentador das apimentadas burletas da Praça Tiradentes. Um samba era composto num morro, para ser ouvido em outro morro. Mario Reis trouxe o samba para a cidade, com extremo refinamento (GIRON, 2001, p.69).

Pode-se dizer que Sinhô e Mario conseguiram estabelecer uma parceria bem equilibrada. De um lado, Sinhô realizava o sonho da ascensão social do samba e o estabelecimento de sua condição de descobridor de um talentoso cantor e seu novo canto. Do outro, Mario pôde começar a se desenvolver como cantor profissional e orgulhar-se do diferencial que provocara na forma de cantar samba, desbancando os cantores da era mecânica, que, devido ao seu sucesso, sentiam-se obrigados a se adaptar a uma forma mais suave de cantar. Nesse contexto, Sinhô saiu lucrando. Passou a ser procurado por todos os cantores da época, inclusive Francisco Alves, que, apesar do sucesso já alcançado, encontrou dificuldades para se adaptar ao novo modo de gravação e se prontificou a fazer a mesma “escola” do colega Mario Reis.

Na entrevista com Giron, perguntei como ele avaliava a parceria entre Sinhô e Mario e ele respondeu:

– Eu acho que no caso, o Mario Reis lucrou muito mais do que o Sinhô, até porque o Sinhô não teve tempo de colher toda a glória do Mario Reis como ele pretendia. Porque era claro que Sinhô queria que Mario Reis fizesse sucesso com as músicas dele, para que ele também fizesse sucesso. Ele diz isso, né... que o mestre se sente orgulhoso com o triunfo do pupilo.

O autor refere-se a uma importante fonte apresentada em seu livro: um artigo de autoria de Sinhô publicado na revista *Weco*, no ano de 1929. No texto, Sinhô exalta Mario, mas não hesita em colocar-se como o “mestre” de tão fabulosa criatura:

Eu que dou minhas composições musicadas e versejadas, sempre luctei com a falta de um cantor que pudesse difundir o meu estylo próprio, porque não dizer a minha escola. Graças ao bom Deus, que attende a todos os meus desejos e aspirações, vim a ter um discípulo de violão e modinha, que seria a maior revelação do anno, **esse distincto moço, rapaz da melhor sociedade carioca musicista e acadêmico de uma de nossas escolas**

superiores, também sportman, campeão da raquete, o fidalgo e salutar divertimento que refina o caráter dá vigor ao corpo, esse meu amigo é Mario Reis.

(...)

Inúmeros agora são os discos gravados por Mario Reis e cada um novo que aparece constitui um sucesso, que traz a glória ao discípulo e a alegria ao mestre (Sinhô apud. GIRON, 2001, p. 47). [grifo meu].

Esta “escrita de si” de Sinhô o revela como alguém que louva o próximo, louvando a si próprio. Para Sinhô, quanto mais ele enaltecesse sua cria, mais estaria se valorizando. Mario Reis não age muito diferente. Nas entrevistas que deu ao longo da vida frisava: “aprendi a tocar violão com um rei” (EFEGÊ, 1962; CABRAL, 1978). Mario orgulhava-se da ligação que tivera com Sinhô e insistia em se referir a ele como um “Rei”, afinal, ser aluno do “Rei do Samba” não é para qualquer um...

Em complementação ao artigo de Sinhô destacamos abaixo o parecer do biógrafo de Mario Reis sobre sua contribuição ao samba:

Mario da Silveira Reis foi um símbolo de refinamento. (...) Poderia ter passado pela existência, assim, sem deixar marcas. E realmente quase não há pegadas de sua vida privada.

O que ficou está basicamente nos sulcos onde gravou sua voz.

Porque Mario Reis foi o primeiro a cantar samba com traje a rigor. Foi ele quem retirou do gênero o seu traço folclórico e étnico para trazê-lo aos salões da sociedade. Também desenvolveu uma maneira nova de interpretá-lo, baseando-se na fala cotidiana e num fraseado doce que tornava mais amigável o contato (GIRON, 2001, p.11). [grifo meu].

Seja pelo orgulho de ter um discípulo “da melhor sociedade carioca musicista e acadêmico de uma de nossas escolas superiores, também *sportman*, campeão da raquete” ou, por outro lado, de ter um mestre que era “Rei”, Sinhô e Mario Reis estabeleceram uma relação de duas vias onde, quem saiu ganhando, foi o samba.

Sinhô produziu uma obra diretamente relacionada à sua época, e, talvez, não sobrevivesse até os dias de hoje se não tivesse vivido esta parceria. Encontrar o seu “intérprete ideal” o permitiu superar a ausência do rádio como difusor de sua obra e a pouca ajuda que teve tempo de receber da indústria fonográfica, pois morreu três anos após a chegada do sistema elétrico de gravação. Mais do que isso, o que seria da memória de Sinhô sem os depoimentos de quem o conheceu? O que seria da memória de Sinhô sem o seu circuito social?

Especialmente durante o ano de 1928, quando gravou seu primeiro disco, apadrinhado pelo Rei, Mario deu prosseguimento a outros quatro com músicas de seu mestre. As canções

Que vale a nota sem o carinho da mulher? E *Carinhos de Vovô* foram seguidas de: *Sabiá*, *Deus nos livre do castigo das mulheres*, *Jura* e *Gosto que me enrosco*. No bojo do sucesso, Mario ainda aproveitou para lançar Ary Barroso, que era seu colega na faculdade de direito. Gravou dele, naquele mesmo ano, *Vou à Penha*. Outro compositor com quem Mario trabalhou bastante ao longo da vida foi Lamartine Babo. Segundo a discografia apresentada por Giron, Lamartine foi o compositor que Mario mais lançou com exclusividade e depois que Sinhô morreu, foi o responsável por um dos maiores sucessos da carreira do cantor: *Rasguei minha fantasia*, de 1934. Curiosamente, aquele jovem refinado que apenas desejava ter aulas de violão, acabou sendo lançado pelo Rei do Samba como seu “intérprete ideal”, tornou-se um cantor-modelo para a sua época e, em menos de um ano, já possuía prestígio para apadrinhar outros iniciantes.

A prática do apadrinhamento é usual no samba contemporâneo. Segundo Hershmann e Trotta (2007):

(...) o *padrinho*, além de colaborar com a ascensão de atores que fazem parte do seu círculo de relações sociais, (re)legitima a sua condição de formador de opinião, como importante mediador neste universo musical (...) Se, por um lado, para o *apadrinhado* o aval é uma forma de conseguir - mais rapidamente - um espaço no mundo da música, por outro lado, para o *padrinho* é uma estratégia a fim de reafirmar sua condição de liderança para a comunidade que *produz* e que *consome* samba (p.144-45). [*grifo dos autores*].

No que diz respeito à época estudada, no entanto, as relações sociais no âmbito sambista ainda estavam se firmando. Nesse contexto, o apadrinhamento entre um artista renomado e outro não consagrado nem sempre era a tônica de uma relação. Muitas vezes, as aproximações se restringiam às negociações de compra e venda de sambas, sem nenhum vínculo que perdurasse entre os envolvidos. Não foi o caso de Sinhô e Mario, tampouco de Mario e Ary, ou Mario e Lamartine, onde, atrelada à questão comercial, surgiram relações de amizades e admiração mútua.

Apesar do apadrinhamento inicial de Sinhô, Mario Reis caminhou por suas próprias pernas, superou o rótulo de pupilo e definiu sua representatividade no mundo do samba. Sua condição social não o subordinava àquela relação e, como prova cabal, em 1939, vestido a rigor, cantou samba no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Sinhô, por outro lado, pouco antes de falecer, já não dedicava a Mario a exclusividade de suas canções. Entusiasmado com o sucesso de sua “escola de canto”, treinava o cantor Januário de Oliveira, com objetivo de expandir seu sucesso até São Paulo. Giron comentou na entrevista o “projeto de Sinhô”:

– É engraçado que passada essa primeira fase da colheita dos sambas do Sinhô, que geram gravações do Mario Reis em 1928, em 1929, o Sinhô estava em São Paulo, a convite do clube de Antropofagia, com outro cantor, que é o Januário de Oliveira. Ele queria fazer em São Paulo o que ele tinha feito no Rio, colocar um cantor para mostrar o seu trabalho. Eles foram recebidos pela alta sociedade paulistana. A Tarsila do Amaral recebeu Sinhô e Januário, um cantor branco, classe média, alfaiate. De família italiana (...). E o Clube de Antropofagia faz um recital com Januário de Oliveira, cantando músicas de Sinhô, com outro repertório, não aquele do Mario Reis, mas cantado a maneira do Mario Reis.

Quando Sinhô faleceu, uma outra influência rondava Mario. Era Francisco Alves. Nascia ali, a primeira e mais reverenciada dupla de cantores de samba. Formato que virou febre na indústria cultural da época e que auxiliou o samba, antes marginalizado, a fincar-se em definitivo como um gênero musical comercial.

Em 1930, Sinhô vivia na Ilha do Governador e a 4 de agosto daquele ano, depois de correr para tomar a barca que fazia o trajeto até a Praça XV, foi acometido por uma hemoptise e não resistiu. Alencar (1980 e 1981) conta que no bolso de seu paletó havia uma letra de música intitulada *O homem da injeção*, referente ao caso que ocorrera na cidade sobre um sujeito que vinha aplicando injeções nos transeuntes.

O velório mais parecia uma festa popular e foi eternizado nos versos de Manuel Bandeira, em *O enterro de Sinhô* (1930):

A capelinha branca era muito exígua para conter todos quantos queriam bem ao Sinhô, tudo gente simples, malandros, soldados, marinheiros, donas de *rendez-vous* baratos, meretrizes, *chauffeurs*, macumbeiros, todos os sambistas de fama, os pretinhos dos choros dos botequins das ruas Julio do Carmo e Benedito Hipólito, mulheres dos morros, baianas de tabuleiro, vendedores de modinhas...” (BANDEIRA In: **Coleção melhores crônicas**, 2003).

O enterro, porém, ocorreu na tarde seguinte no cemitério São Francisco Xavier e, Mario não compareceu. Sinhô não teve sepultura. A cova rasa em que foi enterrado foi desfeita pela chuva. Indignado, Alencar, que se mostrou um ferveroso defensor da memória do Rei do Samba, deixa transparecer a emoção nos trechos finais de sua narrativa:

Nas vestes do morto fora encontrado o samba *O homem da injeção*, que seria gravado e no qual glosava o sambista acontecimento policial recente (...) Era o cronista impenitente registrando o fato na pauta. Estranhamente a composição desapareceu. O compositor levava a noite passada, entre acessos de tosse, trabalhando o samba que não teria vez. (...) Como depois

da sua morte ninguém mais lembrasse o compositor, até o túmulo desapareceu com o tempo. Sinhô não teve nem direito à perpetuidade da sepultura.

Muitos anos se passaram até que por esforço do próprio Alencar, Sinhô recebesse uma homenagem. Em carta enviada ao então governador Negrão de Lima, o autor apelou e conseguiu dirimir a injustiça e o esquecimento a que Sinhô havia sido submetido. A seguir, trechos da carta de Alencar mostram, mais uma vez, a importância das missivas como fonte de pesquisa e, permitem, aos mais dedicados, ler nas entrelinhas do autor um pouco da sua subjetividade:

Governador:

sou insuspeitíssimo para elogiar sua atuação como dirigente maior dos cariocas (...) Não votei no seu nome e até o combati (...).

Mas vamos ao meu objetivo, que não é lhe pedir emprego, nem elogiá-lo, nem reclamar telefone. Reclamo um túmulo. Não para mim que de tal moradia Deus me afaste ainda por muito. Um túmulo que não será bem um túmulo, mas o substituirá porque assinalará numa rua ou jardim o nome popular de um carioca nato que pelos azares da sorte foi alijado até do cemitério numa cidade a que tanto animou e exaltou. (...)

(...) Deve vosmecê, Sr. Governador, conhecer muitos dos sambas e das marchinhas de Sinhô. Quantas vezes não terá trauteado, nos instantes de repouso, ou mesmo no banheiro as notas saborosas de *Que vale a nota sem o carinho da mulher? Ora vejam só* (...) Pois esse José Barbosa da Silva, conhecido em todo o Brasil como Sinhô (...) está sendo vítima de uma ingratidão que não se compadece com o espírito altruísta e consciente da boa gente carioca (...)

(...) Sinhô, que recebeu em vida elogios de escritores e cronistas de renome, que encarnou a alma boêmia e alegre da cidade morreu numa barca da Cantareira (...) a 4 de agosto de 1930. Deixou quase cento e meio de produções (...) Enterrado modestamente no cemitério São Francisco Xavier, o mau tempo e a desídia poucos meses depois destruíram a sua cova rasa, fazendo desaparecer por completo o modesto sinal indicativo de sua passagem rápida e rumorosa pela vida.

Quando foi da publicação do livro *Nosso Sinhô do Samba*³⁴, encitei um movimento para corrigir a injustiça do tempo e dos homens. Consegui com o tempo o apoio de alguns jornais (...) Se José Barbosa da Silva por uma fatalidade não possuía túmulo na sua cidade, que esta lhe preste pequena homenagem erguendo em algum de seus logradouros um busto ao imortal sambista (...) (ALENCAR, 1970a).

No dia quatro de agosto de 1970, aniversário de quarenta anos da morte do Rei do Samba, com o patrocínio do governo do Estado do Rio de Janeiro, Sinhô teve um busto inaugurado em sua homenagem no Campo de Santana. Aproveitando o ensejo, o governador

³⁴ O autor refere-se à primeira edição da biografia, publicada em 1969. A versão utilizada nesta dissertação foi a segunda edição, revista e ampliada, publicada em 1981.

também prestou homenagem a Vicente Celestino, um dos intérpretes de Sinhô, renomado cantor da era mecânica, que foi sufocado e esquecido devido à ascensão de Mario Reis. Seu busto fica em frente ao de Sinhô.

Em matéria publicada na época, o evento foi classificado como “uma festa bem carioca que contou com a execução da banda do corpo de bombeiros e a presença da filha e do neto de Sinhô e a viúva de Vicente Celestino” (ALENCAR, 1970b), “além do governador Negrão de Lima e vários secretários de Estado, também compareceu ao ato festivo o futuro governador, Dr. Chagas Freitas. Foi realizada animada seresta pelo radialista Paulo Roberto” (ALENCAR, 1981, p.138).

Não foi encontrado nenhum registro de que Mario Reis estivesse presente na festa. Muito provavelmente não esteve. O perfil de uma pessoa refinada e reservada traçado por seu biógrafo permite tal dedução. Além disso, Mario encerrou sua carreira precocemente, na década de 1940. Estava no auge e, por isso, recebeu o título de “Greta Garbo Brasileira” (GIRON, 2001 p.11). Passou anos no mais completo anonimato artístico, dedicando-se à profissão de advogado e ao cargo público que ocupava na prefeitura do Rio de Janeiro. Entre meados dos anos 1950 e 1970 teve aparições esporádicas em público. Em todas elas, Sinhô esteve presente de alguma forma...

2.4 Muito além do monumento

Em 1951, Mario Reis foi convidado por Braguinha, então diretor musical da gravadora Continental, para gravar um álbum triplo em homenagem a Sinhô. Os arranjos ficaram por conta de Vero³⁵ e segundo análise do biógrafo de Mario, modernizavam a harmonia quadradona de Sinhô e aceleravam o andamento original do samba, fazendo com que Mario considerasse os arranjos pouco adequados para o estilo do mestre, mas, apesar disso, não se manifestou. Dedicou-se na gravação e bateu seu próprio recorde, registrando num só dia, 22 de agosto de 1951, todas as seis músicas que compunham o álbum: *Jura, Sabiá, Fala meu louro, Gosto que me enrosco, Ora vejam só!* e *A favela vai abaixo* (GIRON, 2001, p.235).

Em outubro de 1951, a convite da mesma gravadora, Mario gravou mais um disco. De um lado, *Flor tropical*, de Ary Barroso, do outro, *Saudade do samba*, de Fernando Lobo. Nesta canção aspectos da vida de Mario são brevemente resumidos em duas estrofes. Para o biógrafo do cantor, tratou-se de uma “encomenda autobiográfica” (GIRON, 2001, p.236-8).

³⁵ Pseudônimo do maestro Radamés Gnattali.

Senhores da escola de samba cheguei
 Senhores compositores voltei
Nascido no Rio e criado em Vila Isabel
Fui aluno de Sinhô, companheiro de Noel

Foi a saudade do meu samba
 Que me fez voltar à minha gente
 Foi a lembrança do passado
 Que me fez cantar para meu povo novamente

Mais oito anos se passaram até que Mario gravasse novamente. Desta vez, o convite fora de Aluysio Oliveira, do selo Odeon, onde tudo começou. Duas grandes novidades encorajam Mario: seria um LP, com seis músicas de cada lado e não mais um disco de 78 rpm que só gravava duas músicas por vez, sob o título de *Mario Reis canta as suas canções em Hi-Fi*. Além disso, lançaria o samba *O Grande Amor*, da dupla da vez, Vinícius de Moraes e Tom Jobim. Mesmo assim, entre as doze músicas, uma era de Sinhô: *Deus nos livre do castigo das mulheres*.

Em 1965, saiu seu segundo LP, *Mario Reis – Ao meu Rio* e, entre as doze músicas, lá estava *Jura*. Seu último disco é de 1971, intitulado apenas como *Mario Reis* e, das onze³⁶ músicas que o compõe, três eram do mestre Sinhô: *Cansei*, *Amar a uma só mulher* e *Gosto que me enrosco*. Sobre este disco, Mario declarou: “Com este terceiro LP, já não tenho mais nada a dizer” (GIRON, 2001, p.251).

Mario e Sinhô foram parceiros em vida de 1928 a 1930. Contudo, após a morte do Rei do Samba, o Fino, sempre que lhe competia, rememorava a figura extinta de seu mestre. Não é à toa que em seu último trabalho o compositor mais presente é Sinhô.

Um outro Mario, o de Andrade, costumava exaltar, nos anos de 1920 e 1930, que o patrimônio cultural de uma nação está muito além dos monumentos e da obra de arte (IPHAN, 2006). Sem dúvida estava certo. O legado de gravações deixado pelo “intérprete ideal” registrou uma outra forma de se interpretar o samba e permite que ainda hoje, seja possível dimensionar a importância desta parceria nas histórias singulares de ambos os artistas e para a história do samba. Se hoje, eles são pouco lembrados, as narrativas biográficas produzidas sobre eles auxiliam, conforme vimos, na rememoração de suas trajetórias individuais e coletivas e o reconhecimento da representatividade de ambos no mundo do samba. Salve “Nosso Sinhô” e “o fino” do samba no imaginário coletivo brasileiro!

³⁶ O disco em questão saiu com apenas onze músicas porque uma delas, Bolsa de Amores, de Chico Buarque foi censurada. (GIRON, 2001, p. 250-251).

CAPÍTULO 3

Das parcerias à rede. Chico Alves fazendo o elo

No capítulo anterior, vimos que a parceria entre o compositor Sinhô e o intérprete Mario Reis deixou um significativo legado para a história do samba carioca. Contudo, é imprescindível que se diga que muito antes de Mario Reis ser considerado o “intérprete ideal” de Sinhô, Francisco Alves era tido como o principal difusor da obra do sambista. Chico e Sinhô começaram praticamente juntos suas vidas artísticas e um assistiu ao crescimento profissional do outro. Se Mario, ao final da vida, registrou vinte e três gravações de Sinhô (GIRON, 2001), Francisco Alves só perdeu no *ranking* por uma, ficando com vinte e duas (DINIZ, 2006). Mais do que isso, o primeiro sucesso nacional de Sinhô foi gravado por Francisco Alves, conforme o próprio cantor afirma em uma das três autobiografias que publicou:

O disco teve, em minha vida, uma influencia capital, sem trocadilho. Foi com o concurso dele que eu alcancei os meus maiores sucessos artísticos e financeiros (...).

***Pé de Anjo*³⁷ foi o primeiro disco meu que andou rolando vertiginosamente pelo Brasil. Depois, gravei outras músicas populares daquelles tempos, em que Sinhô empunhava o bastão de *leader*, nas rodas de samba cariocas.** (...).

Cansado de trabalhar para empresários teatraes, aceitei um convite de Freire Junior para fazer uma experiência na Casa Edison, distribuidora dos discos da Odeon. **Gravei o samba de Sinhô *Ora vejam só*. Foi um sucesso, venderam vinte e cinco mil discos.** (ALVES, 1937, p. 111). [grifo meu].

Os grifos acima assinalam pontos muito importantes da carreira artística de Francisco Alves. O disco, sem dúvida, teve “uma influencia capital” em sua vida e as composições de Sinhô, *Pé de Anjo* e *Ora vejam só* foram peças ilustres em seu repertório inicial. Segundo o jornal União Paraíba, que em 1977 publicou uma matéria motivada pelo aniversário de vinte e cinco anos da morte do cantor, Chico obteve sua primeira consagração popular em 1918, com apenas 20 anos de idade: “Foi arrebatando aplausos em todas as suas apresentações que atraiu a atenção de João Gonzaga, filho de Chiquinha, que acabara de lançar a gravadora Popular”, sua porta de entrada na indústria fonográfica, ainda sob o modo mecânico.

³⁷ Esta música de Sinhô foi editada pela Casa Beethoven, em 1920, e, pela primeira vez, usou-se a designação de “marcha carnavalesca”. No mesmo ano, Francisco Alves e a banda do bloco Fala meu louro registraram a canção pela Gravadora Popular. Outros registros dela constam de 1923, na voz do cantor Bahiano, pelo selo Odeon e, de 1952, na voz de Orlando Silveira, pela Copacabana Discos. (ALENCAR, 1981, p.147 e 155).

No ano de 1920, Francisco Alves gravaria pela Popular a marcha carnavalesca *O Pé de Anjo* e o samba *Fala meu louro*³⁸. *Ora vejam só* foi gravada pela primeira vez em 1927 e, segundo levantamento de Alencar (1981), obteve “êxito absoluto” nas quatro diferentes gravações que recebeu, sendo duas delas na voz de Francisco Alves, uma na de Mario Reis e outra na de Joel de Almeida³⁹.

Embora Francisco Alves ocupasse o posto de principal intérprete de Sinhô até o aparecimento comercial de Mario Reis e seu canto falado, a relação entre ele e o sambista foi superada pela que seu concorrente travou com o Rei do Samba. Tal fato nos permite concluir que a principal contribuição da parceria entre Sinhô e Mario não está na quantidade de sambas gravados, mas na nova forma de interpretação do gênero instituída por eles.

Sob o aspecto do intercâmbio sociocultural das parcerias de Sinhô com Chico e Mario, cabe ressaltar que apesar das semelhanças em certa fase da vida de ambos os cantores, Francisco Alves, ao contrário de Mario Reis, não nasceu em berço esplêndido e tampouco usufruiu da regalia de ser “apadrinhado” pelo Rei do Samba. Chico considerava-se um homem que construiu a carreira sem contar com as facilidades inerentes às pessoas que pertencem a universos socioeconômicos privilegiados e aproveitava-se do prestígio conquistado, para fortalecer um discurso sobre si que se perpetuou nas suas narrativas autobiográficas, como mostra o trecho abaixo:

Se eu tivesse nascido em berço de ouro, fácil me seria galgar rapidamente uma posição de destaque em nossos meios artísticos. O dinheiro, com seu prestígio fascinante, colloca tudo ao alcance de seus possuidores. A única fortuna, porém, que trouxe para a vida, foi a minha voz (ALVES, 1937, p.5). [grifo meu].

O texto acima indica que o cantor coloca em prática no seu discurso algumas características comentadas no capítulo 1, sob a luz do pensamento de Bourdieu (1986). Em primeiro lugar, sua escrita sugere uma aproximação entre a história de vida narrada com um romance de cunho heróico. Chico refere-se a si próprio como um sujeito que obteve prestígio

³⁸ Esta canção recebeu a designação de samba de partido-alto no selo do disco e outros títulos, como: *Papagaio louro*; *A Bahia não dá mais côco*; e *Quem é bom já nasce feito*. Sua letra era uma referência implícita ao candidato derrotado nas eleições presidenciais, Rui Barbosa (ALENCAR, 1981).

³⁹ Joel de Almeida foi cantor, compositor, produtor e radialista. Nos anos 1940 fez dupla com o cantor Gaúcho, aproveitando a moda iniciada por Mario e Chico. Nos anos 1950 prosseguiu carreira solo. Do seu vasto repertório, formado prioritariamente por sambas e marchas, destacam-se *Quem sabe sabe*, de sua autoria com Carvalhinho e *Madureira chorou*, de Carvalhinho e Julio Monteiro. Como produtor da gravadora Polydor foi responsável pelo lançamento do jovem cantor Roberto Carlos e como radialista, trabalhou na Rádio Tupi de São Paulo. (Fonte:<[http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome= Joel+de+Almeida&tabela=T_FORM_A &qdetalhe=art](http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Joel+de+Almeida&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art)> Consultado em 8 de fevereiro de 2008).

no meio artístico apenas pelo seu talento, sem nenhum tipo de ajuda financeira ou social e, dessa forma, cria uma relação de causa e consequência entre o seu grande trunfo, sua voz, e a fama conquistada.

Ao longo de sua vida, Francisco Alves publicou duas autobiografias: *Minha Vida* (1937) e *Minha Vida Verdadeira* (1951-52)⁴⁰, sendo que além delas, uma versão em forma de folhetim foi ao ar em meados dos anos 1940 pela Rádio Nacional. A esta insistência em estabelecer um discurso sobre si, Chico justificava afirmando que os jovens deveriam conhecer seu exemplo de sucesso para tomar como modelo. Calligaris (1998) afirma que escritos como as autobiografias e os diários íntimos são motivados por necessidades de confissão, justificação ou invenção de um novo sentido, sendo que, freqüentemente, esses três aspectos são combinados.

Francisco Alves era uma figura controversa, e a perspectiva de que ele almejasse inventar um novo sentido sobre si através de suas autobiografias parece bem coerente. A título de exemplo, na época da publicação de *Minha Vida* (1937), a crítica especializada fez o seguinte comentário: “Francisco Alves se converteu em verdadeiro herói de filme de série” (A Voz do Rádio, 15 de setembro de 1936, In: MÁXIMO e DIDIER, 1990, p.194). Anos mais tarde, numa reportagem publicada também sob o ensejo dos vinte e cinco anos do falecimento do cantor, consta a seguinte crítica a respeito de suas autobiografias:

Em 1932⁴¹ havia publicado o livro autobiográfico *Minha Vida* (...) procurando faturar em cima da popularidade que gozava, mas contribuindo com preciosas informações para a construção da história da música popular brasileira.

Em 1950, voltaria ao livro, ditando a David Nasser as suas memórias *Minha vida verdadeira*. Em ambos omitiu todos os aspectos duvidosos, discutíveis, ou simplesmente, desagradáveis de sua personalidade, como é natural em obras dessa natureza (AGUIAR, 1977).

Em contrapartida à imagem heróica constituída pelos escritos de si de Chico Alves, Máximo e Didier (1990) apresentam um perfil que revela outro lado do artista, conforme mostram os trechos a seguir:

⁴⁰ *Minha vida verdadeira* foi ditada ao jornalista David Nasser e publicada em série na Revista O Cruzeiro, entre fins de 1951 e início de 1952, ano da morte do cantor. Mais tarde, em 1966, David Nasser reescreveu e reintitulou a obra como Chico Viola.

⁴¹ Não foi encontrada durante a pesquisa nenhuma edição de 1932, somente de 1937, e que parece ser a primeira, pois no texto de apresentação, além de não haver referência a outra edição, há uma dedicatória a Noel Rosa, falecido a 4 de maio daquele ano: “*Dedico este livro a Noel Rosa, companheiro dos mesmos sonhos*”.

Alto, magro, elegante no *smoking* sob medida, bem penteado, bem barbeado, simpático, sorridente, Francisco Alves tem a aparência de um *gentleman*. (...) É um artista raro, desses que estabelecem entre sua arte e o público uma ligação íntima, indelével. (...)

(...) **O Francisco Alves da vida real é, no entanto, muito diferente do artista (...).** E, como se verá, pouco tem de *gentleman*.(...).

(...) **grosseiro até a violência, ambicioso até a avareza, capaz de tudo quando quer alguma coisa, inescrupuloso, insensível, menos *gentleman* que cafajeste, mais demônio que anjo.**

– ‘Há muita inveja nisso tudo’ – diz Almirante⁴² (...).

– ‘Verdade. Tudo isso e muito mais’ – garante Gastão Cottini⁴³

Francisco Alves é e sempre será um personagem controvertido. (...)

Mas, a maior acusação que se faz a Francisco Alves é a de que vive a explorar sambistas do morro, comprando-lhes parceria (...) (p.189-90). [grifo meu].

Completando a narrativa de Máximo e Didier, Giron (2001) compara o comportamento de Francisco Alves e Mario Reis diante do universo cultural dos malandros do Estácio de Sá, onde, conforme veremos a seguir, os cantores iam buscar repertório para gravarem. Segundo Giron, Chico, ao contrário de Mario, não se acanhava, mas sim, agia como um líder daquele grupo social, muito provavelmente devido ao fato dele ter sido criado nos arredores da região do Mangue. Soares (1985), por sua vez, afirma que o cantor era “desembaraçado e bem relacionado no meio artístico” e que por isso, nos negócios que estabeleceu com Ismael Silva, desempenhou o papel de empresário, gerenciando cachês, agenciando shows e gravações de disco.

Ao compararmos as versões acima podemos perceber alguns dos riscos que cercam o uso da escrita autobiográfica como fonte de pesquisa: enquanto Francisco Alves objetivou construir uma memória de acordo com seus próprios interesses, os biógrafos de Noel, Mario e Ismael procuraram revelar as idiossincrasias de Chico.

Em resumo, falando ou escrevendo, sobre si, Chico estava produzindo uma memória sobre sua trajetória de vida de acordo com seus próprios interesses. Para combater especulações a seu respeito, como a avareza e a grosseria reveladas por Máximo e Didier, Chico instituiu sua própria versão. Calligaris (1998) resume o ato de narrar sobre si da seguinte maneira:

⁴² Henrique Foreis, o Almirante, iniciou sua carreira artística em 1928, no Bando de Tangará. De 1934 a 1958 trabalhou como radialista produzindo programas que exigiam profunda pesquisa, conseqüentemente, o acervo acumulado tornou-se o maior já reunido sobre música popular brasileira e, atualmente, está disponível para consulta no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (CABRAL, 2005).

⁴³ Gastão Cottini foi barítono do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Certa vez, tiveram uma discussão na porta do lendário Café Nice, no centro do Rio, que terminou com Francisco Alves entrando num táxi aos gritos de “vou em casa buscar um revólver para acabar com você”. Felizmente, não passou de ameaça (MÁXIMO & DIDIER, 1990, p.189).

Narrar-se não é diferente de inventar uma vida. Ou debruçar-se sobre sua intimidade não é diferente de inventar-se uma intimidade. O ato autobiográfico é constitutivo do sujeito e de seu conteúdo (p.47).

Relembrando um dos principais aspectos referentes às biografias históricas vistos no capítulo 1 (SCHMIDT, 2000), ao se dedicarem a investigação das relações sociais de seus biografados, os autores demonstram a intenção de construir condições de interpretação da identidade dos mesmos, afinal, uma vida não se resume a apenas um ‘sujeito’ e tampouco é o resultado de acontecimentos relativos somente a este ‘sujeito’ (BOURDIEU, 1986). As citações acima são, portanto, indicativas de que por trás daquelas narrativas encontram-se autores preocupados em apresentar não somente a vida de seus personagens-títulos, mas também, de figuras que integraram seu universo social, pois, conforme veremos a seguir, Chico Alves, que ingressou na carreira artística gravando Sinhô, teve ainda uma importantíssima participação nas vidas de Noel Rosa, Mario Reis e Ismael Silva.

Não seria exagero afirmar que por causa do papel mediador de Francisco Alves esta dissertação não fala, essencialmente, de parcerias, mas de redes de sociabilidades. Em foco, está uma rede que começa a ser tecida no período em que o samba era marginalizado, quando Sinhô iniciou sua carreira, e vai até o período em que o samba vira sucesso nas rádios de todo o Brasil. No meio do caminho, Mario Reis, Chico Alves, Ismael Silva e Noel Rosa contribuíram cada um a sua maneira, para a penetração do samba carioca na sociedade de consumo.

A seguir, a partir das relações sociais estabelecidas entre esses personagens, poderemos verificar acontecimentos marcantes no processo de legitimação do samba, como o pioneirismo de Chico e Mario como dupla de cantores do gênero; a ligação sócio-musical estabelecida entre Chico e Ismael; e a mediação de Chico que levou Noel e Ismael a comporem juntos. Por trás desses eventos, a transformação do que antes era um símbolo da cultura popular marginalizada em produto da cultura de massa, livrou o samba carioca da marginalidade e influenciou decisivamente na sua consagração como um dos principais símbolos da identidade nacional.

3.1 Francisco Alves entre as rodas e as redes do samba

Antes de Francisco Alves reinar na chamada “Era da Voz” (DINIZ, 2006), os cantores Bahiano e Vicente Celestino eram os principais intérpretes da música popular brasileira. Depois, veio Mario Reis seguido de Orlando Silva, Silvio Caldas, entre outros. Francisco

Alves procurava vencer a concorrência com uma boa escolha de repertório e, em busca de bom samba, acabou se tornando o mediador cultural que uniu as parcerias em análise nesta dissertação.

Conhecido por seu excelente ouvido musical e apurado faro para intuir as músicas que agradariam ao público, Francisco Alves tinha a preocupação de juntar-se aos bons sambistas de sua época, escolhendo com rigor tanto os músicos que o acompanhariam, quanto os compositores que gravaria. Em virtude disso, tinha como hábito freqüentar rodas de samba pela cidade para ouvir o que os compositores “do morro” estavam produzindo. Considerado um bom violonista era capaz de interceder nas melodias que ouvia por essas rodas, contudo, ficou conhecido no meio como um “compositor”, isto é, como alguém que não compunha, mas sim, comprava sambas (GIRON, 2001). Nesta categoria, aliás, Chico Alves foi pioneiro, mas não o único, porém, com certeza, o que mais se destacou (MÁXIMO e DIDIER, 1990).

Enquanto Sinhô ocupava-se dando aulas de violão ao jovem Mario Reis, Francisco Alves se iniciava numa nova e importante prática do mundo do samba: o comércio de músicas e de parcerias. No ano de 1927, começou a freqüentar o universo cultural dos sambistas do Estácio de Sá, onde um grupo formado por Ismael Silva, Bide, Nilton Bastos, Brancura, Bucy Moreira, Baiaco, Marçal, entre outros, costumava se reunir nos bares da região para encontros boêmio-musicais, que deram origem a um novo estilo de samba, diferente do que era produzido pelos compositores da Primeira Geração. Os pontos de encontro mais tradicionais eram o Bar Apollo e o Café do Compadre, que ficavam nas proximidades da Escola Normal, instalada no Largo do Estácio. Pela proximidade com a escola que formava professores, os sambistas brincavam entre si dizendo que, ali, no bar, formavam-se compositores de samba. No dia 12 de agosto de 1928 fundaram o bloco carnavalesco Deixa Falar, que foi irreverentemente classificado como “Escola de Samba”, a primeira do Brasil (CABRAL, 1996).

O Estácio estabelecia-se, então, como o bairro com o maior contingente de negros na cidade. Há aproximadamente vinte anos a cidade vinha sofrendo modificações urbanas que delinearão um novo espaço para as festas populares, especialmente o chamado Pequeno Carnaval, dos blocos, ranchos e grupos populares. Em oposição a este, havia o Grande Carnaval freqüentado pela alta sociedade e marcado por desfiles de corso e bailes elegantes. O êxodo do centro, provocado pelas reformas urbanas de Pereira Passos e a transformação do centro da cidade numa região de trabalho e lazer, fizeram com que as opções de moradia para a comunidade que ocupava a área passassem a ser os bairros adjacentes, os morros e as periferias (FERREIRA, 2004).

A efervescência da cultura afrodescendente mudava de endereço e os sambistas do Estácio inauguravam, ao mesmo tempo, um novo tipo de samba carioca, com modificações rítmicas, melódicas, líricas e temáticas. O novo samba apresentado pelo grupo do Estácio aposentou os instrumentos harmônicos da geração da “Pequena África”, como o piano de Sinhô e a flauta de Pixinguinha, para apresentar o surdo e a cuíca, criados, inclusive, por ritmistas daquele grupo: Bide, e João Mina⁴⁴, respectivamente (CABRAL, 1996).

Embora nessa época Sinhô ainda despontasse com alguns sucessos carnavalescos como *Tesourinha* ou *Que vale a nota sem o carinho da mulher*, para a turma do Estácio, os sambas maxixados não serviam. Ismael definiu essa necessidade, em entrevista a Sérgio Cabral, da seguinte maneira: “A gente precisava de um samba para movimentar os braços pra frente e pra trás durante os desfiles” (CABRAL, 1996, p.34). O objetivo dos estacianos era, portanto, um samba mais marcado que impusesse um ritmo mais cadenciado aos desfiles de carnaval.

A seguir, Máximo e Didier (1990) narram a forma como o samba se configurava pela cidade nessa época. Mais uma vez, ressaltam-se as contextualizações históricas, sociais e culturais características das biografias históricas (SCHMIDT, 2000):

(...) existem na cidade dois tipos de samba. Um é aquele que se faz, toca e dança nas casas de Ciata e outras ‘tias baianas’. O outro, o do Estácio e cercanias, dos morros e subúrbios distantes. Com o primeiro, freqüentado por doutores, intelectuais, políticos, gente importante, a polícia não se mete. Com o segundo, lazer das populações pobres daquelas localidades um tanto à margem da sociedade, o desemprego e o subemprego compelindo os homens a atividades malvistas ou mesmo proibidas (o jogo, o servicinho sujo, a exploração de mulheres, mil e um expedientes, mas nunca o trabalho fixo), cumpra-se a lei: lugar de malandro é na cadeia.

Os dois tipos de samba (...) não dividem a cidade apenas musicalmente. (...) há uma separação social entre eles. (...)

(...) Os músicos daquele tipo de samba [o primeiro] são respeitados como profissionais, tocam em teatro, cinema, casas de família rica. Como Pixinguinha e seus amigos.

(...) Os sambistas de morro, nem como músicos são vistos. Desordeiros, isso sim. Muito porque suas festas semiclandestinas não se limitam ao

⁴⁴ Bide, Alcebíades Barcelos: nascido em Niterói, mudou-se para o Rio com sua família em 1908. Na década de 1920 começou a freqüentar as rodas de samba do Estácio, passando a integrar o grupo de fundadores da Deixa Falar, onde desenvolveu seus dotes de percussionista, entrando para a história do samba como um pioneiro na instrumentação das baterias de escolas de samba. (http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_A&nome=Bide); João Mina: improvisador de sambas morador do morro do São Carlos. De um desses improvisos surgiram os versos “De babado sim/ Meu amor ideal/ Sem babado não”, que quando chegaram aos ouvidos de Noel Rosa, por intermédio de João da Baiana, o encantaram. Noel, na ocasião, teria demonstrado interesse em conhecer o cantor. João da Baiana fez a mediação e diante de João Mina, Noel pediu para ajustar o estribilho e fazer a segunda parte. Nascia ali um dos maiores clássicos da obra de Noel Rosa: *De babado* (1936) (MÁXIMO & DIDIER, 1990).

samba propriamente dito, mas também à batucada (...) (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p.138). **[grifo meu]**.

Os autores revelam as diferenças entre os dois estilos de samba e enfatizam as condições sociais dos novos sambistas em relação aos da Primeira Geração. Na época em questão, o samba produzido segundo os moldes da Pequena África já não sofria mais perseguições policiais, pois tinha caído no gosto das classes dominantes e possuía uma espécie de “passe virtual” para ocorrer em locais privilegiados, como os teatros e as casas de família. Por outro lado, a ambiência dos sambistas do Estácio era a do *jogo, do “servicinho sujo, da exploração de mulheres”* etc. O novo samba que surgia, portanto, não só estava à margem da sociedade, como também era produzido por marginais, de acordo com o senso comum do termo.

Apesar disso, atento às mudanças de rumo do gênero musical, Chico Alves não hesitou em se tornar figura assídua das rodas do Estácio e, inclusive, esteve presente no evento de fundação da Escola de Samba Deixa Falar (GIRON, 2001). Baseado na influência que possuía no meio artístico, propôs àqueles sambistas, que se encontravam em situação social desfavorável, a venderem seus sambas para ele gravar. Porém, controverso como era, defendeu seu interesse: queria exclusividade como comprador. Necessitando divulgar suas produções, sem contar com o prestígio conquistado pelos sambistas da Primeira Geração, e ainda, preferindo compor sambas a se dedicarem a qualquer outro tipo de trabalho, não restou aos sambistas *malandros* do Estácio outra alternativa, a não ser aceitar.

O primeiro estaciano a fazer negócio com Francisco Alves foi Bide, que lhe vendeu o samba *A malandragem*. Em seguida, por seu intermédio, Chico solicitou comprar duas músicas de Ismael Silva que ouvira por aquelas rodas. Abaixo, trechos retirados das biografias de Mario Reis e Noel Rosa rememoram o episódio:

O primeiro a falar de Ismael a Chico foi Bide, em 1928. O homem estava com sífilis, precisava de dinheiro e tinha sambas geniais. Cantou alguns e Chico aprovou. Por meio de Bide, sem conhecê-lo, comprou dois sambas que acabaram fazendo sucesso: *Me faz carinhos* e *Amor de malandro*. (GIRON, 2001, p.98).

Ismael (...) recorda-se da época ruim que viveu em 1927, seus exames de sangue acusando uma penca de cruzeiros, a sífilis obrigando-o a se recolher a um leito do Hospital da Gamboa. Estava lá, triste da vida, com medo mesmo de morrer, de nunca mais voltar ao Estácio e aos seus sambas, quando Alcebiades Barcellos, o Bide, veio lhe fazer uma visita.

– *Te trago uma proposta, Ismael.*

- *Que proposta?*
- *Sabe o Francisco Alves?*
- *Claro, o cantor.*
- *Pois é. Ele andou ouvindo uns sambas teus por aí. Gostou. Mandou que eu viesse aqui com estes 100 mil réis.*
- *Pra que tanto dinheiro?*
- *O Francisco Alves quer te comprar o ‘Me faz carinhos’ (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p.210).*

A negociação de sambas podia se dar de duas formas diferentes: numa delas, apenas a música era vendida. Neste caso, cabia ao comprador a decisão sobre o que fazer com ela. Isto é, se a gravasse, teria plenos poderes para negociar a obra com as gravadoras e, conseqüentemente, o lucro sobre as vendas dos discos seriam dele, o compositor ficaria de fora dessa fatia do bolo. No entanto, continuaria sendo o autor daquela obra e, caso fosse integrante de algum órgão regulamentador de direitos autorais, como a SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), estaria apto a receber por isso. O valor pago por um samba variava entre 20 mil e 400 mil-réis e como, normalmente, os sambistas tinham pressa para receber, o pagamento era feito no ato da transação. Sequer pensavam nos lucros futuros sobre as vendas de discos (GIRON, 2001). A outra forma de negociação era a compra da composição na íntegra, isto é, obra e autoria. Nesse caso, o compositor se desvincilhava completamente da obra, vendia-a como um produto por inteiro, e sua única fatia seria o valor recebido no ato da venda do samba. Segundo Soares (1985) *Me faz carinhos*, de Ismael, seguiu esta segunda modalidade e foi o estopim para mais uma marcante polêmica da história do samba:

Depois que ingressou na boemia, **Ismael** só queria saber de estudar... samba e batucada (...)
 Antes, porém, **compôs *Me faz carinhos*, um samba que ele vendeu para sair do aperto financeiro** e como único meio de conseguir que fosse gravado. **Se não obteve outro lucro material além dos vinte mil-réis que recebeu pela gravação (ou foi cem mil-réis Ismael?), pelo menos a vida lhe devolveu a autoria do samba, de tanto que se falou no negócio** (p.11). [grifo meu].

Francisco Alves, confirmando sua fama de bom negociante, aguardou Ismael se recuperar para aproximar-se do sambista e lhe propor um misto entre as duas formas de negociação: ao invés de lhe vender o samba e/ou a autoria, Ismael lhe venderia a parceria, assim, “o bolo” seria dividido meio a meio. Aparentemente mais justo, salvo o fato de Chico nada ter a ver com a criação das músicas.

Giron (2001) afirma que para manter-se no topo do mercado, Chico Alves, não media esforços. Queria bater seus próprios recordes de venda. No primeiro semestre de 1929, por exemplo, quando Mario Reis estava em ótimo momento da carreira e arrecadou na Casa Edison a quantia de 12 contos, 200 mil e 900 réis e Vicente Celestino, em declínio, não passou de 5 contos e 142 mil réis, Chico atingia a marca de 25 contos de réis.

O autor resume o início das relações comerciais entre Francisco Alves e os estacianos, chamando a atenção para o caráter mediador do cantor, que circulava com desenvoltura entre as rodas de samba e o crescente mercado fonográfico: “*habituê* dos dois ambientes, valia-se da dupla vantagem com grande tino comercial. Francisco Alves comprava as composições dos amigos sambistas para negociá-las com Figner”, da Casa Edison (p.97-8). Em relação ao acerto com Ismael Silva, Giron narra o episódio apoiando-se em depoimento do próprio Ismael ao jornal Última Hora, de 5 de setembro de 1970:

Naquela altura do sucesso, **Chico** só tinha receio de entrar nos botequins de sambistas porque era famoso. **Numa tardinha de meados de 1928, foi de carro até a esquina do Apollo** e, de lá, mandou chamar seu parceiro desconhecido, Ismael. O sambista veio, Chico lhe **propôs comprar seu sambas, com exclusividade, nas parcerias e na divulgação**. “**Encostado num poste, cantei todos os meus sambas com ele acompanhando no violão e uma multidão de entusiastas ao redor de nós (...) quando terminei, me levou para o automóvel para falarmos de negócios**”. A partir daí Ismael se tornaria o estafeta favorito de Chico. A parceria entre os dois ocorreu em cerca de trinta sambas (p. 99-100). **[grifo meu]**.

Numa entrevista concedida a Sérgio Cabral, em 1974, consta o seguinte depoimento de Ismael:

(...) Você vê como eu dou sorte. É o compositor quem procura o cantor pra gravar. Comigo foi diferente. Foi Francisco Alves quem me procurou querendo mais sambas para os seus discos.

SC: – *Quantas músicas você vendeu para o Francisco Alves?*

IS: – *Só duas: Me faz carinhos (...) e Amor de malandro. (...) Nas outras, ele entrava na parceria e dividíamos o dinheiro que a música rendia* (CABRAL, 1996, p.244-5).

Ao escolher Ismael como seu parceiro, diante de tantos outros talentosos compositores daquele grupo do Estácio, Chico Alves não estava, simplesmente, elegendo o seu preferido, mas escolhendo a dedo aquele que se tornaria também seu “assessor para assuntos sambísticos”. Ismael era considerado o mais educado e elegante do grupo, costumava se trajar com um indefectível terno de linho branco, camisa de seda vermelha e gravata de crochê

combinando. Por causa desse diferencial, foi eleito por Chico, além de fornecedor oficial de seus sambas, seu agente, sugerindo ao cantor o que valia a pena comprar dos demais companheiros. Ismael, em depoimento gravado para o MIS-RJ, revela que durante os anos de 1925 a 1935 ele e Chico andavam sempre juntos “até seis horas da tarde, cuidando dos negócios... gravações, edições... edições gráficas etc.”

Uma vez iniciada a parceria entre Francisco Alves e Ismael Silva, é pertinente cogitarmos o que significou para o vaidoso Sinhô presenciar um de seus intérpretes mais constantes, responsável pela consagração nacional de muitas de suas músicas, gravando um estilo de samba diferente do seu. Como se não bastasse, desenvolvendo com os compositores desse novo estilo uma forma de negociação profissional, pagando-os para gravar as suas canções. Nesse contexto, parece ainda mais relevante o aparecimento de Mario Reis na vida do compositor.

Durante a fase de transição entre os estilos de samba, Francisco Alves demonstrando seu tino comercial, dividiu alguns de seus discos gravando composições da nova geração no lado B e composições de Sinhô no lado A. *Me faz carinhos*, por exemplo, dividiu o espaço com *Não quero saber mais dela*; e *A malandragem*, de Bide, foi gravada junto com *O bobalhão*⁴⁵. Conhecendo o contexto e a vaidade que cercavam Sinhô, é possível imaginar o quão ferido ficou o ego do sambista com essa divisão, mas Mario Reis estava lá para afagar os brios do sambista.

Cabral (1996) afirma que o aparecimento do novo samba foi um golpe para os compositores da “Primeira Geração”, especialmente, para Sinhô, que com tuberculose assistia desgostoso, o samba que fixou se modificar. Numa entrevista concedida pelo sambista ao Diário Carioca, em janeiro de 1930, em resposta ao que o entrevistador classificou como “a evolução do samba”, disse:

– **A evolução do samba? Com franqueza, não sei se o que ora se observa devemos chamar de evolução.** Repare bem as músicas deste ano. Os seus autores, querendo introduzir-lhes novidades, ou embelezá-las, fogem por completo do ritmo do samba. **O samba, meu caro, tem a sua toada e não se pode fugir dela. Os modernistas, porém, escrevem umas coisas muito parecidas com marcha e dizem que é samba** (Sinhô, apud. CABRAL, 1996, p.36).

Enquanto viveu, Sinhô defendeu seu samba maxixado e, provavelmente, se não tivesse estabelecido parceria com Mario Reis na hora certa, não teria continuado a produzir até a

⁴⁵ Ambos os discos saíram pelo selo Odeon, no ano de 1928, sob os respectivos números 10100 e 10113.

véspera de sua morte. Sérgio Cabral, quando entrevistado para esta pesquisa, sintetizou o período em que os sambas de Sinhô e do Estácio concorriam da seguinte maneira: “Sinhô e Mario deram a saída de um lado e Chico Alves e Ismael Silva, de outro lado”.

Com Sinhô a beira da morte, a partir daquele momento, outro compositor viria a ser considerado o fixador do samba, aliás, do novo samba: Ismael Silva (CALDEIRA, 1988).

3.2 Chico Alves e Ismael Silva, uma ligação sócio-musical

Antes de aceitar a proposta de Chico, porém, Ismael alegou que, dentro do grupo do Estácio, tinha como parceiro e amigo íntimo, o compositor Nilton Bastos, com quem possuía uma relação muitíssimo diferente da que começava a construir com o cantor. Ismael e Nilton compunham coletiva e indistintamente, letra e melodia, primeiras e segundas partes⁴⁶. Não se preocupavam em definir quem fizera o quê numa canção. Muitas vezes, uma música que tivesse sido composta inteiramente por um, consagrava-se como sendo de ambos, tamanha era amizade entre eles. Isso acontecia tão regularmente que, com o tempo, mesmo que quisessem não poderiam reverter a situação, pois sequer podiam se lembrar de como a música havia sido concebida (MÁXIMO e DIDIER, 1990; SOARES, 1985).

Sendo assim, quando Ismael percebeu que fazer sambas podia render dinheiro e até prestígio, falou a Chico Alves que não tinha como deixar Nilton de fora do negócio, pois as músicas que compunha eram dele também. Chico não via motivos para não aceitar, afinal, perder um compositor como Ismael naquela conjuntura de alta concorrência entre os cantores seria arriscado demais. Para resolver a questão, os três fundaram o grupo Bambas do Estácio, e assim assinavam as autorias coletivas nos selos dos discos. Os negócios realizados com os outros estacianos, com agenciamento de Ismael, eram um pouco diferentes. Chico comprava os sambas, os negociava com Fred Figner e depois, repassava a parte de Ismael e de seus companheiros. Estes sequer tomavam conhecimento dos trâmites burocráticos.

Soares (1985) conta que Ismael era sócio da SBAT e, portanto, estava apto a receber os direitos autorais que lhe cabiam, contudo, quem tomava a rédea diante dos empresários era Chico Alves, que depois repartia os lucros com o sambista. Segundo a avaliação da biógrafa, porém, a relação entre eles foi positiva para ambos:

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 lavava a**

⁴⁶ Chama-se de primeira parte, aquela que dá origem à música e que é onde, normalmente, se encontra o refrão; e de segunda a que é composta depois, ou seja, a estrofe de acompanhamento. Em alguns casos costuma-se dizer que há duas segundas partes.

outra. O próprio Ismael, muitos anos mais tarde, cicatrizadas as feridas, esquivava-se de falar no assunto (...) ‘deixa pra lá’ (...)

Anos mais tarde, em seu depoimento ao MIS, Ismael diria que ‘Chico, ficava com a parte do leão’. (...)

O fato é que Chico Alves veio solucionar uma das maiores dificuldades de Ismael: a de encontrar intérprete para as suas músicas. Em troca, ele apareceria nos discos e nas partituras como autor também (SOARES, 1985, p.13). [grifo meu].

Outros narradores corroboram com a autora e contribuem para o enquadramento de uma memória sobre a parceria de Chico e Ismael que, apesar dos pesares, se tornou uma relação de duas vias. Máximo e Didier (1990), por exemplo, afirmam:

Tem sido assim, há muito tempo. **Todo o mundo sabe que nesse acordo de boca entre Ismael e Francisco Alves um entra com o samba e o outro com a voz.** Nenhum dos dois faz segredo disso. E **não adianta dizerem que Ismael está sendo explorado: no fundo ele se sente até grato** (p. 210). [grifo meu].

Aguiar (1977), porém, assume uma posição bem mais severa diante do assunto. Na matéria em que publicou no jornal Última Hora, por ocasião dos vinte e cinco anos do falecimento do cantor, o autor afirma:

Como compositor era um ótimo comerciante das músicas alheias. Pesa aqui a sua falta mais grave como artista e como homem. Ainda que comprovadamente seja autor de algumas bonitas canções (...) **não hesitou em inserir seu nome numa centena de parcerias com as quais nada teve a ver a sua criação artística.** Usou e abusou de seu dinheiro para comprar inúmeras canções de autores pobres, faturando um prestígio imerecido e multiplicando sua carteira de direitos autorais, com sacrifício alheio. (...) **(...) Em todos os trabalhos em que o nome de Francisco Alves aparece ligado a Ismael Silva, Nilton Bastos, Noel Rosa, Herivelto Martins, entre tantos outros compositores legítimos, o cantor só aparece na parceria por pura ou mal cheirosa transação comercial que, lamentavelmente, se repetiu por toda a sua carreira** (AGUIAR, 1977, p.8).

Balanceando as versões acima temos a seguir uma consideração de Giron (2001) sobre a importância da autoria e da propriedade no cenário em que a atividade de Chico decorreu:

(...) autoria e propriedade eram conceitos que se confundiam no modo de vida artística da época. A assinatura do autor podia ser mantida, pois o que importava, no final das contas era o direito sobre a música (p.101).

Consideradas as interpretações, o fato é que os negócios entre Francisco Alves, Ismael e Nilton deslancharam e, a despeito do caráter explorador do “compositor”, renderam frutos para ambas as partes. Um modo de apadrinhamento diferente daquele promovido por Sinhô a Mario se firmou entre Chico e o grupo do Estácio. Se, por um lado, Sinhô teve visão comercial ao lançar Mario Reis, por outro, não agiu como um empresário do cantor, colocando-se à frente das negociações. Provavelmente, porque Mario Reis, apesar de apadrinhado, vinha de uma condição social superior a de seu mestre. Além disso, as composições eram apenas de Sinhô, mesmo que, ao longo da vida, as acusações de plágio lhe tenham sido freqüentes. A seguir, duas imagens ilustram o papel de empresário desempenhado por Chico Alves nas negociações estabelecidas entre ele, Ismael e Nilton:

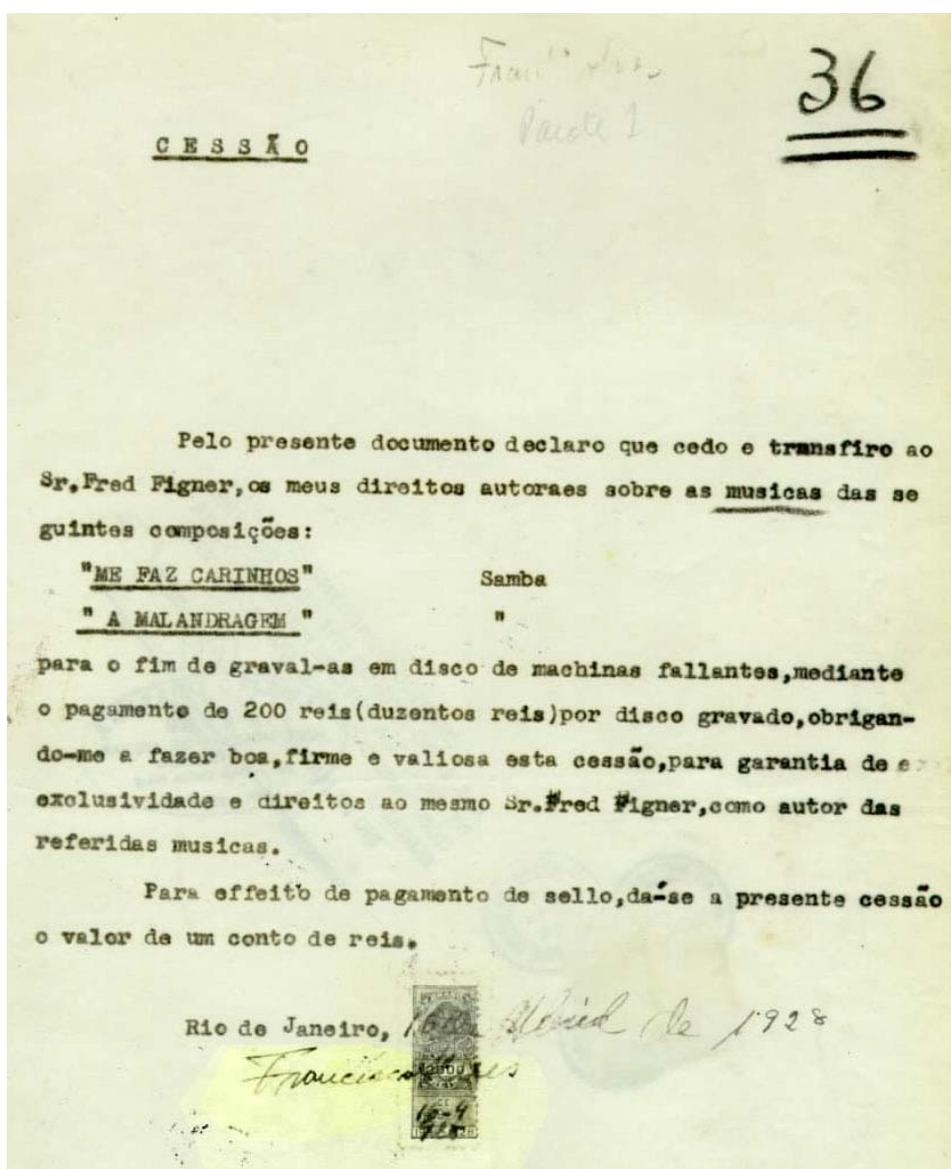


Figura 2: Contrato de Cessão de Direitos de Reprodução entre Francisco Alves e a Casa Edison
Fonte: Arquivos Casa Edison.

A figura 2 mostra as duas primeiras canções que Chico comprou dos sambistas do Estácio, *Me faz carinhos*, de Ismael e *A malandragem*, de Bide. Conforme podemos ver, as duas canções foram compradas na íntegra, música e autoria, e no documento de cessão Francisco Alves cede a Figner os “seus direitos autoraes”. A seguir, a figura 3 mostra a evolução das negociações entre Chico, Ismael e Nilton. Observem que aparecem os nomes de todos os envolvidos :

Pco. Alves: Rua Justiniano da Rocha 161
 Milton Bastos: Rua São Christovam 591
 Ismael Silva: Rua Tru ceuva 482

1ª via **53**

Pelo presente contracto feito entre *Francisco Alves, Ismael Silva e Milton Bastos*
 de nacionalidade *Brasileiros*, domiciliado(s) em *Rio de Janeiro*
 Rua de uma parte, aqui denominado(s), o "PROPRIETARIO"
 e **FRED. FIGNER**, brasileiro, negociante, proprietario da Casa Edison, do Rio de Janeiro, rua Sete de Setembro, 90,
 aqui denominado "FIGNER" de outra parte, têm contractado o seguinte:

1.º O "PROPRIETARIO" cede e transfere a "FIGNER", seus successores, representantes legaes, concessionarios e/ou
 cessionarios os direitos exclusivos de gravação e reprodução por meio de processo mechanico, electrico, radio etc., em
 discos de grammophone, rolos de pelliculas etc., e em qualquer forma de instrumentação ou adaptação que "FIGNER"
 achar conveniente, das seguintes obras:

"Não há" — Samba
"Si você girar" — Samba
"Sem e' bom fallar" — Samba
"Olé-lé" — Samba

sua musica e letra, declarando os "PROPRIETARIO" que as obras acima são de sua autoria e propriedade legal e por
 elle e sob seu nome de autor, foram registradas na Bibliotheca Nacional sob o N.º.....

2.º Os "PROPRIETARIO" se comprometem a indemnizar a "FIGNER" por toda a perda e prejuizo que elle possa
 soffrer por causa de qualquer reclamação ou demanda contraria, de terceiros, sobre as obras especificadas neste do-
 cumento, ou por causa de qualquer adjudicação que invalide os privilegios dos direitos exclusivos reservados, tratados
 neste contracto.

3.º Esta cessão e transferencia (d'este contracto) se entende para o mundo inteiro e consequentemente o "PRO-
 PRIETARIO" se obriga formalmente a não ceder iguaes autorizações a nenhuma outra pessoa para qualquer reprodução
 acima referida.

4.º "FIGNER" pagará ao proprietario uma quota de *4.200* (duzentos reis)
 por reprodução mechanica de cada um exemplar da(s) respectiva(s) obra(s) referida(s), que sejam vendida(s) por
 "FIGNER", seus successores, representantes legaes, concessionarios e/ou cessionarios no Brasil e em qualquer outro país
 no qual o proprietario tenha direitos reservados que protejam a referida obra, ficando bem entendido que em nenhum
 caso se deve pagar direitos ou quotas duplas se por acaso as impressões ou reproduções forem levadas a paizes
 estrangeiros.

5.º A liquidação das quotas e o pagamento das mesmas será feito trimestralmente.

6.º A permissão ou prohibição de irradiações ou exhibições publicas dos discos ou de quaesquer outras reproduc-
 ções mechanicas em que figurem as obras cedidas e transferidas neste contracto cabem exclusivamente a "FIGNER".

Em signal de conformidade, ambas as partes contractantes assignam na data indicada este documento em duas
 vias, para um só effeito, sendo o original devidamente sellado, para cujo effeito se dá ao presente contracto o valor de
 Rs. 1.000\$000 (um conto de réis) e ficando o mesmo em mãos de "FIGNER", entregando-se a 2.ª via ao "PROPRIETARIO" que
 no momento de assignar este contracto confirma havel-o recebido. — Figuram como testemunhas os Srs.
Francisco Soares e J. Guillerme Peitourier
 cujas assignaturas vão ao pé.

As partes contractantes concordam pagar, em partes iguaes, as despesas d'este contracto referentes a estampilhas,
 reconhecimentos de firmas, e registro em cartorio de titulos.

Testemunhas:

Francisco Soares
Peitourier

Ismael Silva
Francisco Alves
 Rio de Janeiro 9 de Dezembro 1930

Figura 3: Contrato de Cessão de Direitos de Reprodução entre Francisco Alves, Ismael Silva, Nilton Bastos e a Casa Edison. Fonte: Arquivos Casa Edison.

3.2.1 Enfrentando o mercado

Enquanto os estacianos, em especial Ismael, conseguiam prestígio no meio artístico por intermédio de Chico, outro desafio se impunha a eles: garantir o espaço do samba no mercado cultural, pois, paralelamente, os ritmos regionais vinham agradando ao público e estabelecendo uma concorrência acirrada. Dois grupos musicais faziam muito sucesso na época, os Turunas da Mauricéia e o Bando de Tangarás, sendo o segundo inspirado no primeiro.

Os Turunas eram um grupo de cantores, compositores e instrumentistas pernambucanos que se apresentaram no Rio pela primeira vez, em 1927, e conquistaram o público jovem carioca de tal modo que a música popular brasileira sofreu “um surto cultural nordestino” (CABRAL, 2005). O Bando de Tangarás derivou de um grupo amador denominado Flor do Tempo, que era formado por inúmeros jovens da classe média carioca, alunos do tradicional Colégio Batista, que costumavam se reunir para a realização de saraus na casa do empresário Eduardo Dale⁴⁷. Henrique Brito, Álvaro Miranda, o Alvinho e Carlos Braga, o Braguinha, faziam parte desse grupo e destacavam-se musicalmente dos demais. Por intermédio deste último, Almirante foi incorporado ao Bando e Cabral (2005), biógrafo deste personagem, narra a sua versão dos acontecimentos:

Entre os amigos que Almirante fez em Vila Isabel estava Carlos Ferreira Braga, que mais tarde ficaria famoso pelo pseudônimo João de Barro (...) que os amigos só chamavam de Braguinha (...)

(...) Enquanto Almirante vivia do trabalho no comércio e da montagem de aparelhos de rádio para uma reduzida freguesia, Braguinha tinha uma vida de rico desde que nascera (...)

Dois qualidades de Almirante chamaram a atenção de Braguinha: cantar bem muitas músicas e a habilidade como pandeirista (...) Foram exatamente essas duas virtudes que levaram João de Barro a convidar o amigo a comparecer a um ensaio do conjunto Flor do Tempo (CABRAL, 2005, p. 35-36). [grifo meu].

O Flor do Tempo foi crescendo demais e, ao mesmo tempo, crescia a indústria fonográfica brasileira. Nesse contexto, em 1929, o grupo foi convidado para gravar um disco pelo selo *Porlophon*. A preocupação com a qualidade do que seria gravado levou a nata do Flor do Tempo a procurar Noel Rosa, já conhecido por acompanhar cantores pela madrugada afora. Os biógrafos de Noel reconstroem o episódio ao mesmo tempo em que contextualizam o cenário do mercado fonográfico:

⁴⁷ Eduardo Dale era pai de uma aluna do Colégio Batista e um entusiasta dessas reuniões (MÁXIMO e DIDIER, 1990).

Neste 1929 vai subir para cinco o número de gravadoras no Brasil. (...) As gravadoras engatinhando ainda, de estrutura e organização precárias, com dificuldades para formarem seus *casts*, **estão recorrendo a cantores, instrumentistas e grupos amadores como o Flor do Tempo para enriquecerem seus modestos catálogos de lançamentos.** (...) são artistas baratos (...). Eles próprios fazem rigorosamente tudo, compões, tocam, cuidam dos arranjos, ensaiam, cantam e se acompanham, de modo que para as gravadoras, a não ser **no que diz respeito aos gastos materiais** (estúdio, eletricidade, cera, acetato), **um disco sai praticamente de graça.** (...) **É por esta porta espertamente aberta** pelas gravadoras (...) **que os rapazes do Flor do Tempo pretendem entrar** (...) **Sabedores das qualidades musicais de Noel** e precisados de um quarto violonista para completar o conjunto (...) **lhe propõem se juntar a eles.** (...) O conjunto, **em vez de Flor do Tempo,** vai se chamar **Bando de Tangarás** (...) (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 102-103). [grifo meu].

O trecho acima mostra em que contexto Noel começava sua vida de músico profissional. Lembremos que em 1929, Sinhô e Mario Reis e Chico Alves e Ismael desenvolviam suas respectivas parcerias.

No ano seguinte, a morte de Sinhô abalou Mario Reis, que ficou alguns meses sem gravar e aproveitou o período para concluir o curso de Direito e prestar concurso público. Chico Alves, que também sentiu a morte do compositor, tinha uma nova fonte fornecedora de sambas, mas lamentava não estar fazendo o sucesso que desejava, pois além do fato de Mario Reis ter aberto o campo da cantoria para outro tipo de intérprete, os gêneros regionais faziam sucesso e roubavam espaço nas gravadoras e nas rádios.

Em decorrência desse novo cenário da música popular brasileira, Chico procurou Mario para “propor a salvação do samba e de suas próprias carreiras” (GIRON, 2001, p.114). Numa entrevista concedida a Lucio Rangel, Mario apresentou a sua versão sobre o caso:

Eu não gosto de falar, mas foi uma coisa importantíssima para a música popular brasileira. (...) **Eu gravava na Odeon e o Chico também. Éramos os cantores-sambistas da casa. Foi quando surgiu o Bando de Tangarás, com Noel Rosa, Almirante, João de Barro⁴⁸, Alvinho e Henrique Brito** (...) **Aí, eu e Chico perdemos terreno. Um dia, sentindo que seu prestígio estava abalado, Chico chegou na Odeon e me propôs fazer um dueto** com ele num samba de Brancura – ‘Deixa essa mulher chorar’.

⁴⁸ Pseudônimo de Carlos Braga, o Braguinha. O nome Bando de Tangarás era uma homenagem a uma raça de pássaro que costuma cantar em grupo de cinco, com um deles no meio de uma roda, tal qual o grupo musical viria a fazer. Em virtude disso, Braguinha sugeriu que cada integrante criasse um codinome de pássaro. Mas somente ele aderiu a sugestão, criando para si “João de Barro”. Note-se, porém, que a sugestão de Braguinha se deveu ao fato de o grupo, inicialmente, não almejar uma carreira profissional e de todos os integrantes serem membros de “boas” famílias cariocas. Isto é, deveriam poupar suas verdadeiras identidades no caso de se envolverem com a música popular (GIRON, 2001; CABRAL, 2005; MÁXIMO e DIDIER, 1990).

Respondi que sim, pois tudo faria para melhorar a nossa música popular. (...) (RANGEL, apud. GIRON, 2001, p.114).

Giron (2001) confronta o depoimento de Mario com o que Francisco Alves apresentou em suas memórias editadas por David Nasser, em 1966:

Tornamo-nos amigos inseparáveis e aí surgiu a dupla. Estudamos qual seria a primeira gravação das duas vozes. Decidimos por fim pelo samba *Arrependido*. Depois veio a marcha *Formosa*, de autoria de Antônio Nássara e J. Rui e *Deixa essa mulher chorar, Se você jurar*⁴⁹, uma infinidade de êxitos preparados com cuidado, em nossas noites de Copacabana, pois era lá que ensaiávamos (NASSER apud. GIRON, 2001, p.114).

Apesar da ausência de disputas na narrativa de Francisco Alves, os trechos acima permitem a identificação da ambiência cultural e social em que os cantores estavam inseridos. Mario aborda o aparecimento do Bando de Tangarás como um elemento propulsor para a formação da dupla Francisco Alves e Mario Reis. Além disso, afirma que o primeiro samba que eles gravaram era o *Deixa essa mulher chorar*, de Brancura, mais um integrante do grupo sambista do Estácio. Chico Alves, por sua vez, afirma que o samba de Brancura está entre os primeiros, mas não foi o inaugural. Apesar das diferenças, a informação comum de que eles o gravaram, traz à tona os personagens que compunham o cenário do samba carioca na época e indica a aproximação dos cantores com os estacianos.

A parceria entre Mario Reis e Chico Alves deu-se primeiro no âmbito comercial, para depois se desenvolver no âmbito musical. Isto é, inicialmente eles se tornaram sócios na compra de sambas, mas apenas um pouco mais adiante resolveram formar a dupla.

Chico e Mario eram cantores de samba do selo Odeon, e a proximidade entre eles criou a oportunidade para que Chico ensinasse a Mario o caminho das pedras até o Estácio, introduzindo-o nos negócios. Mas, como já sabemos, Mario era um jovem extremamente requintado que evitava o submundo e a ralé cariocas. Em outras palavras, repudiava a idéia de estar muito próximo dos marginais do Estácio. Por isso, Mario, menos confortável no ambiente dos botequins do que Chico, restringia seus contatos profissionais a Chico, Ismael e Nilton, este, a propósito, era considerado por ele ainda mais elegante do que Ismael (GIRON, 2001).

Segundo análise de Giron (2001), o convite de Chico Alves surgiu na hora certa. Mario se sentia atingido emocionalmente pela morte de Sinhô, mas também se ressentia de

⁴⁹ Ambos os sambas foram registrados como sendo de Ismael, Nilton e Chico (SOARES, 1985, p.14).

não ter permanecido como seu único “intérprete ideal”. Sinhô, nos seus estertores havia distribuído lindas canções e formado uma escola. Tão vaidoso quanto o mestre, Mario Reis desejava progredir e superar a concorrência. Paralelamente, Francisco Alves sentia-se ameaçado pela nova geração de cantores. Para se ter uma idéia, ao longo da década de 1930 surgiram: Orlando Silva, *o cantor das multidões*; Silvío Caldas, *o seresteiro do Brasil*; e Ciro Monteiro, *o Sr. Samba*. Cada um com seu epíteto elogioso.

A seguir versões dos biógrafos de Mario e Noel revelam a integração de Mario ao grupo dos Estacianos, com a mediação de Chico Alves.

Segundo Alves, Mario e ele tornaram-se amigos inseparáveis. (...)

Chico tomou confiança em Mario e lhe ensinou o caminho do ouro: como conseguir os melhores sambas para gravar e, ainda por cima, levar lucro sobre a venda da música à Casa Edison. Chico, nascido na Lapa, tinha virado uma espécie de chefe da turma dos Bambas do Estácio. (...)

(...) **criado nas zonas do Mangue se considerava tão malandro quanto os sambistas do Estácio**, só que não ia as mesmas festas, nem se divertia nos mesmos bordéis. (...)

Nessa história toda, **Mario não gostava de sujar o summer. Comprava os sambas por intermédio de Ismael ou, então, por intercessão de Chico.** Em janeiro de 1929, Mario gravou um disco no qual constavam dois sambas do Estácio: *Novo amor*, de Ismael Silva e *O destino Deus é quem dá*, de Nilton Bastos. (...)

Assim, **o jovem grã-fino era introduzido no mundo da nova malandragem e do novo samba pela mão forte do amigo cantor** (GIRON, 2001, p.97-100). [grifo meu].

Quando tiveram início as negociações de Francisco Alves com os dois grandes sambistas do Estácio, Mario Reis aproveitou para se aproximar. Sempre foi assim, a admiração de Mario feita de receios que o deixam um tanto à distância.

– *Chico, estes caras não são perigosos?*

Se Francisco Alves ia ao morro de Mangueira procurar Cartola, ou se circulava pelo Estácio atrás de Nilton e Ismael, Mario se punha na retaguarda. Deixava Francisco Alves ir na frente e, se tudo estivesse bem, se chegava, desconfiado. **Deus o livrasse de subir a Mangueira! Salgueiro, Saúde, Gamboa, favela? Não era com ele.**

Mas, no dia em que conheceu Nilton Bastos, começou a mudar de opinião sobre os sambistas. Duas coisas o aproximaram muito de Nilton: a paixão pelo futebol e, é claro, a música (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p.211). [grifo meu].

Nos trechos acima percebemos que enquanto na narrativa de Giron a versão é de que “Chico tomou confiança em Mario e lhe ensinou o caminho do ouro”, segundo Máximo e Didier, “Mario Reis aproveitou para se aproximar”. Apesar das controvérsias, ambas as narrativas revelam as diferenças comportamentais entre Chico e Mario no *métier* estaciano: um ousado, o outro cauteloso, pelo menos até o dia em que conheceu Nilton Bastos. Além

disso, insinuam que na relação entre eles, Chico exercia tão forte influência sobre Mario quanto Sinhô exercera outrora.

Uma vez integrado àquela rede de sociabilidade, Mario assumiu uma postura diferente da de Chico em relação aos sambistas do Estácio, tanto na forma de se aproximar, como no caráter das negociações. Ao contrário do amigo, Mario não impunha seu nome na parceria para gravar as músicas. Comprava os sambas, negociava-os com Figner, mas incluía os nomes dos autores no papel. A seguir, a figura 4 mostra a um contrato de cessão de direitos assinado por ele:

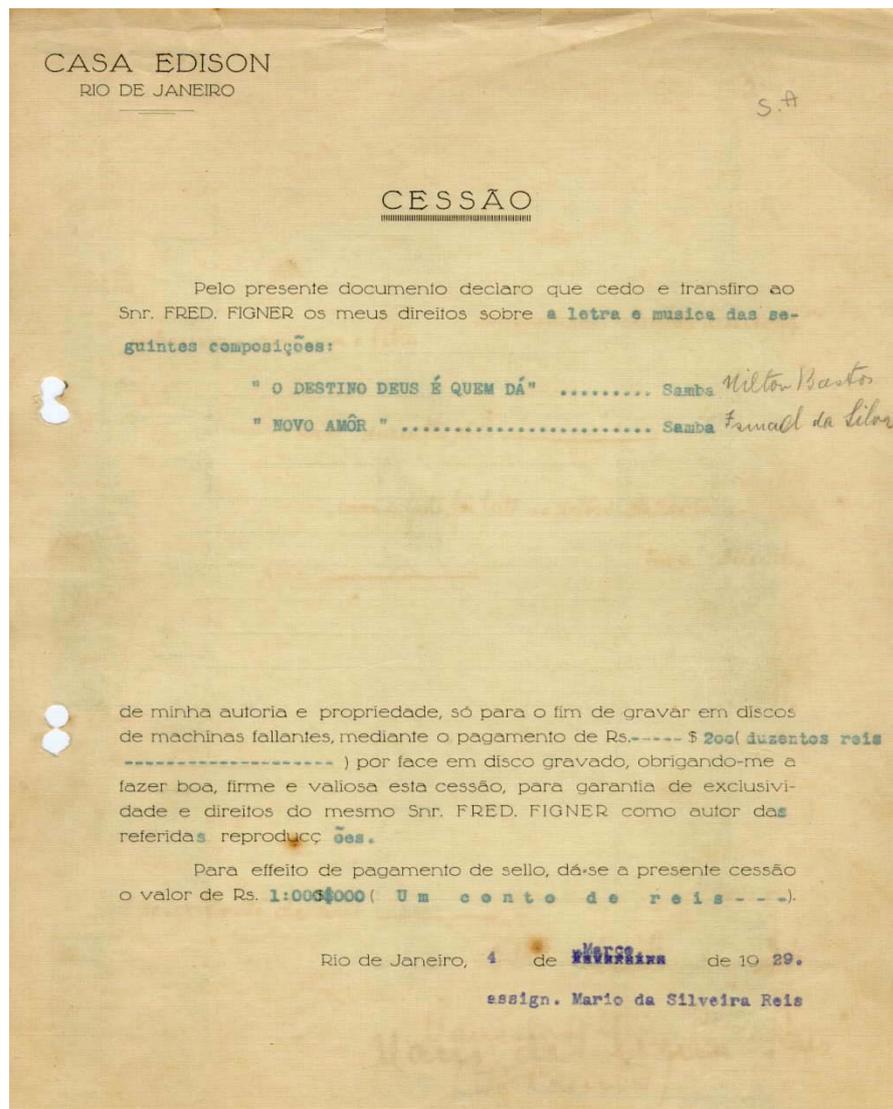


Figura 4: Contrato de Cessão de Direitos de Reprodução entre Mario Reis e a Casa Edison. Fonte: Arquivos Casa Edison.

A figura acima é um “modelo padrão” de contrato de cessão da Casa Edison em que vem escrito: “Pelo presente documento declaro que cedo e transfiro (...) os meus direitos

sobre a letra e a música (...) de minha autoria e propriedade”. Ao lado dos títulos das canções, porém, há uma retificação à caneta atribuindo as autorias de cada uma das composições a Ismael e Nilton. Este detalhe, aparentemente pequeno, sugere que Mario preocupava-se com as questões de autoria.

Mas comprar todos os direitos de uma obra musical era um ótimo negócio e Mario sabia disso. Por isso, nem sempre agiu de forma tão ética ao longo de sua trajetória artística e criou o pseudônimo de “Zé Carioca”, para disfarçar os seus casos de “composição”.

É curioso que antes de se envolver com a compra de sambas Mario não tenha aderido a estratégia de usar outro nome no lugar do seu verdadeiro. Segundo Travassos (2000), por essa época, os músicos eruditos, ou ainda “do asfalto”, quando penetravam no universo da música popular, optavam pelo uso do pseudônimo para “preservarem” suas imagens. Mario, no entanto, quando era apenas um cantor, legítimo, de sambas, não acatou a estratégia, só vindo a tomar essa decisão no momento em que se envolveu com o polêmico comércio de sambas.

Enfim, entre atitudes suspeitas ou legítimas, Francisco Alves e Mario Reis formaram a dupla, ou melhor, o empreendimento. O primeiro grande sucesso foi *Se você jurar* (1931), cuja capa da partitura aparecia como autores Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves.

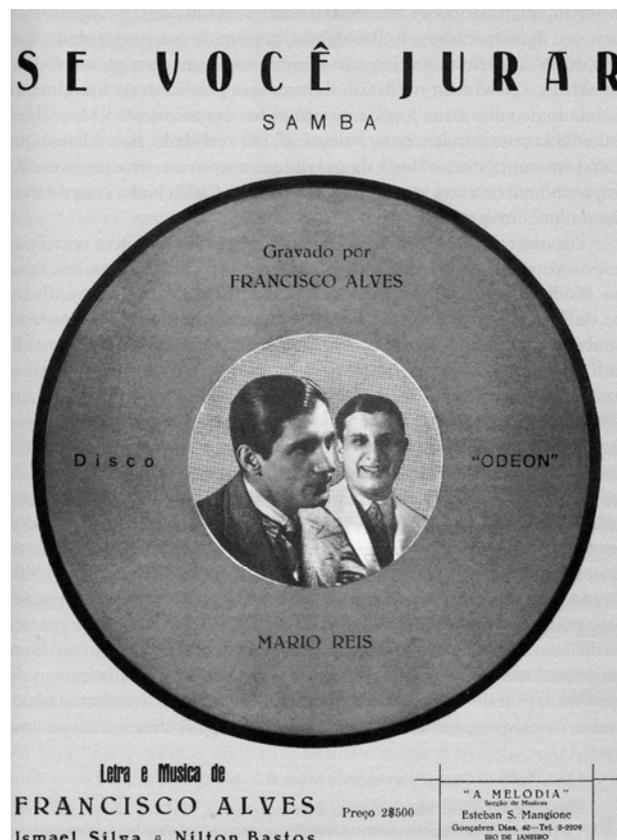


Figura 5: Capa da partitura do samba *Se você jurar*.
Fonte: Giron, 2001, 115.

Se você jurar ficou instituída na historiografia do samba como um marco na passagem para o novo formato do gênero e, até hoje, é cantada nas rodas da cidade com muito entusiasmo. Diversas narrativas se referem a esta música como um “divisor de águas” e afirmam que o samba carioca de hoje é muito mais próximo desta canção do que de *Pelo Telefone* (CABRAL, 1996; MÁXIMO e DIDIER, 1990, entre outras). Na linha do tempo do samba, o que havia antes de *Se você jurar* ficou classificado como samba maxixado e o que veio depois, foi chamado de samba sincopado. Dessa forma, entre as histórias de vida selecionadas para esta pesquisa, temos Sinhô representando o primeiro samba e Ismael, o segundo. Sobre essa questão, um episódio curioso merece ser mencionado: numa entrevista que reuniu Donga e Ismael Silva, na década de 1960, Sérgio Cabral, propôs um debate entre os dois:

SC: – Qual é o verdadeiro samba?

Donga: – Ué, samba é isso há muito tempo: O chefe da polícia/ pelo telefone /mandou me avisar/ que na Carioca/ tem uma roleta para se jogar.

Ismael: – Isto não é samba, é maxixe.

Donga: – Então, o que é samba?

Ismael: Se você jurar/ que me tem amor/ eu posso me regenerar/ mas se é/ para fingir, mulher / a orgia assim não vou deixar.

Donga: – Isso não é samba, é marcha (CABRAL, 1996, p.37).

A dupla Francisco Alves e Mario Reis ficou conhecida por algumas características, entre elas, a indumentária requintada. Os cantores só se apresentavam a rigor e nesse quesito Mario demonstrava toda a sua exigência. Consta que, certa vez, inconformado com os pão-durismo de Chico teria dito: “Não sei por que você insiste em fazer seus *smokings* naquele alfaiate da Maxwell” (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p.192).

Outro ponto que marcou a identidade da dupla foi a forma como os cantores se dividiram diante do microfone. Nas gravações, Chico que possuía voz extensa, posicionava-se atrás de Mario, como se cantasse ao ouvido do parceiro e Mario ficava colado ao microfone. Além disso, a forma como o samba era cantado no Estácio, com solista e coro, e a necessidade de vencer a concorrência com a música regional dos Turunas e companhia, que cantavam em grupo, fez com que Chico Alves idealizasse o canto em dueto e na forma de diálogo (GIRON, 2001). Prosseguiram com a dupla até 1932 e durante o período gravaram vinte e seis músicas, sendo que em dez delas o nome de Francisco Alves aparece associado ao de Ismael Silva na autoria. No meio do caminho, uma perda aparentemente irreparável: a morte de Nilton Bastos, por tuberculose, em setembro de 1931, que, nas palavras de Ismael, “era um anjo, um amor e um grande compositor” (CABRAL, 1996, p.245).

Naquela altura dos acontecimentos, além do próprio Ismael, Mario Reis estava bem próximo de Nilton e sentiu muito a morte do compositor. Anos mais tarde, em 1974, Sérgio Cabral publicou parte de uma conversa aparentemente informal que tivera com Mario⁵⁰, na qual o cantor afirmou:

Eu conheci o Nilton muito bem. Sou capaz de afirmar nas músicas que ele fez com o Ismael, qual a parte dele e qual a parte de Ismael (...) era muito meu amigo. Me lembro muito bem dele e vou até gravar uma música que ele fez no disco Os sambas que não fizeram sucesso. Por que vocês quase não falam do Nilton Bastos? (CABRAL, 1974).

Apesar da tristeza coletiva, não havia tempo para luto. Na outra ponta da parceria, Ismael Silva precisava prosseguir com os negócios que, afinal de contas, vinham dando certo.

3.3 Ismael, dos meios às mediações

Habitué da boemia nos bares do Estácio, Centro e adjacências, Ismael conheceu muitos compositores de samba naquele meio. Além disso, por intermédio de Chico Alves, freqüentou um universo sociocultural bem diferente do seu de origem. Segundo Soares (1985), Ismael dividia seu tempo entre os dois ambientes:

Na companhia de Chico, ele convivia com intelectuais, gente de outro nível social, como Vinícius de Moraes, Lúcio Rangel, Mario de Andrade, Aníbal Machado e Prudente de Moraes Neto (...) (...) É dessa época o apelido de ‘São Ismael’ que lhe foi dado por Vinícius de Moraes (p. 19).

Todos do grupo, cada um a sua maneira, mantiveram relacionamento próximo com Ismael. O poeta Vinícius, por exemplo, apelidou-o de São Ismael e referia-se a ele, constantemente, como um dos maiores sambistas cariocas de todos os tempos (SOARES, 1985).

Aníbal Machado promovia tradicionais saraus em sua residência aos domingos e Ismael era presença garantida. Em analogia ao fenômeno da mediação cultural que circundou a vida de Sinhô, mencionado no item 2.2.1 deste trabalho, e que ajudou o sambista a superar barreiras sociais e raciais, é possível comparar a importância que Aníbal Machado teve na vida de Ismael, com a que Álvaro Moreyra teve na vida de Sinhô. Ambos os intelectuais

⁵⁰ Mario Reis, no final da vida, telefonava freqüentemente para o jornalista para contar casos do samba. Supostamente, não eram entrevistas, apenas bate-papos, mas quando e como julgou pertinente, Sérgio passou a diante algumas preciosidades reveladas por Mario.

abriram suas casas para saraus onde os sambistas brilhavam e ampliavam suas redes de sociabilidade. O jornalista e pesquisador Jota Efegê rememora a ambiência das reuniões na casa de Aníbal, em reportagem publicada no dia 15 de março de 1964, no *Jornal do Brasil*:

Sempre que Ismael Silva chegava à casa de Aníbal Machado, na rua Visconde de Pirajá, n. 428, as tertúlias domingueiras constantes e bem concorridas, já estavam iniciadas e correndo em animados debates. Mas à presença do compositor, então em franca voga com seus sambas cantados em toda parte da cidade, interrompia de pronto o sarau literário. (...) Às vezes Ismael trazia o violão debaixo do braço e era logo compelido amistosamente a libertar o ‘pinho’ da capa para iniciar seu recital de sucessos (...) (EFEGÊ, 1964).

Abaixo, um diálogo ocorrido entre Aníbal e Mario de Andrade numa dessas reuniões é lembrado por Ismael, em entrevista concedida aos jornalistas Luís Gutemberg e Sérgio Cabral, em 21 de junho de 1960⁵¹.

Foi mais ou menos assim, recorda o sambista:

AM: – Conhece o Ismael Silva?

MA: – Não.

AM: – Não conhece? Então você não conhece ninguém.

MA: – Ismael Silva não conheço não. Conheço o Grande Ismael Silva (GUTEMBERG e CABRAL, 1960).

O diálogo, além de envaidecer o sambista, recria a ambiência de intercâmbio sociocultural vivida naqueles saraus e possui marcas discursivas que indicam o clima de descontração e intimidade entre os participantes.

Já a relação entre Ismael e Prudente de Moraes Neto começou em virtude de um encontro na loja *Ao Pingüim*. A propósito, qualquer semelhança com o primeiro encontro de Mario e Sinhô na loja *A Guitarra de Prata*, é mera coincidência. Prudentinho era admirador assumido do sambista e entre suas compras naquele estabelecimento costumava incluir os discos de Ismael. Sabendo dessa sua admiração o gerente da loja, Seu Oscar, aproveitou uma oportunidade e fez a apresentação: “Doutor Prudente, este é o Ismael Silva” (EFEGÊ, 1964). Dali nasceu uma amizade sincera e Ismael pôde, ao longo da vida, contar com a influência de Prudentinho para superar muitas dificuldades. Numa dessas situações, Prudentinho batalhou para atender a um pedido do sambista: conseguir um emprego como oficial de justiça. O

⁵¹ Mais adiante veremos que Ismael sofreu uma ruptura na sua trajetória artística. Em 1960, o compositor estava ressurgindo após um longo período de esquecimento e os jornalistas Luís Gutemberg e Sérgio Cabral colaboraram com uma campanha na mídia para eleger Ismael o Cidadão Samba daquele ano. Este título era atribuído aos sambistas que se destacavam a cada ano pela prefeitura do Rio de Janeiro.

emprego veio com a ajuda de mais um influente, o empresário Augusto Frederico Schmidt, mas não durou muito, afinal, Ismael também não largava a malandragem...

Embora freqüentasse ambiente tão requintado, não se afastava de sua turma da Saúde, Estácio e adjacências. Quantas vezes, após um desses saraus domingueiros ou depois de passar uma tarde com intelectuais no Café Nice ou no Amarelinho, ele ia comemorar o sucesso do dia ou da tarde no Bar Apolo, do Compadre, ou em outro boteco qualquer do Catumbi ou da Lapa? (SOARES, 1985, p.21).

Entre um mundo e outro, Ismael prosseguiu compondo seus sambas e não procurou ninguém para preencher o vazio deixado por Nilton, mesmo assim, entre acasos e mediações, este parceiro apareceu: Noel Rosa. Noel é considerado até hoje um dos maiores compositores da música popular brasileira e celebrado por muitos críticos musicais como responsável pelo refinamento lírico do samba. Entre seus epítetos estão: *Poeta da Vila*, *Filósofo do Samba* e *Bernard Shaw do Samba* (MÁXIMO e DIDIER, 1990 e MÁXIMO In: JUBRAN, 2000).

Não há registros de como Ismael e Noel se conheceram; boêmios e sambistas como eram, podemos considerar que foi *por aí...* o próprio Ismael declarou que ele e Noel se conheceram “no meio, no ambiente, no ponto. Diariamente estávamos juntos, eu, ele e Francisco Alves” (CABRAL, 1996, p.245). Quanto à parceria, Máximo e Didier (1990), narram um episódio plenamente possível:

Noel Rosa e Francisco Alves estão sentados à mesa de um daqueles botequins do Centro que costumam freqüentar. Tomam cafezinho. Talvez falem de música. Talvez conversem sobre o Pavão⁵², que Noel continua pagando. Um tanto agitado chega Ismael Silva.

– *O que é que há Ismael?*

Ele conta que vinha pela rua, tranquilamente, quando lhe baixou sobre a cabeça, como se caído do céu, um estribilho inteiro, música e letra. (...)

– *Vou cantar pra vocês. Sabem como é três cabeças pensam melhor que uma.*

E canta:

– *Estou vivendo com você / Um martírio sem igual / Vou largar você de mão, com razão / Para me livrar do mal*

Noel não perde tempo:

– *Posso fazer a segunda parte?*

A proposta não só pega de surpresa, como invade o peito de Ismael Silva(...)

– *Repete esse estribilho aí, Ismael – pede Francisco Alves.*

Ismael canta de novo. Depois vira-se para Noel:

– *A segunda é sua* (p.209).

⁵² Pavão é o nome que Noel deu ao *chevrolet* cor de azeitona, que negociou com Chico.

Noel foi além do combinado e fez duas segundas partes, mantendo brilhantemente a mensagem da música que, ao final, ficou assim:

Estou vivendo com você
Um martírio sem igual
Vou largar você de mão, com razão
Para me livrar do mal

Supliquei humildemente
Pra você endireitar
Mas agora, infelizmente,
Nosso amor tem que acabar.
Vou me embora afinal
Você vai saber por quê
É pra me livrar do mal
Que eu fujo de você.

Você teve a minha ajuda
Sem pensar em trabalhar
Quem se zanga é que se muda
E eu já tenho onde morar
Nunca mais você encontra
Quem lhe faça o bem que eu fiz
Levei muito golpe contra
Passe bem seja feliz.

Depois de pronta, a música recebeu o nome de *Para me livrar do mal*. Chico aproveitou o ensejo e lhe propôs: “Que tal você se juntar a nós? no lugar do Nilton.” (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 211). Convite aceito, a canção foi gravada apenas por Chico⁵³, mas Mario Reis permanecia por perto e participando das negociações que lhe eram pertinentes.

Apesar de ser difícil saber ao certo quando Ismael e Noel se conheceram, quanto a Chico e Noel há um marco registrado por Máximo e Didier (1990). Os biógrafos contam que os dois eram aficionados por carros e que, em meio a agenda lotada de Chico, ele procurava desempenhar atividades comerciais paralelas. Uma dessas atividades era a revenda de carros que o cantor trazia de São Paulo, aqui no Rio. Certo dia, do ano de 1928, quando Noel ainda integrava o Bando de Tangarás e era mais conhecido nos circuitos boêmios como um rapaz “sem queixo e magricela que consertava sambas e letras de música”, dirigiu-se a casa do cantor, na rua Justino da Rocha, no bairro de Vila Isabel, onde também vivia, para conhecer sua frota.

⁵³ Em 1932 pelo selo Odeon, sob o nº 10.922-B.

(...) As primeiras conversas entre ele [Chico] e Noel sobre a possibilidade de fecharem negócio em torno de um automóvel não dão em nada. O mais barato que Francisco Alves tem para vender, um *Chevrolet* cor de azeitona, custa cinco ou seis vezes mais do que Noel pode pagar (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p.191).

Como Noel ainda não se tratava de um dos maiores compositores populares de todos os tempos, não obteve de Chico Alves muita atenção. Mas no ano de 1931, a configuração era outra. Noel já não pertencia mais ao Bando de Tangarás e abandonara por completo a influência nordestina para entregar-se ao samba. Por isso, convicto de sua vocação sambística, passou a desejar, assim como os estacianos, que suas produções fossem gravadas pela incrível dupla composta por Francisco Alves e Mario Reis. Em virtude disso, voltou à casa de Chico com uma música que compusera especialmente para eles, segundo informam seus biógrafos:

Noel, como qualquer compositor de agora, não poderia deixar de pensar na possibilidade de ter uma de suas músicas cantada por eles. Por isso, caprichou em novo samba, deu-lhe forma de diálogo, citou astuciosamente o nome de Francisco Alves na letra, intitulou-o *É preciso discutir* e levou até a casa da Rua Justino da Rocha.

– *É para você gravar com o Mario* (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p.193).

A música foi gravada, em 1931, pelo selo Odeon, e a dupla acompanhada pela Orquestra Copacabana. Ao perceber o potencial do “menino sem queixo”, Francisco Alves propôs o negócio: “Você ainda está interessado naquele Chevrolet? (...) Vamos fazer uma coisa: você fica com o carro e me paga em samba”. Isto é, a cada samba que Noel trouxesse, Chico Alves descontaria um bocado da quantia até que carro estivesse quitado. Noel aceitou e batizou o carro de Pavão. Sendo assim, quando recebeu o convite para “substituir” Nilton, não hesitou em aceitar, afinal já tinha um acordo com Chico.

Fechando este capítulo, temos a seguir o quadro 1, que ilustra o potencial das negociações lideradas por Chico Alves, primeiro com Ismael Silva e Nilton Bastos e depois com Ismael Silva e Noel Rosa:

Título da música	Parceria	Gênero	Ano da gravação
<i>Me faz carinho</i>	F. Alves	samba	1928
<i>Amor de malandro</i>	F. Alves	samba	1930
<i>Não há</i>	F. Alves/N. Bastos	samba	1931
<i>Arrependido</i>	F. Alves/N. Bastos	samba	1931
<i>Se você jurar</i>	F. Alves/N. Bastos	samba	1931
<i>O que será de mim?</i>	F. Alves/N. Bastos	samba	1931
<i>É bom evitar</i>	F. Alves/N. Bastos	samba	1932
<i>Anda, vem cá</i>	F. Alves/N. Bastos	samba	1932
<i>Sonhei</i>	F. Alves/N. Bastos	samba	1932
<i>Você gosta de mim</i>	F. Alves	samba	1932
<i>Liberdade</i>	F. Alves	samba	1932
<i>Gandaia</i>	F. Alves	samba	1932
<i>Amar</i>	F. Alves/N. Bastos	samba	1932
<i>Gosto . . . mas não é muito</i>	F. Alves	marcha	1932
<i>Rir para não chorar</i>	F. Alves	samba	1932
<i>Sofrer é da vida</i>	F. Alves	samba	1932
<i>Adeus</i>	F. Alves/Noel Rosa	samba	1932
<i>Uma jura que fiz</i>	F. Alves/Noel Rosa	samba	1933
<i>A razão dá-se a quem tem</i>	F. Alves/Noel Rosa	samba	1933
<i>Assim, sim!</i>	F. Alves/Noel Rosa	marcha	1933

Quadro 1: Parcial das Negociações Musicais lideradas por Francisco Alves
 Fonte: Soares, 1985, p.14.

CAPÍTULO 4

Noel biografado: boemia, deboche e parcerias, suas marcas registradas

Durante sua experiência com o Bando de Tangarás, Noel não se destacou como compositor, atuava apenas como violonista e corista do grupo e, de vez em quando, fazia solos vocais por sugestão de Almirante. Segundo Máximo e Didier (1990), os Tangarás estavam mais envolvidos com a música nordestina do que com o samba e, por isso, não atentaram para o talento sambista de Noel. Chegaram ao ponto de refutarem a idéia de gravar a música que o introduziria entre os cânones do ritmo nacional: *Com que roupa?* (1929).

Com o lançamento desta canção, Noel deslanchou como compositor de sambas. Segundo Didier, “*Com que roupa?* foi tão importante na vida de Noel que muitas narrativas sobre ele iniciam a partir deste ponto. Almirante fez assim, o filme é assim... nós começamos nos antepassados de Noel”⁵⁴. De fato, Máximo e Didier (1990) começam a contar a história de Noel analisando a herança genética e cultural herdada dos familiares. O episódio *Com que roupa* só aparece na narrativa depois de passar por toda infância e adolescência do menino Noel:

A adesão de Noel ao samba ocorre (...) em fins de 1929. Tio Eduardo surpreende Noel acompanhando-se no violão numa cantiga que lhe soa inteiramente original.

– Que música é essa Noel?

– Um samba que acabo de fazer. É sobre o Brasil de tanga (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p.116).

A música nasceu durante a crise de 1929. O *crack* da bolsa de Nova York levava a bancarrota não só a economia americana, mas mundial. Como é de praxe entre os compositores populares, Noel aproveitou-se da lástima para ironizar em forma de música. O “Brasil de tanga” é o país dos desnudados, dos descamisados, daqueles que não tem o que vestir... E vestir-se bem entre os sambistas era motivo de orgulho. Os famosos ternos do tipo linho S-120, típicos da malandragem, como os que Ismael usava, e os *smokings*, mal cortados ou não, de Chico e Mario demonstram a importância da indumentária no *métier*. A música de Noel, só para lembrar, diz assim:

Agora vou mudar minha conduta
Eu vou pra luta
Pois eu quero me aprumar

⁵⁴ O autor de refere à biografia de Noel escrita por Almirante, *No tempo de Noel Rosa* (1977) e ao filme, *Noel, o poeta da Villa*, de Ricardo Van Steen, exibido nos cinemas em 2007.

Vou tratar você com a força bruta
 Pra poder me reabilitar
 Pois esta vida não está sopa
 E eu pergunto: com que roupa?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?
 Agora já não ando mais fagueiro
 Pois o dinheiro
 Não é fácil de ganhar
 Mesmo eu sendo um cara trapaceiro
 Não consigo ter nem pra gastar
 Eu já corri de vento em popa
Mas agora com que roupa?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?
 Eu hoje estou pulando feito um sapo
 Pra ver se escapo
 Dessa praga de urubu
 Já estou coberto de farrapos
 Eu vou acabar ficando nu
 Meu terno já virou estopa
 E eu nem sei mais com que roupa...

Quando Noel mostrou a canção para os Tangarás, seus colegas intencionaram gravá-la para o carnaval seguinte, de 1930, mas mudaram de idéia ao saberem, por intermédio do maestro Homero Dornellas, amigo e consultor musical de Braguinha, que o primeiro verso possuía a mesma linha melódica do Hino Nacional. A propósito, Máximo e Didier atentam ao leitor, que toda a letra da canção cabe na melodia do hino, basta experimentar cantar em voz alta que se terá a prova.

Parodiar o hino era um hábito que Noel tinha desde a adolescência. *Ouviram do Ipiranga às margens plácidas*, por exemplo, virava: *Elvira chupa manga amarga e flácida...*No caso de *Com que roupa?* a influência era sutil e o que me parece valioso em relação a observação dos biógrafos é o fato de Carlos Didier ser violonista e compositor. Provavelmente, um biógrafo sem base musical não fosse capaz de efetuar este tipo de análise. A condição profissional de Didier influi na construção narrativa dos autores e, conseqüentemente, na memória que ela constituiu sobre o biografado. Quem lê *Noel Rosa, uma biografia*, nunca mais ouve as canções de Noel do mesmo modo.

Quanto ao formato final da canção, por sugestão do maestro Dornellas, Noel modificou algumas notas da primeira frase e a música é a que hoje está aí. Mesmo assim, o bando não quis gravá-la, dando preferência ao samba *Na Pavuna*, do próprio maestro.

Noel engoliu a derrota, mas não desistiu da canção. Com a indústria fonográfica em franca ascensão e a Odeon precisando enfrentar a concorrência dos selos multinacionais

Victor, Columbia e Brunswick, instalados no Rio de Janeiro, *esperou por mais um ano e resolveu o seu requerimento*⁵⁵. No ano seguinte, mais precisamente a 30 de setembro, entrava no estúdio da Odeon acompanhado de um grupo regional que contava com o virtuoso bandolinista Luperce Miranda para gravá-la. Sua voz pequena, adequada ao canto *marioreisiano* em voga, não fez feio. A canção não tocou apenas no carnaval seguinte, mas é até hoje celebrada em novas versões e rodas de samba por todo o Brasil.

Apesar da insistência e do sucesso alcançado pela música, Noel não lucrou quase nada com ela. Antes que atentasse para o fenômeno comercial em que ela se transformaria, vendeu-a para Ignácio de Loyola⁵⁶, provavelmente, para arcar com suas despesas boêmias.

Assim era Noel, desapegado e sonhador. Talentoso e debochado. De todos os integrantes de nossa rede, o que colocava a vaidade em segundo plano. Gostava de se vestir bem, mas se sua mãe escondia seus ternos para que ele não saísse para as noitadas, pulava o muro de pijamas e improvisava o que podia para ir aos cabarés e bares da Lapa.

Seu espírito flanador o levou a percorrer os recantos boêmios da cidade com seu violão embaixo do braço. A malandragem para ele não era um rótulo atribuído pelo preconceito social, mas uma escolha de vida. Filho de uma família de classe média, branco, Noel estudou até o primeiro ano da faculdade de medicina, mas abriu mão de uma carreira sólida para dedicar-se às suas composições. Sentia-se bem entre os mais humildes, detestava as festas grã-finas e os saraus em casas de pessoas influentes. Queria os botequins, a ralé, o *bas-fond* que Mario Reis tanto repudiava. Por isso, ficou conhecido como o primeiro compositor do “asfalto”, a “subir o morro”⁵⁷, não para comprar, mas para procurar inspiração para seus sambas. Uma de suas canções mais conhecidas *Filosofia*, de 1933, em parceria com André Filho, parece uma autobiografia do artista:

(...) a filosofia
 Hoje me auxilia
 A viver indiferente assim
 Nessa prontidão sem fim
 Vou fingindo que sou rico
 Pra ninguém zombar de mim
 (...) cantando nesse mundo

⁵⁵ Referência à música de Noel que ironiza a burocracia do Governo Provisório de Vargas (1930-34). Durante este período, o presidente aconselhou aos servidores públicos não dizerem “não” aos usuários. Noel então compôs *Espera mais um ano* (1931). O refrão da música diz assim: *Espera mais um ano que eu vou ver/ Vou ver o que posso fazer/ Não posso resolver neste momento / Pois não achei o seu requerimento.*

⁵⁶ Também conhecido como I.G. Loyola ou sob o pseudônimo de Ximbuca, era médico, cantor e locutor. Em 1931 gravou novamente a música em dueto com Noel. No CD em anexo consta a versão com Noel, de 1930.

⁵⁷ A expressão em destaque não precisa ser traduzida literalmente. Sua abrangência refere-se ao mesmo universo cultural “do morro” explicado na introdução deste trabalho.

Vivo escravo do meu samba,
 Muito embora vagabundo
 Quanto a você
 Da aristocracia
 Que tem dinheiro
 Mas não compra alegria,
 Há de viver eternamente
 Sendo escrava dessa gente
 Que cultiva a hipocrisia

A predileção de Noel pelas rodas de samba do morro, em detrimento ao ambiente requintado das reuniões do Bando de Tangarás e a sua displicência quanto às questões financeiras podem ser lidas nas entrelinhas dos versos “Vivo escravo do meu samba, muito embora vagabundo” e “Quanto a você da aristocracia... há de viver eternamente sendo escravo dessa gente que cultiva a hipocrisia”.

Em sua entrevista, Didier revelou que “Noel Rosa adorava ter parceiros. Teve seis dezenas. Entre negros e mulatos, dezesseis. De braços dados com estes, subiu o morro”. Aproveitando o ensejo, fiz a ele a seguinte pergunta: – Sobre as parcerias musicais vividas pelo seu biografado, quais você considera as mais importantes?

– **Vadico, até antes de publicarmos a *biografia*, era o parceiro mais celebrado. Descobrimos que Ismael Silva foi o mais constante. É preciso frisar, porém, que Vadico foi o parceiro que melhor se entendeu com Noel Rosa.** (...) É impressionante como são harmônicas as contribuições de ambos. (...) as modulações são de Vadico, provavelmente... Os versos geniais são, certamente, de Noel. (...) *Feitio de Oração* (...) *Conversa de Botequim, Pra que Mentir...* (...)

Ismael Silva e Noel Rosa compuseram juntos sambas maravilhosos. Sempre Noel complementando Ismael. Fazendo a segunda. Essa era a regra. As segundas de Noel agregam valor às primeiras de Ismael.

Cartola foi mais que parceiro, foi amigo. Me impressiona como Noel aparece pouco nas segundas para sambas de Cartola. (...). **Chico Alves não foi importante como parceiro. Sua importância foi ter divulgado os sambas do Estácio, Mangueira, Oswaldo Cruz. Este mérito é dele.** (...) **inventou a trinca: Ismael-Nilton-Chico.** (...) **Quando morre Nilton Bastos, surge a trinca Ismael-Noel-Chico, nas mesmas bases. Outra iniciativa de Francisco Alves.** Um incentivo para que os dois criadores compusessem juntos [grifo meu].

O entendimento musical entre Noel e Vadico mencionado por Didier não é motivo de investigação para esta pesquisa, porque as origens socioculturais de Vadico eram mais próximas de Noel, do que as de Ismael, ou Cartola, representantes do universo do “morro”. Entre os dois, porém, Ismael foi o escolhido em virtude da rede de sociabilidade que integrou e, também, devido ao grande número de composições que fez com Noel, em nome dessa rede.

Enquanto Cartola e Noel deixaram de legado para a música popular brasileira, quatro sambas: *Não faz amor*, *Rir*, *Qual foi o mal que eu te fiz* e *Tenho um novo amor*⁵⁸, todas de 1932. Ismael e Noel deixaram dezoito canções, entre as quais cinco foram registradas como sendo apenas deles dois; onze foram atribuídas à trinca Ismael – Noel – Chico; e duas contaram com um terceiro parceiro diferente de Chico. Além disso, cinco músicas da produção de Noel levaram o nome de Francisco Alves como co-autor: *Mas como... outra vez?*, *Nem com uma flor*, *Onde está a honestidade?*, *Vejo amanhecer* e *Você, por exemplo*. A primeira de 1932 e as outras de 1933 (JUBRAN, 2000).

A seguir, temos dois quadros. O primeiro consiste na organização da listagem da produção de Noel e Ismael, conforme a musicografia levantada por Máximo e Didier (1990) e detalhada por Jubran (2000); o segundo foi retirado do livro *Noel Rosa para ler e ouvir* (VASCONCELLOS, 2004) e ilustra o potencial que o Poeta da Vila tinha para compor em parceria.

⁵⁸ A parceria com Noel foi atribuída pelo próprio Cartola em entrevista a Lena Frias no ano de 1976.

Música	Autoria	Intérprete	Ano
Para me livrar do mal	Noel e Ismael ⁵⁹	Chico Alves e Gente Boa	1932
Adeus	Noel, Ismael e Chico	Jonjoca e Castro Brabosa	1931
Gosto, mas não é muito	Noel, Ismael e Chico	Chico Alves e Bambas do Estácio	1931
Uma jura que te fiz	Noel, Ismael e Chico	Mario Reis	1932
Assim, sim	Noel, Ismael e Chico	Carmem Miranda	1932
Quem não quer sou eu	Noel e Ismael	Chico Alves	1933
Ando cismado	Noel e Ismael	Francisco Alves e Gente Boa ⁶⁰	1932
A razão dá-se a quem tem	Noel, Ismael e Chico	Chico Alves e Mario Reis	1932
Boa viagem	Noel e Ismael	Aurora Miranda	1934
Escola de malandro	Noel, Ismael e Orlando Luiz Machado ⁶¹	Noel, Ismael	1932
Já sei que tens um novo amor	Noel, Ismael e Chico	Jonjoca e Castro Barbosa	1933
Nunca dei a perceber	Noel, Ismael e Chico	Chico Alves	1933
Não digas	Noel, Ismael e Chico	Chico Alves	1933
Deus sabe o que faz	Noel, Ismael e Chico	Jonjoca e Castro Barbosa	1933
Dona do lugar	Noel, Ismael e Chico	Jonjoca e Castro Barbosa	1932
Isso não se faz	Noel, Ismael e Chico	João Petra de Barros	1933
É peso	Noel e Ismael	Chico Alves e Gente Boa	1932
Sorrindo sempre	Noel, Ismael, Chico e Gradim ⁶²	João Petra de Barros	1933

Quadro 2: Produção Musical de Noel, Ismael e adendos. Fonte: MÁXIMO e DIDIER (1990) e JUBRAN (2000).

⁵⁹ Embora Chico Alves, num primeiro momento, tenha se intitulado co-autor da música, conforme narraram Máximo e Didier, quando a composição foi gravada, pelo selo Odeon, disco nº 10.922, apenas os nomes de Ismael e Noel apareceram na autoria (MÁXIMO E DIDIER, 1990; SOARES, 1985; JUBRAN, 2000; e VASCONCELLOS, 2004).

⁶⁰ Noel e Ismael fundaram os grupos Gente Boa, Batutas do Estácio e Turma da Vila para aparecerem nas fichas técnicas dos discos.

⁶¹ Máximo e Didier (1990) apresentam Orlando Luiz Machado como “um branco do Catumby cuja passagem pela história da música popular vai se dever praticamente a esta parceria com os poetas da Vila e do Estácio” (p.275).

⁶² Lauro dos Santos, o Gradim, pertencia ao grupo dos estacianos que, ao lado de Ismael e Chico, fundou a Deixa Falar (CABRAL, 1996).

Tabela A1.2: Parceiros de Noel Rosa	
Parceiro	Músicas (1)
Ismael Silva	17
Francisco Alves	16
Vadico (Oswaldo Gogliano)	10
Lamartine Babo	6
Cartola (Angenor de Oliveira)	4
João de Barro ("Braguinha")	4
Orestes Barbosa	4
Almirante (Henrique Foréis Domingues)	3
Ary Barroso	3
Hervê Cordovil	3
Antonio Nássara, Canuto, Donga, G A Coelho, Glauco Vianna, H Vogeler, Henrique Brito, J M Abreu, Kid Pepe, Lauro dos Santos, R Peixoto, Sylvio Pinto, Zé Pretinho	2 cada
Adauto Costa, A L Quintas, André Filho, Antenor Gargalhada, Arthur Costa, Bide, Chistóvão de Alencar, Custodio Mesquita, Eduardo Souto, Erastóstenes Frazão, Ernani Silva, Euclides Silveira, Francisco Queiróz, Francisco Matoso, Gilberto Martins, H Gonçalves, Heitor dos Prazeres, Helio Rosa, J Cabral, João Mina, Jota Machado, Manoel Ferreira, Moacyr P Ferreira, O L Machado, Puruca, Renê Bittencourt, Rubens Soares, Sylvio Caldas, V Vicohyba, Wilson Batista, Walfrido Silva	1 cada
<i>(1) músicas em que o parceiro apontado aparece, mesmo que haja um segundo ou terceiro parceiros.</i>	

Quadro 3: Parceiros de Noel Rosa.
Fonte: Vasconcellos, 2004, p. 159.

Além dos parceiros citados no quadro, que somam cinquenta e três, há ainda três parceiros póstumos que fazem parte da conta de Didier: Marília Baptista, João Sabarra e João Nogueira. Além deles, Máximo e Didier recuperaram parceiros de três músicas dadas como perdidas, são eles: César Ladeira, Jorge Faraj e Renato Murce. Somando todos eles chega-se ao total exato de cinquenta e nove parceiros de Noel Rosa (VASCONCELLOS, 2004).

4.1 Quando o apito... da fábrica de sambas...

Em 1932, quando Chico, Noel e Ismael passaram a estar “sempre juntos” (SOARES, 1985, p.14), Mario e Chico mantinham a sociedade nas compras de sambas para gravarem e tinham a disposição deles uma verdadeira fábrica de sambas. O que era, aliás, providencial diante do novo cenário mercadológico. Os artistas da música popular já não contavam apenas

com os discos para difundirem a sua obra, o rádio chegara nos lares brasileiros e o samba precisava se adaptar ao ritmo da primeira mídia eletrônica do país.

A primeira transmissão de rádio feita no Brasil havia acontecido dez anos antes, por ocasião da comemoração do centenário da Independência, quando o presidente Epitácio Pessoa falou a uma população privilegiada, através de oitenta receptores de rádio, estrategicamente distribuídos por praças públicas e residências ilustres entre o Rio de Janeiro, Petrópolis, Niterói e São Paulo. Cabral (2005) conduz a narrativa sobre a história de vida de Almirante, criando um paralelo com a história do rádio no Brasil e nos fornece uma fonte de relevante consulta histórica:

O jovem Henrique ainda era estudante, quando foi testemunha de uma experiência histórica: a primeira transmissão de rádio realizada no Brasil, no dia 7 de setembro de 1922, durante inauguração da Exposição do Centenário da Independência (...) Foi um acontecimento que causou uma impressão muito forte. (...)

(...) No dia da inauguração **houve desfile de préstitos das grandes sociedades carnavalescas (...)**

Oitenta **receptores de rádio foram distribuídos a pessoas consideradas importantes** do Rio de Janeiro e instalados em praças públicas de São Paulo, Niterói e Petrópolis. Um telefone alto-falante irradiou, no recinto da exposição, **a palavra do presidente da República Epitácio Pessoa**, além de **óperas transmitidas diretamente do Teatro Municipal e do Teatro Lírico**. Aqueles primeiros ouvintes de rádio do Brasil foram contemplados, ainda, com várias **conferências**, destacando-se a do médico e professor José Paranhos Fontenelle, sobre higiene (...) (p. 21-23). **[grifo meu]**.

Repleto de características da biografia histórica, vimos pelo trecho transcrito a inserção do biografado em relação à história do veículo que o consagrou profissionalmente. O autor pontua as condições técnicas da primeira transmissão de rádio no Brasil; traduz para o leitor o clima da cidade com o acontecimento, mencionando o desfile de préstitos; e indica o conteúdo da transmissão: discurso presidencial, óperas e conferências educativas. A propósito, o cerne da programação radialística durante os primeiros anos de existência do veículo era política, arte erudita e educação (CABRAL, 2005; FROTA, 2003).

No início, a música popular não tinha espaço no rádio. Até 1923 era proibido pelo governo que particulares possuíssem transmissores, prejudicando o crescimento do setor. É deste mesmo ano a inauguração da primeira rádio brasileira: Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, que tinha no comando o antropólogo e escritor Edgar Roquete Pinto e o cientista Henrique Morize. O governo exercendo um rigoroso controle sobre os receptores, mandava recolher os que fossem montados amadoristicamente pela população.

Apesar das dificuldades iniciais, o projeto de expansão das rádios teve prosseguimento e, entre os anos de 1924 a 1927, foram inauguradas respectivamente a Radio Clube do Brasil, a Rádio Mayrink Veiga e a Rádio Educadora. Com o aumento da oferta e da concorrência, a radiodifusão começava a ganhar uma nova identidade. Paralelamente, o modo elétrico de gravação acelerava cada vez mais a produção da indústria fonográfica e a crítica especializada no âmbito musical, com a pioneira revista Phono-Arte, contribuíram para profissionalizar o músico popular e transformar o samba em produto da cultura de massa. Com a popularização do rádio, as gravações não estavam mais restritas aos lares dos que tinham poder aquisitivo para adquirir um disco, eram ouvidas por toda a população, em praça pública.

Frota (2003) defende a idéia de que os novos meios de reprodução, difusão e consumo da música popular estavam diretamente ligados a uma geração de artistas, denominada pelo autor, de “geração Noel Rosa”. Para o autor, esta geração transformou a atividade musical no eixo Rio – São Paulo, cartão de visita da indústria cultural do país. E o samba, como vimos, era o “carro-chefe” deles.

4.2 Samba e *showbiz*

Chico Alves e Mario Reis viveram as épocas áureas de suas carreiras, com Noel e Ismael compondo para eles. Gravavam enlouquecidamente e só no ano de 1932, registram em dupla as seguintes canções adquiridas na “fábrica de sambas” particular deles: *A razão dá-se a quem tem*, de Noel e Ismael; *Mas como... outra vez?* de Noel Rosa e Francisco Alves; *Tudo que você diz*; e *Estamos esperando*, ambas de Noel Rosa. Além dessas, algumas canções eram negociadas para que cada cantor gravasse solo, como foi o caso naquele ano de *Para me livrar do mal*, *É peso* e *Ando cismado*, que Chico gravou acompanhado pelo grupo Gente Boa. *Uma jura que te fiz*, de Noel Rosa, Ismael Silva e Francisco Alves; e *Mulato bamba*, de Noel Rosa, ficaram por conta de Mario, que cantou acompanhado pela Orquestra Copacabana (JUBRAN, 2000).

Com a produção de discos a todo vapor e as rádios dedicando boa parte da programação à “geração Noel Rosa”, a veia empresarial de Chico o fazia agendar shows, gravações e turnês entusiasmadamente. A rede tecida por ele virara uma empresa. Além do envolvimento com Ismael, Noel e Mario, Chico usava de sua influência para arrebanhar outros parceiros, como o compositor Lamartine Babo, que juntamente com a dupla de cantores, desenvolveu um outro trabalho com o nome de Ases do Samba, conforme narram Máximo e Didier (1990):

É sempre difícil precisar o que Francisco Alves tem na cabeça, homem de muitas e variadas idéias. Mas é bem possível que Lamartine Babo tenha sido o primeiro nome em que pensou para substituir Nilton Bastos. Quem sabe? Afinal, logo após a morte do grande sambista do Estácio, o cantor tratou de aproximar Lamartine de Ismael Silva, os três assinando o samba que Mario Reis gravou [Ao romper da Aurora⁶³] (...)

Foi ainda de Francisco Alves a idéia de formarem, ele, Mario Reis e Lamartine Babo um trio que se exibiu (...) com o nome de Ases do Samba. Chico e Mario cantando, Lamartine contando piadas e inventando paródias e canções humorísticas (...).

Lamartine e Noel tinham muitas coisas em comum, que iam além do físico magro, da tendência à sátira e da vida pelas cercanias de Vila Isabel. A aproximação entre eles deu-se por causa dos Tangarás. O Bando costumava formar seu repertório a partir da colaboração de adendos e Lamartine se tornou um deles. Ao longo da convivência, Noel e Lamartine compuseram cinco músicas em parceria e costumavam abusar de recursos cômicos como o trocadilho e a sátira da vida urbana⁶⁴. Mas, por questões de saúde, Lamartine não pôde continuar a turnê com os Ases e Noel veio a substituí-lo. Os outros integrantes da banda eram o violonista Pery Cunha e o pianista Nonô.

Em meados de 1932, os Ases do Samba viajaram em turnê para o sul do país. Com Chico Alves no comando, todos deveriam obedecer às suas regras e entre elas destacavam-se: rigor nos horários e *a rigor* no vestuário. Noel não era adepto de nenhuma delas... paralelamente, travou com Nonô um companheirismo a parte. Mais um parceiro mulato de Noel, músico intuitivo, que havia visto Sinhô tocar. Nas horas vagas, ele e Noel saíam pelos botequins e bordéis das cidades que visitavam, locais onde, certamente, não esbarrariam com Chico e Mario. Durante os dois meses que a turnê durou, Chico e Noel viveram muitos momentos de discórdia, como o transcrito abaixo:

Francisco Alves dita algumas regras. (...) o uso do *smoking* é obrigatório. No máximo um *summer*, mas de forma alguma um terno comum. Os horários terão de ser rigorosamente cumpridos. (...) E há a questão dos hotéis (...) a hospedagem ocorrerá por conta dos artistas. (...) Chegam a Porto Alegre poucas horas antes da apresentação e já que cada qual tem que pagar hospedagem do próprio bolso, separam-se (...) Mario Reis e Francisco Alves, de carteiras providas, vão para o conforto do Grande Hotel. Pery Cunha, Nonô e Noel, para quartinhos apertados de uma pensão barata da Rua Clara (...)

⁶³ Acompanhado pela Orquestra Copacabana, selo Odeon, disco nº 10881-A, em janeiro de 1932 (GIRON, 2001).

⁶⁴ Máximo e Didier (1990) mencionam que Noel e Lamartine compuseram em parceria cinco canções, mas Vasconcellos (2004) contabilizou seis: *A.B. Surdo*, de 1930; *Nêga* e *A.E.I.O.U.*, de 1931; *Eu queria um retratinho de você* e *O sol nasceu para todos*, de 1933; e *Menina dos meus olhos*, de 1936;

- (...) São nove horas da noite (...) Chico olha por de trás da cortina para a platéia. Lotada. Está quase na hora e só agora Noel chega. Ele e Nonô.
- *Que negócio é esse que você tá vestindo?* Espanta-se Francisco Alves ao vê-lo num amarrotado e encardido terno branco.
 - *É meu ‘summer’.*
 - *Mas isso não é ‘summer’. É um terno. E ainda por cima imundo!*
 - *É ‘summer’ sim, Chico. Eu o aluguei.*
 - *Onde? Intervém Mario Reis.*
 - *De um garçom meu amigo* (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 219-222).

Pelo trecho acima podemos verificar a preocupação dos autores em recriar a ambiência do relacionamento entre os personagens respeitando, inclusive, as idiossincrasias de cada um. O texto biográfico concede-lhes a possibilidade de ao mesmo em que rememoram Noel e sua rede de sociabilidade, da forma mais fidedigna possível, parecem escrever um romance. O leitor percebe isso porque no decorrer da narrativa cada um dos personagens foi detalhadamente apresentado. Em outras palavras, mesmo que a cena descrita não tenha acontecido exatamente assim, parece perfeitamente plausível. A rigidez de Francisco Alves, no papel de empresário da trupe; o jeito debochado de Noel; e a elegância de Mario Reis, expressa num mero “Onde?” estão estampados no diálogo.

Ismael, como vimos, costumava ficar de fora das viagens. Não é possível precisar por que, mas conjecturas são inevitáveis. Consta, em diversas narrativas, que as aparições de Ismael diante do público, nos shows que Chico dava, eram acompanhadas de um terrível gesto do cantor: Chico chamava Ismael ao palco, estendia seu braço e dizia: “Este é Ismael Silva, um preto de alma branca” (Soares, 1985; Giron, 2001, Máximo e Didier, 1990 e Cabral, 1996). Ismael, não gostava nem um pouco disso, mas suportou a humilhação por muito tempo.

Outro fator que talvez fizesse com que Ismael não participasse das viagens pode ter sido a necessidade de alguém permanecer no Rio para ficar a frente das negociações. Afinal de contas, além de compor para Chico, Ismael também era seu agente. Na entrevista que me concedeu, Giron deu a sua opinião sobre o assunto:

Acho que ele não fazia as viagens porque ele era o provedor, não era o astro. Ele era o “provedor de acesso” aos sambistas. O secretário, o estafeta, ia lá pegava o samba, trazia... “Olha aqui este samba Mario, Chico...” Ele cuidava dos interesses do Francisco Alves. O Noel era um astro. E aí é uma condição dele... negro, pobre e homossexual assumido... naquele tempo, com aquela mentalidade.

Outra possibilidade, aventada pela biógrafa de Ismael, seria a de que ele não participava das turnês porque não cantava, especialmente quando se tratava de músicas de outros compositores (SOARES, 1985). Isso só passou a acontecer com a influência de Noel Rosa, o que foi uma novidade para Ismael. Através dos grupos Gente Boa, Batutas do Estácio e Turma da Vila, mesmo negociando e gravando com Chico e Mario, Noel e Ismael passaram a ter outros intérpretes. Tal feito, provavelmente, foi o maior benefício que Ismael recebeu por ter estabelecido parceria com Noel. Já não dependia exclusivamente de Chico para poder ter suas músicas gravadas e, nos casos em que a composição era apenas de Noel, ou de Noel com outro parceiro, Ismael tinha sua participação nos estúdios garantida como integrante dos grupos.

Mas Chico Alves não se descuidava da sua “galinha dos ovos de ouro”. Sua visão de empresário o mantinha em estado de alerta. Se Ismael estava longe de suas vistas, procurava cercá-lo de alguma forma. Foi assim que, certa vez, durante uma viagem que ele, Mario e Carmem Miranda fizeram para a Argentina, em meio a todo sucesso que estavam conquistando por lá, registrou sua preocupação com os negócios que ficaram no Rio numa carta enviada a Ismael:

Amigo e parceiro Ismael,
 Só agora te escrevo porque estive um pouco atrapalhado (...)
 Ismael, como era de se esperar o conjunto agradou em cheio, todos
 agradaram (...)
 Aqui, nas horas vagas o que se falla é no Rio e muito mais ainda quem é
 que vai ganhar o carnaval este anno, e eu vou ficando na moita porque elles
 são espertos, mas eu também não sou burro (...)
 Ismael, não te descuides ve como vai o negócio dos discos e músicas se
 sahir alguma coisa que esteja nos fazendo diferença, manda o Santo botar
 outro disco pra fôra e se não houver nada de que nos possa faser diferença
 espera eu chegar, compreendes (...) Dá lembranças a todo o pessoal da
 Machado Vieira, Melodia, Casa Edison e orquestra e aos amigos que sejam
 nossos do peito e ao Sylvio Caldas. Manda me diser tudo que se passa
 integral para eu estar ao par qualquer negócio que convenha você fás, não te
 descuides dessa turma (...)
 Um abraço do teu parceiro Chico Alves (ALVES, apud. GIRON, 2001,
 p.143)

Enfim, entre mágoas e alegrias, o discurso predominante encontrado nas narrativas analisadas sobre a relação entre Chico e Ismael foi a de que os dois lucraram com a parceria, cada um a sua maneira. Com a entrada de Noel, no entanto, um elemento novo passaria a interferir. Enquanto Chico e Ismael tinham uma relação “sócio-musical”, como bem definiu Soares, Ismael e Noel tinham uma ligação que eu classifico como “afetivo-musical”. A

amizade com Noel deu forças para que Ismael não dependesse exclusivamente de Chico para ter suas músicas gravadas. João Petra de Barros e a dupla Jonjoca e Castro Barbosa, inspirada no formato inaugurado por Chico e Mario, gravaram várias composições de Noel e Ismael. Mas como quem é rei nunca perde a majestade, Chico Alves perdeu a exclusividade como intérprete, mas continuou embolsando algumas co-autorias, como foi o caso das músicas *Dona do Lugar*, *Deus sabe o que faz* e *Já sei que tens um novo amor*, gravadas por Jonjoca e Castro Barbosa, entre dezembro de 1932 e maio de 1933, e *Isso não se faz*, gravada por João Petra, em maio de 1933 (JUBRAN, 2000).

4.2.1 Café Nice: um meio repleto de mediações

Não é possível prosseguir este trabalho sem dedicar uma seção ao lendário Café Nice, um dos principais pontos de encontro entre intelectuais, músicos do “morro” e do “asfalto”, desde a sua inauguração em 1926. Segundo Máximo e Didier (1990), o café era dividido em dois ambientes:

Um deles, o mais elegante (...) cadeiras forradas, mesas com toalhas muito limpas, onde são servidos almoços, jantares, lanches, queijos importados, bebidas finas. No segundo ambiente, de mesas de mármore e cadeiras austríacas, fica a turma do rádio e da música popular. E também, uma multiforme comunidade de boêmios, contraventores, jogadores, malandros, desocupados, intelectuais, artistas, políticos, vigaristas e cafetões. (p. 244).

Nossos personagens, cada um a sua maneira, passaram por ali atrás do que comprar e do que vender. Ismael e Noel costumavam assistir o movimento do outro lado da rua, na Galeria Cruzeiro:

Ismael e Noel só vão ao Nice a trabalho, para arrancar um vale de Francisco Alves, marcar com este ou outro cantor o horário de uma gravação, combinar com um diretor de broadcast um ou dois programas em sua estação de rádio (...) esta esquina na Galeria Cruzeiro é o mais próximo que Noel e Ismael costumam chegar do Nice. Conversando sobre samba, jogo, boemia e malandragem (idem. p. 257).

Num depoimento à Revista Manchete, em 1966, Ismael Silva rememorou a amizade com Noel e um fato curioso vivido ao lado do amigo, numa dessas investidas da dupla nos arredores do Nice:

Noel era meu grande amigo. Era uma bondade imensa. Lembro-me de um fato que revela bem a sua generosidade. Estávamos sentados uma vez a uma mesa do antigo Café Nice, quando se aproximou um negro que aparentava uns 20 anos de idade, perguntando, com muita humildade, quem era Noel Rosa. Este se apresentou. ‘Seu Noel, eu fiz um sambinha e queria uma estrofe sua para a segunda parte’ (...) ‘É uma honra, companheiro’. Tirou papel do bolso, pediu lápis ao garçom e mandou o rapaz cantar. Fez, de estalo, quase sem pensar, quatro lindas estrofes. (SILVA, apud. **Revista Manchete**, 1966).

Fosse ao redor do Nice, ou não, Noel Rosa proporcionou a Ismael Silva a possibilidade de se desvencilhar do domínio de Chico. Mas, infelizmente, Ismael não imaginava que uma ruptura na sua trajetória estava por vir.

4.2.2 Cai o pano

Ismael não pôde usufruir da independência por muito tempo, aliás, tampouco da liberdade. Em 1935, uma briga sobre a qual as narrativas pesquisadas especulam o motivo: defender a irmã Orestina de um malandro aproveitador, ou disputa pelo amor de uma mulher⁶⁵, o levou a disparar dois tiros contra Edu Motorneiro. O flagrante é rememorado por Máximo e Didier (1990):

– Ismael deu dois tiros na bunda de Edu Motorneiro!
Onde quer que a notícia chegasse causava espanto em quem conhecia de perto o sereno Ismael Silva (...) Como era possível que ele tivesse sacado um revólver na porta do Café Paulicéia, esquina da Gomes Freire com Visconde do Rio Branco e disparado meia dúzia de vezes contra Edu?
(...) Seja lá como tenha sido, Ismael Silva foi preso em flagrante e processado por tentativa de homicídio (p.368).

Com Ismael em apuros, as relações sociais construídas ao longo de sua trajetória funcionaram como nunca e com uma defesa qualificada como “brilhante” por Soares (1985), Prudente de Moraes Neto conseguiu a menor pena possível para Ismael: cinco anos de reclusão. Por bom comportamento, acabou deixando a prisão dois anos depois.

Até meados dos anos 1950 pouco se ouviu falar de Ismael. A prisão silenciou a sua e as demais vozes que o cercavam. Ismael ressurgiu em 1950 com a música *Antonico*. Dali em diante teve aparições modestas e só recuperou alguma visibilidade e prestígio graças ao empenho de outros mediadores culturais, como Sérgio Cabral e Luís Gutemberg, conforme

⁶⁵ Apesar do homossexualismo atribuído por Giron e comentado também por Máximo e Didier (1990), Ismael teve uma paixão secreta e uma filha (SOARES, 1985).

mencionado anteriormente. Na entrevista que Sérgio Cabral me concedeu, perguntei como Ismael tinha vivido a reclusão e, especificamente, se ele (Cabral) sabia de alguma troca de correspondência entre Ismael e Noel no período. Ele respondeu:

– Ismael na cadeia, para mim, é uma incógnita. Eu não sei nada. Nem ele falava, nem ninguém tinha coragem de falar. E nem, o Prudente de Moraes Neto que era o meu “pai”, meu pai adotivo, uma figura fantástica. Eu perdi meu pai com três anos de idade, então eu tive dois pais adotivos: um foi Jacob do Bandolim, o outro foi ele. Mas nem ele falava, embora fosse o advogado dele. Ismael era uma figura muito reservada, tinha lá as coisas dele, as preferências sexuais... as coisas que ele guardava com ele.

4.2.3 O show tem que continuar

O fatídico período de dois anos de reclusão para Ismael foram também o início de um período de ouro para o rádio brasileiro. O popular Programa Casé, que desde a sua estréia em 1932, pela Rádio Philips do Brasil, já havia passado por duas crises financeiras, estava desde meados de 1934 em nova emissora e sem dívidas. Roquete Pinto, admirador do espírito empreendedor do idealizador do programa Ademar Casé, convidou-o a migrar com sua equipe para a sua Rádio Sociedade.

A equipe de Casé era impecável. Seu programa contava com o *casting* mais estrelado da música popular, entre eles, Chico, Mario e Noel, e com uma seleção de redatores como Nássara e Orestes Barbosa, que introduziram a publicidade nas rádios brasileiras. *Jingles*, *slogans* e *sketchs* faziam o diferencial para os anunciantes e alguns, absolutamente hilários, são reportados por Cabral (2005), na “pequena história do rádio” que ele escreveu. A título de exemplo, um anúncio para uma loja de cadeiras de balanço saiu assim: “*Sente-se mal? Pois compre uma cadeira de balanço na Casa Nova Aurora e sente-se bem*” (p.87).

Enquanto Chico Alves e Mario Reis eram estrelas do programa, Noel atuava também como contra-regra. Apesar do emprego com salário fixo e demais garantias, Noel continuava o mesmo...chegando atrasado. Ademar Casé, em entrevista a Sérgio Cabral por ocasião da elaboração da biografia de Almirante⁶⁶ contou:

Noel, mesmo passando a contra-regra era incapaz de chegar na hora. Quando eu ou Almirante íamos chamar sua atenção, ele vinha com desculpas malucas: ‘o pneu do bonde furou’, ‘pensei que a rádio fosse em Cascadura’, ou ‘Desculpe Casé, não pude chegar mais tarde’ (p.89).

⁶⁶ Almirante trabalhava ao lado de Casé, era seu braço direito (CABRAL, 2005).

Noel também tinha um quadro no programa com Marília Baptista onde, às vezes, parodiava suas próprias canções para transformar em *jingles*. A música *De Babado*, de parceria com João Mina, virou uma dessas paródias. Segundo análise de Diniz (2006) a brincadeira fazia com que Noel e Marília inaugurassem o partido-alto nas rádios brasileiras. Cabral (2005) transcreve em sua narrativa um exemplo do dueto formado por eles:

Noel:

No dia em que fores minha
 Juro por Deus, coração
 Te darei uma cozinha
 Que eu vi lá no Dragão⁶⁷

Marília:

Morros do Pinto e Favela
 São musas do violão
 Louça, cristal e panela
 Só se compra no Dragão (p. 88).

Noel também atendia aos intérpretes que lhe procuravam para que ele consertasse alguns versos antes de irem ao ar e, quando não tinha jeito, improvisava na hora coisa melhor.

Em 1936, uma outra emissora entrava na concorrência para ganhar, era a Rádio Nacional, do governo federal. Não é objetivo deste trabalho avaliar a conjuntura política da época, mas não há como deixar de mencionar que o advento desta rádio estava diretamente ligado a um projeto político populista de Getúlio Vargas. Paralelamente o Programa Casé se mudava mais uma vez de emissora, pois Roquete Pinto decidiu vender sua rádio para o governo, recebendo o nome de Rádio MEC. De lá o programa ainda foi para a Rádio Transmissora, montada pela gravadora *Victor*, onde permaneceu por aproximadamente um ano e depois peregrinou pelas rádios Cajuti, Mayrink Veiga, Globo e Tupi, até que Casé encerrou suas atividades em 1951. Mas entre a mudança da Rádio Transmissora para as demais, o elenco de estrelas foi se desfazendo e quase todos migraram para a Nacional.

Em 1937, no entanto, Noel estaria perto do fim. Tuberculoso, porém bebedor e fumante inveterado, mal se cuidava, salvo alguns períodos de recesso dos quais não pôde se esquivar. Noel era ainda, um trabalhador do samba capaz de se multiplicar na busca por parceiros, nos programas de rádio, nos shows e pela boemia adentro. Faleceu a 4 de maio daquele ano.

⁶⁷ A loja O Dragão era o principal anunciante do Programa Casé (CABRAL, 2005). Para aqueles que conhecem a melodia da composição *De babado*, vale a tentativa de cantar em voz alta os versos da paródia. É, no mínimo, divertido.

Francisco Alves, que nunca conheceu o anonimato ou a “geladeira”, viveu e morreu no auge sempre encabeçando as paradas de sucesso na indústria cultural. Em 1952, enquanto voltava de uma de suas viagens a São Paulo pela rodovia Presidente Dutra, exaltou-se ao volante ouvindo o América, seu clube do coração jogar. Perdeu a direção e colidiu com um caminhão. O cortejo que acompanhou seu caixão até o cemitério do Caju, só é comparável ao de Getúlio Vargas. Estima-se que meio milhão de pessoas estiveram presentes.

Mario Reis saiu de cena ainda no auge da carreira e, por isso, recebeu o apelido de “Greta Garbo Brasileira”. A vaidade o impedia de envelhecer em público. Mesmo assim, teve alguns retornos esporádicos nos anos de 1952, 1960, 1965, 1970. Em todas as suas reaparições, gravou uma ou mais músicas de Sinhô. Morreu vítima da sua vaidade e impaciência. Operado de um aneurisma na aorta abdominal, não se cuidou como deveria. Revelou-se um paciente indisciplinado e sem gosto pela vida. O tratamento lhe rendeu cicatrizes no corpo e na alma, recusava-se a aceitar sua fisionomia envelhecida e adoentada. As investias dos médicos que o trataram, apesar de bem sucedida tecnicamente, não tiveram respaldo por parte de Mario. Faleceu no dia 5 de outubro de 1981 e no atestado de óbito assinado pelo Dr. Fernando Adolpho Wanderley, *a causa mortis* era insuficiência renal aguda, embolia pulmonar e septicemia (GIRON, 2001, p.273).

Se as histórias de vida de todos eles chegam ao fim, cabem aos que os conheceram, seus fãs, seus biógrafos, seus escritos, suas obras, mantê-los vivos na nossa memória social. Quanto à importância de suas trajetórias individuais e coletivas, fica a certeza de que seus encontros consagraram o samba no mercado cultural e no imaginário coletivo brasileiros.

5 Considerações finais

Defendendo a tese de que as parcerias entre os músicos dos universos socioculturais do “morro” e do “asfalto” contribuíram com o processo de legitimação de samba e a consagração do gênero na sociedade de massa, e apoiada pelo uso de narrativas biográficas como fonte, chego ao final desta empreitada.

Conforme vimos, o conjunto de narrativas biográficas selecionado forneceu as informações necessárias para que pudéssemos acompanhar os passos do samba desde a época de seu ruidoso nascimento, debaixo de perseguições e preconceitos, até o seu apogeu diante das principais instâncias de consagração da época, o disco e o rádio. Para contar essa história me apropriei de escritos relativos às histórias de vida de Sinhô, Mario Reis, Chico Alves, Ismael Silva e Noel Rosa, entrecortando trechos que considere relevantes para obter resposta para as seguintes perguntas: Como as parcerias se formaram, isto é, por intermédio de quem ou o quê? Quais os aspectos que se modificaram nas vidas dos envolvidos? Qual o legado deixado por eles para a história e as memórias do samba? E, finalmente, qual a colaboração dessas parcerias no processo de passagem do samba da marginalidade à sociedade de consumo?

Na primeira parte das conclusões, faço uma síntese de como consegui responder cada uma dessas perguntas, com base nas análises apresentadas. Em seguida, enumero algumas possibilidades de desdobramentos da pesquisa percebidos ao longo do trabalho.

Conforme vimos, as narrativas selecionadas se mostraram eficazes na tarefa de reconstituir a rede de sociabilidade que integrou os personagens e forneceu informações precisas a respeito dos mediadores culturais que facilitaram a integração entre os músicos do “morro” e do “asfalto”. A figura 5, na pág. 110, ilustra a Rede de Sociabilidade da Pesquisa: de Sinhô a Noel e auxilia a responder graficamente a primeira pergunta a que esta pesquisa se propôs: Como as parcerias se formaram, isto é, por intermédio de quem ou o quê?

Outro ponto importante percebido ao longo do trabalho e que responde mais uma das questões iniciais desta pesquisa foram os aspectos que se modificaram nas vidas de Sinhô, Mario, Chico, Ismael e Noel, após as parcerias. Identificar todas essas mudanças não me parece possível, mesmo assim, aponte ao longo do trabalho muitas delas e considero-as importantes do ponto de vista da história do samba. Os aspectos puramente pessoais não foram necessariamente contemplados.

Cruzando as narrativas sobre Sinhô e Mario, vimos no capítulo 2 como eram os mundos de origem dos personagens e como as conjunturas sociais em que estavam inseridos tornou possível que eles se aproximassem. Entre as rodas de samba da Pequena África e o emprego na loja de partituras A Guitarra de Prata, Sinhô ultrapassou barreiras sociais contando com a colaboração de intelectuais modernistas que o admiravam e abriam a porta de suas residências para recebê-lo. Nessas instâncias, Sinhô foi ficando cada vez mais próximo da possibilidade de frequentar o mesmo ambiente que o refinado Mario Reis, nascido em berço de ouro.

A partir do primeiro encontro ocorrido entre eles, Sinhô tornou-se professor de violão e canto de Mario. Juntos os dois criaram uma nova forma de se interpretar samba que revolucionou a época. Dois anos depois, a parceria deles penetraria na indústria fonográfica, que vivia a efervescência causada pela mudança do sistema mecânico para o elétrico de gravação.

Sinhô então viveria seu momento de glória com um intérprete representante da mais alta sociedade carioca. Em artigo publicado na revista *Weco* e transcrito pelo biógrafo de Mario, o vaidoso compositor privilegia as aparências ao referir-se ao cantor: “(...) esse distinto moço, (...) musicista e acadêmico de uma de nossas escolas superiores, também *sportman*, campeão da raquete, (...) Mario Reis” (Sinhô apud. GIRON, 2001, p. 47). E valoriza a si próprio diante das conquistas de Mario: “Inúmeros agora são os discos gravados por Mario Reis e cada um novo que aparece constitui um sucesso, que traz a glória ao discípulo e a alegria ao mestre”.

Mario Reis, por sua vez, tornou-se cantor profissional por influência de Sinhô. É possível arriscar a afirmação de que sem Sinhô, Mario talvez nunca tivesse gravado um disco, tampouco atentado para o canto diferenciado que possuía. Conseqüentemente, não teria se aproximado de Chico, Ismael, Nilton e Noel. Além disso, fica a pergunta: se Mario nunca tivesse gravado um disco, por onde andaria a obra de Sinhô agora? Chico Alves, que tanto gravara o Rei do Samba anteriormente, ficou muito mais associado ao repertório do Estácio

do que de Sinhô. Além disso, Sinhô faleceu antes da época de ouro do rádio brasileiro e seu repertório popular.

Chico e Ismael quebraram os paradigmas das parcerias da época trocando co-autoria por gravação. Cada um entrava com o seu *know how*, mas Chico exigia exclusividade como intérprete. Nilton passou pelo circuito em virtude da amizade com Ismael, mas do repertório da dupla surgiu um dos sambas mais importantes da história do gênero, *Se você jurar*, um divisor de águas entre o samba maxixe de Sinhô e o samba sincopado do Estácio. Quanto à parceria de Mario e Chico Alves, isoladamente não agrega muito valor a esta pesquisa, que prima pelos intercâmbios entre o “morro” e o “asfalto”. O importante, portanto, foi a sociedade estabelecida entre eles na compra de sambas e a conseqüente difusão da prática no âmbito musical provocada pelo pioneirismo da dupla.

Já Noel entra na rede em virtude de seu talento nato para parcerias e composições de segundas partes. Ele e Ismael juntos alimentam a “fábrica de sambas” que Chico e Mario passam a ter a sua disposição. Além disso, seu comportamento debochado e independente contagia Ismael, que, aos poucos, consegue se libertar das condições que o prejudicavam na parceria instituída com Chico Alves.

A terceira pergunta a que a pesquisa se propôs a responder é sobre o legado deixado pelas parcerias em questão para a história e as memórias do samba. Num primeiro momento, vejamos o caso de Sinhô e Mario. Além da própria obra do compositor Sinhô, que ainda hoje ganha regravações como *Jura* e *Gosto que me enrosco*, nas vozes de Zeca Pagodinho e Monarco, a parceria entre ele e Mario Reis contribuiu de forma relevante com o gênero musical, devido ao novo estilo de canto que apresentaram. Além disso, Mario, como o porta-voz da parceria, difundiu a obra de seu mestre o quanto pôde tanto nos discos, nos shows ou nas parcas entrevistas que concedeu ao longo da vida, mencionou o Rei do Samba. Fator que se mostrou fundamental na luta contra o *não-apagamento* de sua memória.

Chico Alves, por sua vez, divulgou a obra dos estacianos levando para as gravadoras um novo estilo de samba que, até hoje, é considerado pelos especialistas como o autêntico samba carioca (CABRAL, 1996; LOPES, 2003). Além disso, “fundou” uma empresa de criação de sambas escolhendo a dedo os compositores que faziam parte dela. Suas atitudes empreendedoras foram fundamentais para a penetração do samba no *showbiz* internacional. Afinal, como vimos, até o público argentino se rendeu aos shows dirigidos por eles.

Noel é sinônimo de diversão, transgressão e revolução no samba. Suas letras humorísticas e inteligentes satirizaram os principais acontecimentos políticos de seu tempo e

agregaram valor às primeiras partes de Ismael, como vimos, respectivamente, nos exemplos de *Com que roupa?* e *Para me livrar do mal*.

Considerado o primeiro compositor branco a literalmente subir o morro em busca de inspiração, Noel foi verdadeiramente parceiro não só de Ismael, como de Cartola, Bide, Gradim, Donga, João Mina, Nonô, Heitor dos Prazeres, entre muitos outros. Este era o universo que Noel escolheu para viver e muitas de suas canções estão repletas de sinais dessa escolha, conforme vimos em *Filosofia* (1933), no capítulo anterior.

Sem tirar o mérito dos demais compositores estudados aqui, Noel se destaca por traduzir a sua verve irônica com um requinte lingüístico que ainda não havia sido empregado nas composições e, ao mesmo tempo, como bom compositor popular, inspirava-se nas suas próprias vivências para compor, mesmo que em parceria.

A última questão a que esta pesquisa se propôs pondera a colaboração dessas parcerias no processo de passagem do samba da marginalidade à sociedade de consumo. A parceria entre Sinhô e Mario rompeu as últimas barreiras sociais que Sinhô precisava enfrentar. Apesar de já contar com a admiração de personalidades ilustres como Álvaro Moreyra, Zeca Patrocínio e Manuel Bandeira, faltava-lhe um “intérprete ideal”, personificado em Mario.

Com o grã-fino cantando samba, o gênero se difundiu na mais alta sociedade carioca e não apenas entre a intelectualidade boêmia. Era o ápice aonde um compositor mulato, desdentado e sem estudos imaginava chegar e o início de uma nova era na vida de Mario Reis. Dali em diante, ele estaria marcado como o representante do samba diante daqueles que até pouco tempo repudiavam a música popular brasileira.

Chico Alves e Ismael, com os agregados Mario e Nilton, inauguraram o comércio de sambas e parcerias. Com isso, o samba virou produto de compra e venda, o que estimulava os sambistas do Estácio a produzirem cada vez mais e mais canções. A qualidade musical dos estacianos, somada à visão comercial de Chico e ao requinte de Mario, formou a conjuntura ideal para que o samba produzido por eles penetrasse nos novos campos de trabalho em que os intérpretes já estavam inseridos, o mercado fonográfico e depois, o rádio.

Com a morte de Nilton e a incorporação de Noel nas negociações com Chico e Mario e nas parcerias com Ismael, o esquema se aperfeiçoou. Paralelamente, os avanços tecnológicos ativavam a indústria cultural. Os transmissores de rádio invadiam os lares brasileiros e as ondas sonoras navegavam, prioritariamente, na cadência do samba.

Analisadas as questões iniciais desta pesquisa, sabemos que outras foram surgindo ao longo do trabalho. Algumas puderam ser desenvolvidas, como, por exemplo, o papel mediador do biógrafo e a aproximação entre o gênero biográfico e a história da música

popular brasileira. Em outras palavras, podemos dizer que enquanto Alencar fez a Pequena África aparecer diante de nossos olhos, Cabral nos levou aos bastidores do Rádio e Máximo e Didier a um passeio por Vila Isabel, Estácio, Café Nice etc., com requinte de detalhes. Conhecemos os universos culturais de cada um dos nossos personagens, seus amigos mais próximos, seus hábitos, suas rodas preferidas e assim por diante.

Chego ao final dessa empreitada com a certeza de que há muito mais memórias entre a marginalidade e o apogeu do samba, ou ainda, entre as narrativas biográficas e a trajetória de vida de seus personagens, do que sonha a nossa vã filosofia. Outras parcerias ou estas mesmas, outras narrativas ou estas mesmas, podem render muitas análises complementares a essa. O tema é fértil e a metodologia se mostrou possível.

Espero que venham agora os trabalhos de aperfeiçoamento. Em virtude disso, procurei avaliar que caminhos poderiam ser percorridos a partir daqui. As entrevistas foram responsáveis pela maior parte das reflexões. Com vista às respostas de Cabral e Giron sobre como eles selecionavam suas fontes, vimos que ambos se definiram como repórteres. A aproximação entre a narrativa biográfica e a jornalística é o um dos pontos interessantes de serem aprofundados futuramente. Tanto assim, que o *corpus* desta pesquisa é formado prioritariamente de biografias e reportagens. Vimos também que Máximo e Didier estipularam um método específico para o desenvolvimento de Noel Rosa, uma biografia. Haveria como se estabelecer métodos diferenciados para biografias históricas e romanceadas? Qual é o limiar entre essas duas formas?

Quanto as questões relativas às parcerias, ressalto que o samba não se legitimou apenas por causa do intercâmbio entre os músicos do “morro” e do “asfalto”, mas também por isso. A música popular brasileira, como disse Giron, é uma grande mistura que vai além das três raças. Que Sinhô, Mario Reis, Chico Alves, Ismael Silva e Noel Rosa foram figuras expoentes nesse contexto, não há dúvida. Mas o que falar de Pixinguinha, Donga, Patrício Teixeira, Silvío Caldas, Orlando Silva, Ciro Monteiro, Ari Barroso, Cartola, Assis Valente, Carmem Miranda, Aracy Côrtes, Paulo da Portela e tantos e tantos outros? Como bem disse Sérgio Cabral em sua entrevista: – A música brasileira são eles.

6 Referências Bibliográficas:

AGUIAR, Jorge de. **Que rei foi esse?** A última hora, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1977, p.8.

ALENCAR, Edigar de. **Carta ao Governador Negrão de Lima.** Jornal O Dia, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1970a.

_____. **Sinhô, o rei do samba. Afinal, uma herma para o popular compositor.** Jornal O Dia, agosto de 1970b, Caderno D, p.6.

_____. **Meio século sem Sinhô.** Jornal O Dia, Rio de Janeiro, 27 de julho de 1980.

_____. **Nosso Sinhô do samba.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2ª edição, 1981.

ALMIRANTE. **No tempo de Noel Rosa.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2ª edição, 1977.

ALVES. Francisco. **Minha vida.** Rio de Janeiro: Brasil Contemporâneo, 2ª edição, 1937.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média: o contexto de François Rabelais.** São Paulo: HUCITEC, 4ª Edição, 1999.

BANDEIRA, Manuel. **Crônicas da província do Brasil.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. In: **Coleção melhores crônicas.** COELHO, Eduardo (org). São Paulo: Garamond, 2003.

BARBOZA, Marília Trindade e Oliveira, Arthur. **Cartola, os tempos idos,** Rio de Janeiro: Griphus, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica.** In: Usos e abusos da história oral, Rio de Janeiro: FGV, p. 183-191, 1986.

BRAIT, Beth. (org.) **Bakhtin, outros conceitos-chaves.** São Paulo, Contexto, 2006, p. 53-94.

CABRAL, Sérgio. **Uma tarde com Mario Reis (II).** Diário de Notícias, 24 de abril de 1970.

_____. **As escolas de samba do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Lumiar, 2ª edição, 1996.

_____. **Pixinguinha, vida e obra.** Rio de Janeiro, Lumiar, 1998.

_____. **No tempo de Almirante.** Rio de Janeiro: Lumiar, 2ª edição, 2005.

CALLIGARIS, Contardo. **Verdades de autobiografias e diários íntimos.** In: Estudos Históricos. Arquivos Pessoais. Rio de Janeiro, vol.11, n.21, 1998, p.43-58.

CALDEIRA. Jorge. **Desdentado e vaidoso, levou o samba ao teatro.** Folha de São Paulo, São Paulo, 18 de setembro de 1988.

- CARDOSO JÚNIOR, Abel. **Francisco Alves: as mil canções do rei da voz**. Curitiba: Revivendo, 1998.
- CHARTIER, Roger. **A história hoje: dúvidas, desafios e propostas**. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol.7, n.13, 1994, p.97-113.
- COELHO, Eduardo (Org.). Manuel Bandeira. **Coleção Melhores Crônicas**. São Paulo: Global, 2003.
- COUTINHO, Eduardo Granja. **Os cronistas de momo. Imprensa e carnaval na Primeira República**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. **A capital cai na folia**. In: Nossa História. Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: 2005, ano 2, n. 16, p. 18-24.
- DANTAS, André Viana. **Pensamento social brasileiro e canção: Memórias da malandragem entre 1930 e 1970**. Dissertação de mestrado do Programa de pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.
- DINIZ, André. **Almanaque do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- EFEGÊ, Jota. **Aprendi a tocar violão com um “rei”**. O Jornal, Rio de Janeiro, 28 de outubro de 1962. 3^o caderno, p.3.
- _____. **Ismael Silva era a presença do samba na casa de Anibal**. O Jornal, Rio de Janeiro, 15 de março de 1964.
- FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **A escrita de si**. In: O que é o autor? São Paulo: Vega, 1992.
- FROTA, Wander Nunes. **Auxílio luxuoso. Samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural**. São Paulo: Annablume, 2003.
- GARDEL, André. **O encontro entre Bandeira e Sinhô**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995.
- GIRON, Luís Antônio. **Mario Reis: O fino do samba**. São Paulo: Editora 34, Rio de Janeiro, 2001.
- GÓES, F. A. L. **Imagens do carnaval brasileiro do entrudo aos nossos dias**. In: Biblioteca Nacional. (Org.). **Brasiliana da Biblioteca Nacional: guia das fontes sobre o Brasil**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/Nova Fronteira, 2002, p. 573-588.
- GOLDENBERG, Miriam. **A arte de pesquisar**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- GOMES, Ângela de Castro (org.). **Escrita de si. Escrita da história**. Rio de Janeiro: FGV/Cpdoc, 2004.

GRANJA COUTINHO, Eduardo. **Os Cronistas de Momo – Imprensa e Carnaval na Primeira República**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

GUTEMBERG, Luís; CABRAL, Sérgio. **História do samba quer ser cidadão samba: Ismael Silva**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21 de janeiro, de 1960.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HERSHMANN, Micael e PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (orgs.). *Mídia, memória e celebridades: estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

HERSHMANN, Micael; TROTA, Felipe. **O apadrinhamento no mundo do samba como uma significativa estratégia de mediação – entre a roda e o mercado**. In: Comunicação e sociabilidade, cenários contemporâneos. Janice Caiafa e Mohamed Elhajji (Orgs.). Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

HOLANDA, Nestor de. **Memórias do Café Nice – subterrâneos da música popular brasileira de vida boêmia do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro: Conquista, 1969.

Ismael Silva, parceiro de Noel Rosa. **Revista Manchete**. Rio de Janeiro, n.756 p.120-21, 15 de outubro de 1966.

JOUTARD, Philippe. **Reconciliar história e memória?** In: Revista da FAEBA: Educação e Contemporaneidade. Disponível em: <<http://www.revistadafaeba.uneb.br/n23/21joutard.htm>>. Acesso em: 16/4/2007.

JUBRAN, Omar Abu Chala. **Noel pela primeira vez. Discografia completa**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura - Secretaria da Música e Artes Cênicas / FUNARTE / AAF (Associação Amigos da Funarte) / Velas, 2000.

KONDER, Leandro. **Lamartine Babo e a memória da MPB**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27 de dez. 2003. Caderno B, p. B2.

LAGO, Mário. **Na Rolança do Tempo**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

LOPES, Nei. **Sambeabá: o samba que não se aprende na escola**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra e Folha Seca, 2003.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. **O fabuloso Patrocínio Filho**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

MARTIN-BARBERO, Jeus. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2ª edição, 2003.

MAUL, Carlos. **O Rio da Bela Época**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1967.

MÁXIMO, João. **Sinhô, poeta de um mundo à margem**. Jornal do Brasil, 7 de novembro de 1988. Caderno B, p. B1.

_____; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa, uma biografia**. Brasília: UNB, 1990.

_____. **Maxixe no ritmo e Estácio na melodia**. Revista O Globo, ano 2, Nº 108, p.27, 20.8.2006.

MORAES, Marcos Antonio de (org). **Mario de Andrade e Manuel Bandeira — Correspondência**. São Paulo: EDUSP/IEB, 1996.

MORAES, Mario de. **Recordações de Ary barroso**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1995

NAVES, Santuza Cambraia. **Almofadinhas e malandros**. In: Revista de História da Biblioteca Nacional, p.22-27, 2006.

NOGUEIRA JR., Arnaldo. **Projeto Releituras**. Disponível em: <<http://www.releituras.com>>. Acesso em: 9/2/2007.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. In: Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História, PUC-SP, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois. A trajetória da salvaguarda do patrimônio imaterial brasileiro. **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)**. Brasília/DF: Departamento de Patrimônio Imaterial, 2006.

PACHECO, Jacy. **Noel Rosa e sua Época**, Rio de Janeiro: G.A. Pena, 1955.

PRIORE, Mary Del. **Outros carnavais**. In: Nossa História. Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: 2005, ano 2, n.16, p. 16-17.

RANGEL, Lúcio. **Samba, jazz e outras notas**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SCHMIDT, Benito Bisso. **Construindo biografias... historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos**. In: Estudos Históricos. FGV/Cpdoc. Rio de Janeiro: 1997, n. 19.

_____. (Org.) **O biográfico: perspectivas interdisciplinares**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

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

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

SOUZA, Maurício Barros de. **Zicartola**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **Com Sinhô o samba nasce na cidade**. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1966.

_____. **Pequena história da música popular**. Petrópolis: Vozes, 1973.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2ª edição 2000.

VASCONCELLOS, Eduardo A. de. **Noel Rosa para ler e ouvir**. São Paulo: Bacarola, 2004.

VELHO, Gilberto. **Mediação, Cultura e Política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____. **Projeto e metamorphose: antropologia das sociedades complexas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 3a. edição, 2003

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor e Editora UFRJ, 1995.

WISNIK, José Miguel – “**Machado maxixe**”, In: Wisnik, J.M. – **Sem Receita**. São Paulo: Publifolha 2004, p. 15-106.

ANEXO I**TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS REALIZADAS**

Entrevista com Maria Thereza Mello Soares (realizada em agosto de 2007)

Siglas:

L.B: Lena Benzecry

M.T.: Maria Thereza

L.B.: Como foi que a Sra. decidiu biografar Ismael Silva?

M.T.: Bom, isso aí aconteceu porque eu vi uma vez um cartaz, não me lembro onde, que estava anunciando um concurso de biografias sobre Ismael Silva. E vinha lá no cartaz um texto que dizia que o sambista Ismael Silva tinha nascido em Jurujuba... aqui em Niterói, né. E outras coisas mais... e eu me interessei em participar.

L.B.: Ah... Então quer dizer que a Sra. nem sabia que o Ismael era daqui?

M.T.: Eu!? Eu nunca tinha ouvido falar em Ismael Silva... não sabia de quem se tratava.

L.B.: A sua aproximação com o tema se deu porque ele havia nascido no seu município, Niterói?

M.T.: Exatamente. A aproximação foi essa. Foi o que me chamou atenção primeiro. Mas aí, conforme eu fui pesquisando, fui estudando, aí eu fui gostando cada vez mais dele. Com o falecimento do pai de Ismael, as famílias pobres, naquela época, dividiam os filhos. Não havia nenhum recurso para o órfão, sabe? Perdeu o pai, perdeu a mãe, não havia recursos... mas a mãe do Ismael foi dividindo os filhos. Mandou um pra casa de um outro pra casa de outro. Mas o Ismael ficou com ela, provavelmente porque era o menorzinho. Eles se mudaram lá praquela região do Estácio... Catumbi, por ali... A mãe era empregada doméstica, lavadeira, cozinheira, não me lembro bem, mas tá aí... no livro... trabalhava fora e o Ismael cresceu ali, naquelas redondezas. Um menino com muita musicalidade, muito esperto. Eu só não sei te dizer se as músicas que ele começou cantando por ali, naquelas rodas, eram dele, ou de outra pessoa.

L.B.: De onde vieram as fontes que a Sra. usou para escrever o livro?

M.T.: Ah... no Museu da Imagem e do Som. Você conhece o Museu da Imagem e do Som? Parece uma igreja... Quando eu chegava ali, eu fazia a relação dos livros que eu queria e aguardava que eles trouxessem o livro pra consulta. Aí eu ia vendo que um dizia uma coisa, outro dizia outra coisa, entendeu? Eu copiava o que me interessava... passava o dia lá. Muitas vezes eu saía já na hora de fechar.

L.B.: Quando a Sra. começou a escrever a biografia o Ismael ainda tava vivo?

M.T.: Não me lembro.

L.B.: A Sra. fez alguma entrevista com o Ismael? Ou Com algum parente dele?

M.T.: Não.

L.B.: Então a biografia foi toda baseada em pesquisa feita em bibliotecas.

M.T.: Foi. Tudo feito no Museu da Imagem e do Som.

L.B.: De todas essas fontes que a Sra. pesquisou, qual foi a que mais te emocionou?

M.T.: O que eu mais gostei de saber foi que ele saiu de destaque numa escola de samba de Niterói. Ele foi homenageado pela escola e vinha na frente segurando um estandarte⁶⁸.

L.B.: Das parcerias vividas pelo Ismael, qual a Sra. considera a mais importante?

M.T.: Francisco Alves era um cara que tinha instrução, que tinha relação com os artistas. Diziam que ele comprava as músicas de Ismael, mas como o Ismael precisava de dinheiro, ele se calava. O Francisco Alves era muito diferente do Ismael. Era um artista de teatro, sofisticado. O Ismael era pobre, do morro. Eram duas estirpes completamente separadas, mas Ismael tinha a genialidade. Foi uma parceria interessante para ambas as partes.

(...)

Ismael Silva era pernóstico. Ele não se colocava na verdadeira posição social dele não. Ele era o tal. Quando chegava numa roda... ele era muito vaidoso.

L.B.: E o Noel Rosa?

M.T.: Noel Rosa era formidável...

L.B.: A Sra. lembra da parceria do Ismael com o Noel? Eles fizeram muitas músicas juntos. Para me livrar do mal, por exemplo.

M.T.: É fizeram muita músicas, mas não me lembro direito delas. Já faz muito tempo. Pra saber isso aí você tem que viver no meio... Você descobriu alguma coisa nova sobre o Ismael?

L.B.: Sabe D. Maria Thereza, eu não estou interessada em descobrir novas histórias sobre o Ismael, eu estou pesquisando a importância das parcerias vividas por ele para a história de samba... a Sra. entende? Eu não estou escrevendo um trabalho só sobre Ismael.

Apontando para o livro de sua autoria, **M.T. responde:** Isso aqui é muito pouco. Como trabalho de vida, isso aqui é muito pouco. Você para escrever uma boa biografia você tem que ir muito fundo. Não dá pra ficar só no superficial, no que todo mundo diz, o que acontece no rádio... não. Mas sempre fica aquela dúvida na gente... Será que foi isso mesmo que aconteceu, ou o jornalista enfeitou a história? Essa dúvida que fica na gente.

L.B.: Além desse trabalho sobre o Ismael a Sra. fez algum outro relacionado com a música popular brasileira?

M.T.: Não. Fiz outras pesquisas, mas que tivesse a ver com música só essa. Porque havia uma certa relutância em se misturar com o marginal. Não digo marginal, mas com uma condição social mais baixa? Uma coisa que eu acho é que as vezes a pessoa se apaixona pelo personagem e deixa de falar coisas importantes. Aquele caso do Ismael, da prisão do Ismael, é muito sério.

L.B.: Claro... a biografia não pode ser uma apologia, certo?

M.T.: Eu não gosto da apologia. A apologia não é biografia. É uma história que você conta a sua moda, mas a verdade mesmo não sai.

⁶⁸ A autora referia-se a Escola de Samba Canarinhos da Engenhoca que homenageou o sambista em 1975. O carro alegórico em que saiu recebeu o título de Ismael Silva, o bamba do Estácio.

Entrevista com Sérgio Cabral (realizada em outubro de 2007)

Siglas:

L.B: Lena Benzecry

S.C: Sérgio Cabral

L.B.: Por que biografias?

S.C: (risos) Bom, por dois motivos. Primeiro por que eu tenho a pretensão e pretensão é a palavra adequada de escrever a história da música popular brasileira através de seus personagens. E outra porque eu gosto. Eu gosto muito de tá em contato com essas pessoas, né. Esses personagens... não sei se eu já contei pra você, mas uma vez eu fui entrevistado pela Folha de São Paulo, após a publicação de um dos meus livros, Nara Leão, não sei, não me lembro qual foi e o repórter falou: - *Você gosta muito de escrever biografias, né?* E eu respondi: *Muito bem, as duas coisas melhores para se fazer no mundo, vestido, são: beber água de côco e escrever biografias.* (risos). Até que quando saiu no jornal, um amigo meu me falou: você esqueceu do whisky!

L.B.: Corrija-me se eu estiver errada. Ao que me parece, você costuma ter relações pessoais com os seus biografados. Acho que todos eles você conheceu pessoalmente né? Gostaria que você falasse um pouco sobre como é escolher alguém para ser biografado. Como você decide iniciar uma biografia?

S.C: Na verdade, eu conheci essas pessoas. Ou você tem um grande cara, como o Sinhô, que aí, nem dava mesmo... o único com que eu não convivi foi o Noel Rosa porque ele cometeu a grosseria de morrer vinte e três dias antes de eu nascer. Então quer dizer, eu conheci, eu convivi com eles. Eu acho que isso facilitou porque eu me lembro de coisas que só eu sei porque eu estava com ele (a) naquele momento.

L.B.: É essa sua aproximação com eles que faz você eleger alguém para biografar?

S.C: Eu, às vezes, preciso saber porque exatamente eu estou biografando aquela pessoa. Primeiro, por causa dessa razão maior, que é tentar escrever a história da música popular brasileira, mas segundo, é porque, sei lá... Eu às vezes, quando escolho uma pessoa, eu não estou preocupado em saber se é um personagem emocionante. Se é um personagem que vai me ajudar a fazer um livro sensacional. Eu vi que isso não é necessário porque, Almirante, por exemplo, era uma vida bem burguesa, não tem nenhum caso sério pra contar. A Elizeth, eu achava que tinha uma vida quadradíssima, só que essa, ao escrever, eu vi que não, pelo contrário... Era uma grande personagem. E agora eu tô fazendo a do Ataulpho Alves, que é outro... esse então... é um cavalheiro. Um homem discreto, que gostava que fazer suas musiquinhas e... vamos ver.

L.B.: Isso é porque a vida do indivíduo não é só ele, né?

S.C.: É. Exatamente.

L.B.: E a medida em que você vai recriando o universo em que ele vivia, a história vai acontecendo... aparecendo...

S.C.: É isso mesmo. É uma alegria e eu gosto dessa emoção de conviver. Na verdade, a gente fica meio neurótico. Só pensa naquilo. Eu disse isso uma vez, numa palestra, com o Ruy Castro. E o Ruy completou com uma coisa que realmente é verdade. Ele disse: - *O biógrafo pensa que vai se apoderar da alma do biografado, mas é exatamente o contrário.*

L.B.: **E o processo de pesquisa, como costuma se desenvolver. Após tantas experiências você já tem uma fórmula, ou cada caso é um caso?**

S.C.: E sou repórter. Na verdade, o que eu sou é repórter. Então eu uso o que eu aprendi na reportagem. O que eu quero saber da pessoas? O que eu devo fazer pra descobrir, conhecer melhor aquela pessoa, até o ponto de poder escrever sobre ela? Eu vou falar com amigos, pessoas que o conheceram. Vou procurar documentos, vou colher jornais, enfim, vou às fontes que vão me ajudar a conhecer melhor o biografado.

No início, minha primeira biografia foi a do Pixinguinha, que foi uma coisa muito amadora. Do ponto de vista da organização, eu não sabia como fazer... depois eu fiz uma pequena do Tom Jobim. Aí eu fui fazer a do Almirante. Com a do Almirante eu resolvi criar uma organização. O que que eu fazia? Eu pegava os dados que eu tinha e alinhavava...quer dizer, escrevia tudo com a minha máquina de escrever. Todos os dados. Aí, quando eu fiz isso, eu notei que não havia uma ordem cronológica e pra colocar nessa ordem, eu recortava o papel em algumas tirinhas... assim...pra botar na ordem, passar cola embaixo e colar num papel maior. Qual não foi a minha alegria, quando o meu genro, César Vasques, me viu fazer aquilo e falou: - *Você tá maluco?* (risos) *Você conhece uma coisa chamada computador?* Isso era em 88, 89... Eu falei:- Não, nunca trabalhei com computador. Aí ele se encarregou de me arranjar um computador e me disse pra passar aquilo pro computador. Meu Deus do céu... que coisa mais maravilhosa... (mais risos).

L.B.: **Que maravilha que é copiar e colar...**

S.C.: É... aí ficou fácil. Bom, esse livro foi bom por isso. Eu entendi o que eu tinha que fazer para organizar uma biografia. Eu tinha que organizar os dados de forma que eles me levem ao princípio, ao meio e ao fim.

L.B.: **Você acha que a biografia fica mais fácil de ser compreendida quando ela está em ordem cronológica?**

S.C.: Eu acho. Inclusive, facilita para o pesquisador. Eu fico com muita raiva de quem não faz isso, porque às vezes eu quero um dado qualquer, um nome de uma pessoa que eu sei que tá numa biografia e eu sei que isso ocorreu em 1935, aí o livro do cara tá em 31, de repente tá em 52 e aí eu não sei onde encontrar. Por isso o livro tem que ter uma ordem cronológica. Pra mim, isso é básico e eu sempre faço isso. Mas no ato de escrever, você também não pode ficar submetido àquela ordem cronológica como se fosse um idiota. Você tem que criar. O início do livro também não pode ser nasceu no dia tal, porque aí fica muito chato, ninguém lê. Eu fico horas pensando no início.

L.B.: **Você pensa na biografia como um produto de consumo do outro? O Máximo e o Didier, por exemplo, comentam no texto de apresentação de Noel, uma biografia, que eles partiram do princípio de que qualquer informação relativa ao Noel deveria interessar ao leitor daquele livro. Você pensa assim também?**

S.C.: Penso na biografia como produto de consumo sim. Uma acusação feita a mim, por exemplo, é o excesso de dados. Eu quero saber tudo, tudo, tudo. E uso.

L.B.: bom, eu adoro detalhes.

S.C.: Eu também. Que bom. Nós dois seremos felizes para sempre porque você, realmente, é uma alma irmã (risos).

L.B.: Na sua caça às fontes, como é a sensação de se deparar com uma fonte privilegiada? Aquela fonte que muda tudo! Ou que completa o que estava faltando... Me dê um exemplo de alguma fonte assim.

S.C.: Ah... não há nada melhor. Ah... tem vários exemplos. Vou te contar uma, não é bem uma fonte, mas dá a dimensão da alegria, vou até usar uma palavra que eu não gosto muito de usar... mas dá uma idéia da gratificação que é para o pesquisador fazer certas descobertas. Eu quando escrevi meu primeiro livro, sobre Escola de Samba, é um livro de repórter. Me faltava um boa fotografia do Paulo da Portela. Eu tinha uma, mas não era a foto que eu queria. O Paulo era uma figura muito importante e tal... Aí eu ia para a Biblioteca Nacional e ficava lendo os jornais. Passei três tardes fazendo isso. E naquela época, era uma mesa imensa, em que ficavam vários pesquisadores olhando os periódicos. Um querendo saber a história do Banco do Brasil, o outro a história da moeda, D. João VI, Getúlio Vargas sei lá... cada um tinha o seu interesse. De repente, num dos jornais, eu encontro um retrato, de Paulo da Portela, desenhado por Di Cavalcanti. Olha aquilo me deu uma emoção... eu tinha vontade de explodir, de gritar! Aí eu peguei o jornal e mostrei para o cara ao lado, que devia estar fazendo uma pesquisa sobre moeda, ou seja lá o que for, e falei: olha só o que descobri. Paulo da Portela desenhado por Di Cavalcanti. Mas ele não deu a menor bola... (risos). Aí é que eu vi como o pesquisador é solitário. Era uma alegria minha.

L.B.: E no livro do Almirante, você se lembra de alguma fonte emocionante assim? Você conheceu o Almirante, certo, trabalhou com ele?

S.C.: Conheci. O Almirante foi fácil, porque ele se preparou para ser biografado. Ele queria biografar todo mundo, mas ele se organizava. Então, estavam lá as cartas dele, os documentos, tudo dele... me ajudou muito. Ele queria ser biografado.

L.B.: Você sabe de alguma troca de cartas entre Noel e Ismael? Ou do período que Noel viajou para se tratar, ou do tempo em que Ismael ficou na cadeia?

S.C.: Ismael na cadeia, para mim, é uma incógnita. Eu não sei nada. Nem ele falava, nem ninguém tinha coragem de falar. E nem, o Prudente de Moraes Neto que era o meu “pai”, meu pai adotivo, uma figura fantástica. Eu perdi meu pai com três anos de idade, então eu tive dois pais adotivos: um foi Jacob do bandolim, o outro foi ele. Mas nem ele falava, embora fosse o advogado dele. Ismael era uma figura muito reservada, tinha lá as coisas dele, as preferências sexuais... as coisas que ele guardava com ele.

L.B.: No livro do Almirante você optou por apresentar o Bando de Tangarás aproveitando-se da transcrição de um programa de rádio do próprio Almirante e, em alguns trechos, você comenta que tal coisa não precisa ser explicada porque o

pesquisador fulano de tal já esgotou o tema... há vários casos assim no livro. Eu gostaria de saber como funciona essa comunicação entre os biógrafos? Em alguns Lps, que eu modestamente coleciono, eu percebo sempre os mesmos nomes nas contracapas. Você, Hermínio [Bello de Carvalho], Jairo Severiano, Tinhorão...

S.C.: Ary Vasconcellos também.

L.B.: É, ele também. Enfim... Assim como tem a rede do samba, fale um pouco da sobre a rede dos biógrafos.

S.C.: Eu me dou bem com todos eles. Faço questão. Salvo restrições a pessoas que me trataram mal algum dia. A troca é importante. Fui eu que apresentei o João Máximo para o Caola, por exemplo, e eles se completaram. O Caola sabia tudo de Noel e o João Máximo escrevia muito bem.

L.B.: E você, está se preparando para ser biografado?

S.C.: (risos) Cê sabe que eu acabei me preparando. Na medida em que eu fui organizando meu arquivo, eu fui separando as coisas minhas. Então tem várias pastas aí... de modo que, quando eu morrer, se você quiser escrever... (mais risos).

L.B.: Voltando aquele primeiro comentário que você fez, eu tinha anotado, quando fiz a aula com você na Casa do Saber, essa sua frase sobre a pretensão de escrever a história da MPB através de biografias... na sua opinião qual é a aproximação entre o gênero biográfico e a história do samba, ou da música popular em geral?

S.C.: Porque, na verdade, a música brasileira são eles. Além disso, a biografia permite falar sobre a época, falar sobre as coisas que existiam, como eram as emissoras de rádio... O livro do Almirante, eu acho uma história do rádio. Pelo menos, uma pequena história do rádio, mas tá ali, uma história do rádio. Eu me lembro quando eu escrevi sobre a Elizeth, a Elizeth era muito pobre, muito humilde e, no início da carreira dela, ela vivia no meio dos caras, daqueles compositores mais humildes da Pça. Tiradentes... que era Bucy Moreira, é... Grande Otelo, Wilson Baptista e outros, J. Piedade e tal... Raul Marques... Então, como a Elizeth freqüentava aquele mundo, eu resolvi escrever no livro, como eram as vidas desses caras. O que era oferecido a esses caras... baseado, em quê? Em depoimentos que eles me deram. Isso me permitiu falar da pensão de corda. Você sabe o que é pensão de corda? Esses caras todos e até Nelson Cavaquinho, de vez em quando, iam dormir lá. A pensão de corda é o seguinte: uma pensão que ficava perto da Central do Brasil, na Senador Pompeu, se não me engano, que era uma sala grande. O sujeito botava uma corda na diagonal. Ao lado, botava um banco. O sujeito chegava lá, sentava no banco, encostava na corda e dormia... De manhã, o cara soltava a corda para acordar todo mundo, porque tinha que preparar a pensão pro almoço. Outra coisa que a biografia permitiu foi falar do status dos compositores. Havia os compositores classe A que eram Joubert de Carvalho, Ari Barroso, é... Braguinha, que freqüentavam bares como o Café Belas Artes; tinham os compositores de classe média, que iam ao Nice e ia baixando... Então quer dizer, os compositores eram divididos socialmente. Eles tinham uma divisão bem estabelecida. O Henrique de Almeida que compôs “Louco... pelas ruas ele andava...” que o Wilson Baptista fez a segunda parte, ele me contou que uma vez ele estava no Nice e foi advertido porque ele não podia estar no Nice porque ele tinha uma mulher na Zona do Mangue. Mas é preciso ficar claro o seguinte: vários compositores, vários, tinham mulheres na zona de

meretrício. Eram cafetões, pegavam dinheiro delas. E falaram pra ele: se sua mulher fosse da Conde Lage, tudo bem, mas do mangue!/? Quer dizer, o problema não era ter uma mulher, mas o Mangue.

L.B.: Então mas apesar dessa divisão social, em algum momento esses compositores começaram a intercambiar, digamos assim... Como é que você olha para esses intercâmbios na história do samba? Você acha que ele propiciaram a entrada do samba na sociedade de consumo? Que eles influenciaram na própria linguagem do gênero?

S.C.: Acho, acho, acho sim. Porque samba, o negócio é o seguinte. Se a gente pegar a década de 1920 o samba era uma coisa pra baixo, de povão, de malandro, à margem mesmo. Aí o fato, por exemplo de Sinhô fazer coisas com o Zeca do Patrocínio, o fato de aparecer no final dos anos 20, Ari Barroso, estudante de direito e que passou a fazer música com Luís Peixoto, quer dizer... a música foi ganhando status. Na primeira entrevista que o Ari Barroso deu, o repórter ficou impressionado com a cultura dele. Então eu acredito que esses caras foram dando uma outra forma ao samba. Cartola, por exemplo, fez samba para Mario Reis. Mario Reis virou ícone não só de Sinhô, mas também do pessoal do Estácio, né, convivia com eles. Uma vez, ele me contando como é que nasceu uma marchinha, não me lembro agora qual... Uma do Noel com o Lamartine. O Mario chamou o Noel e o Lamartine para fazer uma música de carnaval pra ele... *“leveí eles lá pra casa, dei cerveja... e pronto.”*

L.B.: O comércio de sambas que existia entre eles era importante pro samba penetrar na sociedade de consumo?

S.C.: Sem dúvida. É aquela história... você sabe que no comércio internacional tem aqueles países exportadores de matéria prima e outros exportadores de tecnologia e tal. Essas pessoas [os compositores] eram produtoras de matéria prima, uma fonte de produção permanente, de uma música, que começava a agradar.

L.B.: Sinhô, Mario, Chico, Ismael e Noel formam uma rede. Você entende sobre que rede eu estou falando?

S.C.: Entendo. Sinhô e Mario deram a saída de um lado e Chico Alves e Ismael Silva de outro lado. Todos quatro deram a saída. O Mario Reis me telefonava diariamente.

L.B.: Em que época?

S.C.: Na década de 70. Dez horas da manhã, tocava o telefone, era ele. E me contava as histórias que eu queria e ele sabia que eu queria. Mas ele não queria dar entrevista. Aí uma vez eu viajei para os Estados Unidos e comprei um aparelho que gravava telefonemas e pensei: eu vou gravar o telefonema do Mario. Mas nunca tive coragem de ligar, porque achei que era uma traição.

L.B.: E se você avisasse a ele?

S.C.: Aí ele nãoalaria mais nada. Quando eu escrevi uma matéria sobre ele, chamada M de Mario Reis, ele disse a um amigo meu: - Esse Sérgio Cabral tem uma memória impressionante.

Entrevista com Carlos Didier (realizada entre setembro e outubro de 2007⁶⁹)

Legendas

L.B. – Lena Benzecry

C.D. – Carlos Didier

L.B.: Por que biografar Noel Rosa?

C.D.: Eu me encantei por Noel Rosa em 1965, aos 11 anos de idade, quando meu pai trouxe para casa um disco produzido pelo Museu da Imagem e do Som: Noel Rosa e a sua Turma da Vila, com doze músicas de Noel cantadas por Noel. Na contracapa, Ary Vasconcelos informava que o compositor estudara no São Bento, meu colégio desde o ano anterior. Aquele humor, aquele saber rir da vida, ajudou-me a levar adiante o curso, a suportar o ambiente agressivo, violento até para alguém sensível. Comecei a tocar violão nessa época.

Dez anos depois, em 1975, fundei, com meu irmão Aluisio Didier e o percussionista Oscar Bolão, o conjunto Coisas Nossas para divulgar a obra de Noel Rosa com a estética da década de 30. O nome do conjunto é o mesmo de uma composição dele. Isso não é por acaso. Nos espetáculos, músicas e histórias de Noel Rosa coletadas nas biografias de Jacy Pacheco e Almirante. Foram estes biógrafos que aproximaram vida e obra de Noel Rosa. E o Coisas Nossas seguiu este caminho.

A formação do Coisas Nossas se estabilizou em outubro de 1976, com a entrada de Edgard Gonçalves, o Dazinho, na flauta e, mais tarde, saxofone. Em abril deste ano, José Antônio Nonato havia se incorporado ao grupo, como cantor e apresentador. Em agosto, chegaram José Carlos Rodrigues Pité, no piano, Henrique e Humberto (Beto) Cazes, no cavaquinho e no surdo, respectivamente.

Em fins de 1979, o *Coisas Nossas* começou a se dissolver. Rapidamente, gravamos um LP para preservar algo de nosso repertório, que a essa altura incluía composições próprias também. No disco, duas de Noel Rosa: *Coisas Nossas* e o samba-choro, até então inédito, cuja partitura se encontra no Arquivo Almirante, no MIS, *Disse me Disse*.

Em 1980, depois da saída de José Antônio Nonato, enquanto os outros *Coisas Nossas* seguiam seus caminhos musicais, decidi aprofundar sozinho a pesquisa sobre Noel Rosa. Recebi um convite do Rio Arte, por meio de Lilian Zaremba, para ser o pesquisador do Projeto Noel Rosa, que homenagearia o compositor em seus 70 anos de vida com uma série de programas dirigidos por Haroldo Costa e transmitidos pela Rádio MEC. Eu fui pesquisador da série. Nas homenagens, além disso, um espetáculo na Praça Barão de Drummond, em Vila Isabel, com Braguinha, Paulinho da Viola e o Coisas Nossas. A fim de colher matéria-prima para os dez programas de rádio, imaginei dez temas sobre os quais entrevistei: Cartola, Almirante, Nássara, Ademar Casé, Jacy Pacheco, Marília Baptista, Russo do Pandeiro, Nilda Graça Mello, Alfredo Herculano, Sérgio Cabral, Luiz Paulo Horta, Cristina Buarque e João Nogueira.

Nas vésperas de minha entrevista, Sérgio Cabral havia sido procurado por João Máximo. Este estava interessado em confirmar a informação de que a FUNARTE em seu

⁶⁹ Não é exagero afirmar que a entrevista com Didier começou por telefone, quando liguei para ele pela primeira vez para tentar marcar um encontro. A receptividade foi tanta, que acabei me inscrevendo num curso que ele estava para iniciar na Estação das Letras com o título de *Biografia, o caminho das pedras*. Nada mais providencial. Além das quatro aulas que compõe o curso, tive a oportunidade de conversar com ele por 2h30min sobre Noel, seus parceiros, a aventura de se biografar um ídolo nacional etc... Infelizmente, problemas técnicos na gravação impossibilitaram a transcrição integral da entrevista. Em virtude disso, precisei recorrer a boa vontade do autor mais uma vez e solicitei a ele que fizesse emendas por e-mail. O resultado final é o que o leitor encontra aqui.

concurso tradicional de monografias teria eleito Noel Rosa como tema. Como o Sérgio estava e está sempre por dentro de tudo o que rola nesse meio, João Máximo ligou para ele. Sérgio negou, disse que era boato. E realmente era. Daí João Máximo aproveitou o ensejo e consultou Sérgio sobre a pertinência de se fazer mais uma biografia sobre Noel. E o Sérgio disse que achava que sim... que ainda havia muita coisa para se falar sobre ele. E complementou: *olha, mas se eu fosse você, uniria esforços com um rapaz que está desenvolvendo um comovente trabalho sobre Noel e ele vem aqui em casa me entrevistar*. Disse assim mesmo, *comovente*. Na casa dele, no dia da entrevista, Sérgio me perguntou: *você conhece o João Máximo?* Eu disse que não... realmente não conhecia... Quer dizer, ele já tinha plantado a semente na cabeça do João e veio falar comigo. A princípio, fui resistente. Sérgio Cabral, muito sedutor, argumentou: "*depois, se não der certo, você desfaz*". Pegou o telefone, ligou para João Máximo e me colocou na linha. Foi uma conversa meio assim... eu meio cismado... Era 18 de setembro de 1980. Em 11 de dezembro, aniversário de Noel Rosa, eu estava na Praça Barão de Drummond, com a turma do Coisas Nossas. João Máximo, morador do bairro, foi me procurar. "*Não precisa ter medo de escrever livro. Olha, até Ibrahim Sued já escreveu um*". E respondi: "Acho que é por isso que não quero". Deixei o tempo passar mais um pouco. Para avaliar melhor. Logo depois do ano novo, liguei para ele. Assim, em 3 de janeiro de 1981, nos encontramos no apartamento dele, na Av. 28 de Setembro. Almirante tinha morrido um mês antes. Neste encontro, acordamos que só escreveríamos a biografia se encontrássemos, pelo menos, 50% de informações inéditas sobre Noel. Armamos a pesquisa e pusemos mãos à obra. Em fevereiro, encontramos e entrevistamos Ceci. Veio á tona o triângulo amoroso Noel Rosa-Ceci-Mário Lago. Dois meses depois, não havia dúvidas sobre o ineditismo da pesquisa. Aliás, estimo que encontramos uns 70, 80% de informações novas sobre Noel. Até porque a infância e adolescência não haviam sido exploradas por Almirante e Jacy. E nós dedicamos muitos capítulos do livro para falar do Noel de antes de *Com que roupa?* Normalmente, as narrativas sobre Noel têm como ponto de partida o sucesso de *Com que roupa?* O longa metragem Noel Poeta da Vila é assim. Nós começamos pelos antepassados de Noel.

L.B.: Como foi o processo de pesquisa?

Começamos relendo tudo o que havia sido publicado sobre Noel Rosa: os dois livros de Jacy Pacheco e o de Almirante. Tínhamos que, no mínimo, nos tornar os caras mais bem informados sobre o assunto. Daí, fizemos do escritório de João Máximo o nosso local de encontro. No mesmo quarteirão onde ficava o chalé da família Medeiros Rosa. Eu trabalhava no mercado financeiro, num banco, e João nessa época estava no JB. O meu horário de trabalho acabava mais cedo que o dele e eu ia para o jornal encontrá-lo; de lá, íamos para a casa dele. Todo dia nos falávamos pelo telefone, para comentar as descobertas. Em várias noites, a cada semana, nos encontrávamos em Vila Isabel, na casa de João Máximo, para trabalhar. Durante os sete anos de trabalho que a biografia levou.

Uma das primeiras perguntas que nos fizemos: "Existe um método para biografias?". Eu corri atrás, ele também. Nada. Engenheiro de produção, comprei, na livraria *Ao Livro Técnico*, na Rua Miguel Couto, o livro *Metodologia da Pesquisa Científica*, de um certo Alfonso Trujillo Ferrari, da McGrawHill. João Máximo trouxe a experiência dele como excelente jornalista que era e é. Misturamos tudo e tocamos o bonde. Bolei um gráfico que se transformou num quadro que ficava fixado lá no escritório da casa de João Máximo. Um gráfico com dois eixos. No eixo *x* nós começamos a enumerar os tópicos da vida de Noel a serem pesquisados e no eixo *y* as fontes onde iríamos buscar as informações sobre aqueles tópicos.

[Lena] *Apenas fontes orais?*

Não... todo tipo de fontes. Mostrei a você o quadro; ainda existe. E saímos em busca dessas fontes. Fomos ao Colégio São Bento, à Biblioteca Nacional, ao MIS e às pessoas que ainda podiam falar sobre Noel. Nesse ponto, aliás, a biografia foi muito feliz, porque pudemos entrevistar Cartola, pouco antes dele morrer... Mario Reis também... Mas aí o gráfico ficava assim. Por exemplo: tópico sobre a infância como aluno do São Bento. Quem poderia falar sobre este assunto? Íamos lá e marcávamos... os professores que ainda estavam vivos, colegas de turma de Noel etc. Tópico Noel no rádio, marcávamos, por exemplo, Silvio Caldas. E assim sucessivamente. Dessa forma o gráfico servia também para definir a pauta das entrevistas. Sabíamos que assunto tratar com cada fonte.

Para Silvio Caldas, selecionamos os tópicos Teatro, Zona do Mangue, Lamartine Babo, Chico Alves, Erastóstenes Frazão e João Petra de Barros. Para Braguinha, Morte/doença, Bando de Tangarás, Cinema e o próprio João de Barro. Algumas das fontes são também tópicos. Para Aracy de Almeida, Cinema, Chico Alves e Aracy de Almeida.

Para o tópico Zona do Mangue, além de Silvio Caldas, Newton Teixeira, Jota Efegê, Zé Pretinho. Para Cinema, além de Braguinha e Aracy de Almeida, Alex Vianny, Joel de Almeida, Embrafilme, Humberto Mauro, No Tempo de Noel Rosa. Para Bando de Tangarás, além de Braguinha, No Tempo de Noel Rosa que traz o depoimento de Almirante.

Para entrevistas com parceiros e intérpretes, ouvíamos todas as músicas compostas e gravadas. Esses eram pontos fundamentais. Além do clássico: "Como foi que você conheceu Noel Rosa"?

No começo, por sugestão do João Máximo, tentamos fazer as entrevistas juntos e sem gravador, apenas cada um anotando o que o entrevistado dizia. Depois, comparávamos as anotações e produzíamos um texto já próximo do resultado final. A de Canhoto do Cavaquinho foi assim. Em 02.02.1981, quando entrevistamos Zé Pretinho, com sua malandragem, suas gírias, toda uma riqueza de detalhes nas histórias vividas com Noel, João Máximo interrompeu a entrevista e perguntou: *podemos voltar amanhã com gravador?* E voltamos. Com o passar do tempo, quando o formato das entrevistas já estava maduro e a quantidade de depoimentos se multiplicou, passamos a nos dividir para reunir os dados depois em nossos encontros à noite, após o expediente.

L.B.:Dentre as fontes pesquisadas, qual você considera a mais privilegiada?

Em 1980, antes de conhecer João Máximo, entrevistei Jacy Pacheco, o primeiro biógrafo em livro de Noel Rosa. Aliás, primo, um pouco distante, do compositor. Neste encontro, levei comigo o jornalista José Antônio Nonato, meu companheiro de Coisas Nossas: "Que conhecer Jacy Pacheco? Então, vamos lá". No final da entrevista gravada para a Rádio MEC, Jacy perguntou: "Vocês conhecem o Este Álbum?". Noel Rosa deixara um álbum de recortes de jornais e revistas, organizado por ele mesmo em 1936, oito meses antes de morrer, chamado Este Álbum. Quando Jacy Pacheco escreveu a primeira biografia, ele sequer sabia da existência dessa fonte. Tentou pesquisar no acervo de Almirante, sem êxito. Almirante, como queria ter o privilégio de biografar o Noel, fechou as portas para Jacy. Hélio Rosa, irmão de Noel, achou a atitude de Almirante errada. E disse para Jacy: *Eu vou te contar tudo sobre o meu irmão; senta aí.* Em 1955, Jacy publicou *Noel Rosa e Sua Época*, biografia muito criticada por afirmar que o compositor teria sido comunista. Comunista era Jacy Pacheco, poeta e grande figura humana. E, como me disse Dr. Eduardo Corrêa de Azevedo, tio de Noel, "Hélio era cor

de rosa", a biografia saiu com essa tendência. Em 1958, Jacy escreveu sua segunda biografia: *O Cantor da Vila*. E guardou, com mágoa, o veto de Almirante aos documentos de Noel Rosa que foram doados por dona Martha a Marília Baptista que passou, no momento certo, às mãos cuidadosas do grande arquivista. Num belo dia, depois das duas edições, uma mulher bateu na porta do apartamento de Jacy e Hélio, em Niterói. Um parêntese: depois que a esposa, mãe de suas filhas, o abandonara pelo violonista Garoto e seguira com o músico para os Estados Unidos, na aventura Carmem Miranda, Hélio se casara com uma prima, a irmã de Jacy. Os quatro moravam juntos no apartamento em que a mulher bateu e disse: "Hélio, vim devolver isso". Hélio já não se lembrava mais nem do álbum e tampouco da moça. Imediatamente após recebê-lo, passou-o para Jacy que, nessa época, já não tinha mais o que fazer com aquilo e guardou. E nunca o mostrou a Almirante que escreveu *No Tempo de Noel Rosa* sem consultar a fonte. Sorte dos autores de Noel Rosa Uma Biografia.

Este Álbum andou em mãos ilustres antes de chegar às nossas. Minha fonte é o próprio Jacy Pacheco. Por exemplo, estive com Sérgio Cabral, companheiro de militâncias políticas de Jacy. Sérgio pode confirmar isso. Jacy, sempre duro, como convém a um camarada de esquerda, tentou vender o álbum. Segundo me disse, a um compositor de enorme talento, o maior compositor brasileiro vivo, um dos maiores de todos os tempos, de quem sou profundo admirador. Chegou a sugerir, no encontro, uma parceria: uma letrinha (mixuruca) que se encontra em Este Álbum. O compositor ilustre não quis: nem a parceria, nem o álbum. Em ambos os casos, com razão. Não vou dizer o nome. No dia em que falei o nome dele, em uma entrevista a O Globo, sobre *Noel Rosa Inédito e Desconhecido*, ele me acordou de madrugada para tomar satisfações. Disse que eu queria me promover às suas custas, que já estava de saco cheio disso. Todas as mulheres brasileiras sabem quem é.

[Lena] Uau Didier! Isso é que é dica...! E que fofoca...

Jacy Pacheco, então, me emprestou generosamente o Este Álbum para que nós tirássemos cópias e fotografássemos algumas matérias. Eu e João Máximo trabalhamos com essa cópia. Um dia, depois de tentar, sem sucesso, vender o tesouro, Jacy Pacheco me telefonou. Este Álbum já estava, a essa altura, de volta a Niterói, onde o biógrafo morava. Ao telefone, entre 1981 e 1983 (eu morava na Urca na época), me disse: "Você está destinado a ser o guardião de Este Álbum. Vou vendê-lo a você". "Jacy, não tenho dinheiro, sou um humilde bancário, você sabe". "Não tem importância. Vou dividir em 10 prestações". Resultado: assinei 10 notas promissórias desta dívida com Jacy Pacheco. A cada mês, ele vinha de Niterói, recebia o dinheiro e me entregava uma nota. Tenho-as comigo. Era o valor da TV a cores que eu não tinha dinheiro para comprar.

L.B.: Com as pesquisas devidamente encaminhadas, como se deu a fase de construção da narrativa? Por que vocês decidiram narrar a vida de Noel no tempo presente?

Ah... Você percebeu. A narrativa de *Noel Rosa Uma Biografia* começou a ser traçada em meados de 1982, quando João Máximo partiu para cobrir a Copa do Mundo. Eu e ele, separadamente, criamos, neste período, eu no Rio, ele no estrangeiro, a estrutura do livro. Cada um distribuiu os tópicos selecionados para a pesquisa em capítulos. Na volta, depois da surpreendente derrota da ótima seleção brasileira para o escrete italiano, confrontamos

nossas estruturas. Sem muitas diferenças, elaboramos sem dificuldades a primeira estrutura da biografia.

A partir desse momento, a narrativa de *Noel Rosa Uma Biografia* ficou consagrada como o encadeamento cronológico dos fatos apurados, sua interpretação e sua contextualização. Tanto ele como eu havíamos escolhido esta forma simples de contar a história de alguém. Quando há tramas paralelas, o que acontece, por exemplo, no São Bento e na família Medeiros Rosa, a narrativa ganha uma feição de romance. Romance sem ficção.

Uma história curiosa em relação á narrativa. Logo no início, em 1981, portanto antes da criação da estrutura, eu e João Máximo mergulhamos nas deliciosas travessuras do adolescente Noel. Tudo ali era inédito. Foi um espanto para nós. Eu estava lendo *Dom Quixote*, a obra prima de Cervantes. E levei para meu parceiro a proposta de escrevermos o livro em estilo picaresco. A princípio, pareceu-nos boa a idéia de um estilo perfeitamente associado à picardia do menino Noel. Na dúvida, (era um passo arriscado), expusemos a idéia para Sérgio Cabral, padrinho da dupla, no Bar Luis, ainda em 1981. Sérgio não gostou e nos aconselhou a linguagem jornalística comum. Uma noite, João Máximo propôs escrevermos no tempo presente. Como tínhamos muitos detalhes das histórias, essa forma de narrativa mostrou-se adequada: a ação acontece, em vez de a ação aconteceu. Noel está vivo ali. Os fatos vão sendo narrados como se estivessem acontecendo naquele momento.

L.B.: Numa aula que assisti do Sérgio Cabral, ele disse que tinha a pretensão de contar a história da música popular brasileira através das biografias que escrevia. Qual a importância que você atribui ao gênero biográfico na hora de se contar essa história?

No Brasil, as biografias são mais importantes do que nos países de primeiro mundo. Porque permitem registrar a história das pessoas comuns. A meu ver, é do povo brasileiro que vêm as mais fortes características da cultura brasileira. Os heróis de nossa música, por exemplo, são gente do povo ou da classe média sensível à estética popular. Assim, o conjunto de biografias de Paulo da Portela, Tia Ciata, Cartola, Ismael Silva, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e (por que não?) Tom Jobim, Ary Barroso, João Gilberto ("Chega de Saudade") e Mario Reis conta a história de nossa gente, de vultos interessantes ligados à arte popular, inclusive a música. Passa longe de presidentes, senadores e deputados, de industriais, banqueiros e comerciantes. Estes são personagens coadjuvantes em nossas biografias.

L.B.: Sobre as parcerias musicais vividas pelo seu biografado, quais você considera as mais importantes?

Vadico, até antes da publicarmos *Noel Rosa Uma Biografia*, era o parceiro mais celebrado. Descobrimos que Ismael Silva foi o mais constante. É preciso frisar, porém, que Vadico foi o parceiro que melhor se entendeu com Noel Rosa. Talvez essa minha resposta surpreenda você. Mas, é verdadeira. É impressionante como são harmônicas as contribuições de ambos. Essa é a grande parceria: quando não se sabe mais quem fez o quê. Claro, que as modulações são de Vadico, provavelmente; os versos geniais são, certamente, de Noel. O todo é dos dois. *Feitio de Oração* começou com a música pronta. Parece incrível, pois a letra

é a que a melodia pede. Assim como Noel fez isso, Vadico também fez em *Conversa de Botequim* e *Pra que Mentir*.

Dito isto, Ismael Silva e Noel Rosa compuseram juntos sambas maravilhosos. Sempre Noel complementando Ismael. Fazendo a segunda. Essa era a regra. As segundas de Noel agregam valor às primeiras de Ismael.

Cartola foi mais que parceiro, foi amigo. Me impressiona como Noel aparece pouco nas segundas para sambas de Cartola. Tenho a impressão que teve cuidado. Foi delicado na intervenção. Em *Só Pra Contrariar*, de Manuel Ferreira, outro compositor negro, a segunda é nitidamente Noel: "*Enquanto o jejum me come,/ Pra contrariar a fome/ Fico mastigando os dentes*".

Chico Alves não foi importante como parceiro. Sua importância foi ter divulgado os sambas do Estácio, Mangueira, Oswaldo Cruz. Este mérito é dele. Ismael Silva e Nilton Bastos criaram a dupla Ismael Silva – Nilton Bastos. O cantor inventou a trinca: Ismael-Nilton-Chico. O que significava gravação garantida. Gravação por quem mais vendia discos no Brasil. Quando morre Nilton Bastos, surge a trinca Ismael-Noel-Chico, nas mesmas bases. Outra iniciativa de Francisco Alves. Um incentivo para que os dois criadores compusessem juntos.

Noel Rosa adorava ter parceiros. Teve 6 dezenas. Entre negros e mulatos, 16. De braços dados com estes, subiu o morro.

L.B.: Você acha que essas parcerias contribuíram para que o samba, enquanto gênero musical, saísse da marginalidade e ganhasse o seu devido lugar na sociedade de consumo e se estabelecesse como um símbolo da cultura nacional? Em caso de resposta afirmativa, desenvolva um pouco o *como* você acha que isso se deu... exemplifique, se possível.

Resposta afirmativa.

Enquanto os sambas de Sinhô – ídolo de Noel – eram obras acabadas, perfeitas para serem gravadas (*Jura, Gosto que me enrosco, A Favela vai abaixo* etc.), as do Estácio, Mangueira, Oswaldo Cruz, que são aquilo que hoje chamamos samba, não eram. Eram, em geral, primeiras partes. Essa é uma evidência de que o samba, como nós o conhecemos, veio das rodas. Se tivesse nascido das polcas, teria três partes. No samba de uma parte, o refrão podia ser lindo, mas não era produto. Não era suficiente para ser comercializado, divulgado em disco...

Confira o samba *A Malandragem*, de Bide, a primeira compra de Francisco Alves no Estácio. As segundas parecem ter sido improvisadas nas rodas do bairro. Não têm substância; retiradas, não fazem falta.

Compare com *Para me Livrar do Mal*. As segundas de Noel não podem ser jogadas fora. Perceba o arremate com o tema: "*É pra me livrar do mal que eu fujo de você*". Uma obra de arte.

[Lena] Nesse sentido, não cabe uma observação quanto às diferenças socioculturais de ambos e suas respectivas oportunidades de formação escolar?

O acesso à cultura poética tradicional ajuda sempre. Conhecer o que os clássicos fizeram ilumina o caminho. A escola nem sempre garante esse acesso. No caso de Noel Rosa, a cultura familiar foi importante para isso: avô poeta, saraus no chalé, conversas com a mãe, a avó e a tia, pessoas cultas, professoras.

Amor de Malandro, de Ismael, anterior a *Para me Livrar do Mal*, já era uma obra pronta. Primeira e segunda ótimas. Um samba enxuto e original. Quer dizer, o processo estava em andamento.

Noel Rosa foi um dos que contribuíram para dar forma ao samba. Ele é um dos criadores do samba-choro e do samba-canção, outros tipos de samba que nascem do samba original. As parcerias com os criadores do samba o colocaram na "cena do crime".

Quando o samba se aproximou de valores mais universais entre as classes sociais brasileiras, pela contribuição de, entre outros, Noel Rosa, o gênero tornou-se mais representativo de nós todos. Sem diminuir em nada o mérito dos criadores espontâneos, como Noel Rosa chamava Ismael Silva e seus pares, o samba incorporou recursos de origem diversa, cultivados pela classe média carioca. Os olhos de Carlos Cachça, grande talento e ótima figura humana, pousaram muitas vezes em poemas parnasianos e simbolistas.

L.B.: O que o seu biografado significava para você antes da pesquisa e o que ele passou a significar depois?

Sobre Noel, depende de qual pesquisa você fala. Meu encontro com ele, em 1965, aos 11 anos, teve algo de investigação. No espírito. Nesse momento, ele me capturou pelo humor, como expliquei na primeira pergunta. Inclusive por *João Ninguém* cujo humor é sutil.

Pesquisei, em sentido exato, no *Coisas Nossas*. Tínhamos uma centena de músicas dele no repertório. Nessa fase, entrevistei, mais de uma vez, Ismael Silva, troquei idéias com Marília Baptista.

Agora, desde 1980, ainda sem João Máximo, e a partir de 1981, com este parceiro, as coisas ganharam outra dimensão. Acho que é disso que você quer saber.

Nossa pesquisa buscou saber tudo sobre Noel Rosa. Porque achamos que ele merecia. Surgiu um Noel Rosa visto de perto, de corpo inteiro. Os antepassados, a infância e a adolescência reveladores, as parceiras com negros e mulatos, o Mangue, a Lapa, o Estácio, a Mangueira, a Vila Isabel, a atração pela marginalidade. Foi como sair de um ensaio para um romance. Há notícias, agora, sobre todas as fases da vida de Noel Rosa. Todas as gravações originais, inclusive, foram colecionadas e divulgadas por nós em programa da Rádio Cultura.

Há pouco falei sobre parcerias. Considero a minha com João Máximo muito bem sucedida. Houve, durante sete anos, um entendimento perfeito. Uma troca rica. E um detalhe: foi muito divertido pesquisar Noel Rosa. Eu e João Máximo ríamos muito, de madrugada, das façanhas de nosso herói. Não foi uma tarefa sombria; ao contrário, foi cheia de luz.

L.B.: Você concorda que uma biografia, por mais detalhada que seja, será apenas uma versão de uma história de vida, ou parte dela?

Em relação à vida do biografado, uma biografia registra, claro, apenas uma parte dos fatos desta. Mas, em certo sentido, uma biografia excede a vida: traz as interpretações e as contextualizações, por exemplo, que são elementos extras, pois são de autoria dos biógrafos. Isso seria o que você chama de uma versão de uma história de vida.

A palavra versão merece um comentário. Uma biografia é diferente de uma obra de arte – uma peça, um filme – sobre o biografado. Neste caso, é uma versão artística. A versão do historiador é diferente. O biógrafo, que é um historiador (os grandes biógrafos são necessariamente historiadores), apura os fatos em todas as fontes possíveis.

Amadurece sua apuração e a transmite. Amadurecimento pressupõe distanciamento. Como artista, afirmo que o artista e o historiador buscam coisas diferentes. Perto da versão artística, a versão biográfica se aproxima da vida.

Entrevista com Luís Antônio Giron (realizada em fevereiro de 2008)

Siglas:

L.B: Lena Benzecry

L.A.G.: Luís Antônio Giron

L.B.: Por que biografar Mario Reis? A propósito, Você já tinha feito biografia antes?

L.A.G.: Não. Eu nunca tinha feito biografia antes. Eu tenho pavor de biografia. A biografia é um gênero impossível. As biografias são fantásticas. As biografias são fantasias do biógrafo a partir de uma cronologia fixa. Eu não acredito, eu nunca acreditei em biografia.

L.B.: Toda biografia é uma versão?

L.A.G.: Toda biografia é uma versão e eu tenho aversão à biografia. Eu não acredito em biografia, eu acredito em cronologia. Eu posso tá sendo muito positivista, mas eu acho que qualquer coisa que você tente preencher numa biografia é um absurdo... entre uma data e outra. E eu fui pegar justamente um ser misterioso, um cidadão que não deixou quase rastros. Do qual a gente conhece a obra, mas quase não conhece a vida pessoal. Então foi um coisa um pouco maluca.

L.B.: Mas por que você escolheu o Mario Reis?

L.A.G.: Porque eu gosto do Mario Reis. Mario Reis, pra mim, é um cantor fundamental, um cantor paradigmático da transformação do jeito de cantar brasileiro. Ele é o homem que, conscientemente, pela primeira vez, criou uma estética do canto brasileiro. Pra mim, interessava o canto que Mario Reis instaura. Diante do microfone e diante das canções de Sinhô, ele começa a cantar sem os ornamentos da escola italiana e adota, então, a estética modernista. Ele é um modernista, ele é o primeiro modernista da música popular.

L.B.: Então, antes de biografá-lo você já tinha uma ligação forte com ele?

L.A.G.: Sim. Antes de biografá-lo. Porque, Mario Reis, pra mim, é a grande força renovadora da música popular brasileira porque ele cria um estilo de cantar, ele faz estilo com o samba, ele é maneirista do samba, um modernista do samba e ele transforma isso de uma maneira irreversível pela sua maneira de cantar e pela nova forma de gravação.

L.B.: Como você conseguiu vencer a sua descrença em relação a biografia para poder fazer uma? Foi durante o processo de pesquisa? Foi a partir de alguma metodologia?

L.A.G.: Eu sou um descrente, mas eu sou um repórter, sou jornalista. Então como jornalista eu vou atrás das evidências, atrás da notícia, atrás da matéria e do material. E foi por aí que eu procurei fazer essa biografia, esse “ensaio biográfico”, na verdade, isso é um “ensaio biográfico”, da maneira mais honesta possível, mostrando o papel do Mario Reis nessas redes de sociabilidade que você fala. O livro não quer inventar além do que já foi dito.

L.B.: Você teve a preocupação de pensar nessas redes? Quem fez o quê...

L.A.G.: Claro. Por que? Qual é a questão aí do Mario Reis “sociológico”, vamos dizer assim. Ele é o primeiro grã-fino, o primeiro cidadão de classe alta a gravar samba com o seu nome. Antes você não tinha isso. Isso era uma vergonha. Isso, em 1928, o que é um atrevimento da parte dele. Antes dele houve quem fizesse isso, mas não do jeito que ele fez, com o empenho de levar o samba para a classe alta, um projeto de dar dignidade ao samba. Ele foi o primeiro a catar samba, a rigor, em 1939, no Teatro Municipal com o show *Joujous e Balangandans*. Ali ele já tinha feito a elevação do samba, como queria o Sinhô, aos salões. Então pra mim é isso. O homem de classe alta envolvido com aquilo que havia de mais ralé. O samba urbano, surgindo ali no Rio de Janeiro, naquele microcosmo e que acabou dando origem a nossa música popular, gravada, vendida, transmitida pelo rádio e tudo mais. A indústria da música brasileira surgiu aí, né?

L.B.: O Sérgio Cabral me disse que ele tem a pretensão de contar a história da música popular brasileira através de seus personagens. Segundo ele, os próprios personagens são a história. Você concorda?

L.A.G.: É, ele não faz biografia, ele faz história da música brasileira.

L.B.: O que é fazer biografia? De que biografia você está falando? Por que você se refere ao seu livro como um “ensaio biográfico”. Eu acho que se trata de uma biografia exemplar.

L.A.G.: Obrigado, mas é um ensaio biográfico. Porque não se limita a biografia de um indivíduo. Na verdade é um pouco como o Sérgio Cabral. É uma tentativa de mostrar a passagem da “Era Mecânica” para a “Era Elétrica” e, em torno do Mario Reis, eu vou narrando a época.

L.B.: Mas uma biografia é assim.

L.A.G.: Pra mim isso é um ensaio histórico-biográfico, mas não uma biografia, porque Mario Reis possui um outro aspecto, um terceiro aspecto. Ele é um revolucionário no estilo de cantar, é um grã-fino que leva o samba para os salões da alta sociedade e, o terceiro aspecto é que ele é um ser, absolutamente, enigmático. É a nossa “Greta Garbo”, como alguém disse, que não deixou muito rastro. O que me deixou entusiasmado e aguçou a minha curiosidade.

L.B.: Quando você fala “ensaio histórico-biográfico”, me parece que você está se referindo a um novo modo de se conceber biografias que existe atualmente e que é classificado como “biografias-históricas” por um estudioso chamado Benito Schmidt. O aporte teórico da minha dissertação contrapõe este novo modo, ao modo referido por Bourdieu num texto chamado de *A ilusão biográfica*. Nesse texto, Bourdieu afirma que uma vida não se refere apenas a um sujeito, mas a todos os sujeitos que atravessam o indivíduo biografado e fala também do poder de edição e de enquadramento de memória de um biógrafo. Por outro lado, os autores de biografia atuais estão, cada vez mais, desenvolvendo narrativas menos apologéticas e mais historiográficas, do ponto de vista das contextualizações, das relações sociais, etc.

L.A.G.: Apesar de eu gostar de teoria, eu sou um repórter e eu acho que eu cheguei a essa “ilusão biográfica” do Bourdieu pela prática. A reportagem é uma junção de fragmentos.

L.B.: Sobre as parcerias vividas pelo seu biografado, quais você considera as mais importantes e por quê?

L.A.G.: Bom, Sinhô, depois que Mario encontrou Sinhô na loja A guitarra de prata. Naquela época o Sinhô fazia ponto ali... e aí começou a dar aula de violão pro Mario Reis. Depois Chico Alves, Noel, Lamartine Babo. Todos eles afetaram Mario Reis de uma forma especial.

L.B.: Como você vê essa capacidade do Mario de, ao mesmo tempo, levar o samba para os salões da sociedade, mas não se misturar com o ambiente da ralé. Como ele “dançava” entre esses dois espaços?

L.A.G.: Eu acho que ele era fascinado pela música, pela arte. Ele circulava no “meio de campo” Rua do Ouvidor... Centro do Rio de Janeiro... Ele não chegava a subir os morros. Mas tinha a formação do meio musical, onde as classes sociais eram uma coisa meio neutra que se criava na construção da música brasileira. As gravadoras, as companhias de discos, as estações de rádio que foram construídas no Rio de Janeiro para reunir as pessoas. Aquilo ali nivelava as pessoas de uma certa maneira. Então o Mario Reis, não é que ele não tenha se misturado. Eu acho que ele se misturou porque se ele estava numa comunidade que é a comunidade que construiu a indústria cultural. Ele se misturou ao modo dele. Às vezes colocam ele como alguém preconceituosos que nunca se misturou. O Humberto Francheschi disse que “*Ah... o Mario Reis nunca se misturou, era dirigente do América que era um clube racista*”. Mas não é bem assim. Aí já é um pouco demais. Ele era jovem, amigo de Noel de Lamartine, tinha vinte e pouco anos.

L.B.: E o Francisco Alves, como você o vê?

L.A.G.: O Chico Alves era mais pop.

L.B.: Sim, mas ele se misturou mais, contudo, referia-se ao Ismael como “um preto de alma branca”... nada mais racista. Além disso, por que será que o Ismael não fazia as viagens com eles?

L.A.G.: É. Acho que ele não fazia as viagens porque ele era o provedor, não era o astro. Ele era o “provedor de acesso” aos sambistas. O secretário, o estafeta, ia lá pegava o samba, trazia... “Olha aqui ele samba Mario, Chico...” Ele cuidava dos interesses do Francisco Alves. O Noel era um astro. E aí é uma condição dele... negro, pobre e homossexual assumido... naquele tempo, com aquela mentalidade. A gente perdeu um pouco a oportunidade de observar essa mentalidade com a morte de todos... Moreira da Silva, Aracy de Almeida, Jonjoca... eu ainda tive tempo de entrevistar.

L.B.: Como você avalia a parceria entre Sinhô e Mario? O que você acha que cada um lucrou?

L.A.G.: Eu acho que no caso o Mario Reis lucrou muito mais do que o Sinhô, até porque o Sinhô não teve tempo de colher toda a glória do Mario Reis como ele pretendia. Porque era claro que Sinhô queria que Mario Reis fizesse sucesso com as músicas dele, para que

ele também fizesse sucesso. Ele diz isso, né... que o mestre se sente orgulhoso com o triunfo do pupilo.

L.B.: Do *sportman*?

L.A.G.: É... do *sportman* (risos) Essas coisas tinham valor. Ele tinha uma idéia bastante ingênua de ascensão do samba e dele próprio. E é engraçado que passada essa primeira fase da colheita dos sambas do Sinhô, que geram gravações do Mario Reis em 1928, em 1929, o Sinhô estava em São Paulo, a convite do clube de Antropofagia, com outro cantor, que é o Januário de Oliveira. Ele queria fazer em São Paulo o que ele tinha feito no Rio, colocar um cantor para mostrar o seu trabalho. Eles foram recebido pela alta sociedade paulistana. A Tarsila do Amaral recebeu Sinhô e Januário, um cantor branco, classe média, alfaiate. De família italiana, Oliveira Aquílico. O pai era um artista plástico. E trazido pelo Sinhô, o Januário fez a carreira em São Paulo, fez a primeira parceria com o Adoniran Barbosa, tudo por causa dessa idéia de que o Sinhô tinha de que o intérprete seria a plataforma dele, de lançamento para a alta sociedade. E o Clube de Antropofagia faz um recital com Januário de Oliveira, cantando músicas de Sinhô, com um outro repertório, não aquele do Mario Reis, mas cantado a maneira do Mario Reis, que vai gravar até 1938, quando vira radialista e morre em 1963. Tudo em São Paulo. São Paulo também é um berço do samba.

L.B.: O Sinhô acabou mesmo fundando uma escola de canto, né?

L.A.G.: Ele fundou uma escola de canto. Muitos dizem que não, mas o próprio Mario Reis diz que a escola de canto dele é a do Sinhô. Tá na música: “*Fui aluno de Sinhô, companheiro de Noel...*” É preciso dar crédito às fontes também, não apenas polemizar. Aliás, deixa eu te falar uma coisa importante. Sinhô compôs para Januário cantar e gravar Nossa Senhora do Brasil: “vive fora o altar, mas é uma santa”. Essa música é uma ode à Tarsila do Amaral.

L.B.: Ele já fazia *marketing*?

L.A.G.: *Marketing*. Era uma maneira do Sinhô se aproximar da classe alta via Tarsila, uma senhora de terras. Esse episódio é muito legal. Mostra essa consciência de que o modernismo paulista tinha uma importância renovadora.

L.B.: Ah, sem dúvida. Como podemos ver na correspondência entre o Manuel Bandeira e o Mario de Andrade, onde inclusive, várias vezes, Bandeira sugere que Mario ouça, consuma, um disco ou uma canção de Sinhô.

L.A.G.: E Mario consumia. Ele gostava muito de uma cantora do teatro de revista chamada Otília Amorim que cantava as músicas da maneira do Mario Reis, da maneira da escola do Sinhô. Ela deixou umas dez gravações.

L.B.: Como foi o processo de pesquisa, a caça às fontes, quanto tempo durou?

L.A.G.: Foram cinco anos desde a idealização até a realização. Foi uma biografia encomendada para a coleção do Tárík de Sousa. Quer dizer, encomendada não, eu sugeri e o Tárík aceitou. Eu tinha trabalhos já realizados que foram incorporados, tive a sorte de entrevistar Aracy de Almeida, Silvio Caldas. Silvio Caldas, aliás, é um dos cantores

lançados por Sinhô. As duas primeiras gravações dele pela *Brunswick* são músicas do Sinhô. E ele me contou que Sinhô por ter aquele problema de tuberculose, tinha um fôlego curto, por isso que ele cantava daquele jeito. E se você for observar uma gravação do Silvio Caldas você verá que é de fôlego curto, ao estilo do Sinhô. O Sinhô, lançou o Francisco Alves também. Não vamos esquecer disso. As primeiras gravações do Chico são marchinhas de carnaval do Sinhô. Se você ouvir as “odeonetes” dos anos 1920, você verá que o Chico Alves canta ali mais ao estilo Sinhô do que ao estilo Francisco Alves. Outro cantor importante foi o Fernando, que é anterior ainda. O Fernando foi o que mais gravou Sinhô, vinte e tantas músicas, sempre com o fôlego curto também, na era mecânica ainda.

L.B.: Dessas fontes, qual foi a que mais te emocionou, ou impactou?

L.A.G.: Eu acho que o que mais me emocionou foi ter sonhado com Mario Reis, ter recebido uma visita noturna dele. Eu sonho ainda... é terrível né, porque você tá fazendo uma biografia... é impressionante, a gente imagina muito. A entrevista feita com o Afrânio Nabuco também foi muito marcante. Ele foi grande amigo do Mario Reis nos anos 50, 60 e 70. Eu entrevistei ele em Brasília e era impressionante. O Afraninho tinha o jeito do Mario Reis, aquele jeito de classe alta carioca antiga. Aquela coisa *high society* como Jacinto de ..., Jorginho Ginle. O Jorginho me contou coisas maravilhosas como o episódio da Orquestra Velasco que veio ao Rio trazendo o *jazz*. Tudo isso foi muito emocionante.

L.B.: Apesar de você já ter uma ligação forte com o Mario antes da biografia, qual a avaliação que você faz entre o antes e o depois, o que mudou na sua forma de ver o seu biografado?

L.A.G.: A pesquisa materializou quem era ele, qual era o perfil dele social, quem eram os amigos dele, as relações que ele tinha, os mistérios que cercaram ele, e também conhecer as pessoas que conviveram com ele... tem também o Hélio Fernandes. Todos eles tornaram o Mario Reis presente pra mim.

L.B.: E a construção da narrativa, como se deu?

L.A.G.: A construção da narrativa foi a partir da discografia do Mario Reis. Porque era isso que, no fundo, me interessava. O que aqueles misteriosos microsulcos poderiam trazer pra mim... Por ali eu ia vendo quem eram aqueles músicos que estavam ali, tocando daquele jeito, que orquestra era aquela? Alguns eram imigrantes da Europa Central, músicos de operetas de Viena, da Ucrânia... Simon Bountman, que era um maestro ucraniano, naturalizado americano, que veio parar aqui, como o próprio dono da gravadora, o Figner. Isso me interessou. Conhecer esses imigrantes, mostrar que o samba não é apenas afro-brasileiro, que as músicas do Mario Reis e da geração dele contou com a colaboração dos imigrantes. E foi essa mistura que criou a música brasileira rica como ela é. O Simon Bountman era um maestro muito mais experiente que Pixinguinha, que é maravilhoso, mas é um maestro de banda. Os arranjos que o Simon Bountman fez para Mario Reis, Francisco Alves... naquele momento, maravilhoso para a música brasileira, estava se definindo o Brasil, fruto de uma grande mistura cultural, que vai além das três raças. Tem o judeu ucraniano, o italiano... Essa conjuntura dos anos 20 e 30 mostra isso e o Mario Reis viveu isso. É um cara, improvável, que acaba conjurando todos esses elementos, na passagem da “Era Mecânica” para a “Era Elétrica”.

L.B.: Qual é a diferença de uma sistema para o outro?

L.A.G.: A diferença está na passagem do autofone para o microfone, que mudou a forma de fixar a onda sonora na cera. O autofone era aquele negócio que o cara gritava ali e esculpia. O microfone já pega bem mais detalhes e, por isso, favoreceu os cantores de voz menor. Não que na era mecânica não houvesse um cantor de voz menor, mas ele não era favorecidos.

ANEXO II

Canções Seleccionadas - um panorama de memórias e parcerias

Título da Canção *	Compositor(es)	Intérprete(s)	Faixa
Pelo Telefone	Donga e Mauro de Almeida	Bahiano	1
Ora vejam só	Sinhô	Francisco Alves	2
Gosto que me enrosco	Sinhô	Mario Reis	3
Me faz carinhos	Ismael Silva	Francisco Alves	4
Se você jurar	Chico, Ismael e Nilton	Francisco Alves e Mario Reis	5
Nem é bom falar	Chico, Ismael e Nilton	Ismael Silva	6
Para me livrar do mal	Noel Rosa e Ismael Silva	Francisco Alves	7
Mulato bamba	Noel Rosa	Mario Reis	8
A razão dá-se a quem tem	Chico, Ismael e Noel	Francisco Alves e Mario Reis	9
Escola de malandro	Noel, Ismael e Orlando Machado	Noel e Ismael	10
Boa Viagem	Noel e Ismael	Aurora Miranda	11
Quem não quer sou eu	Noel e Ismael	Francisco Alves	12
Com que roupa?	Noel Rosa	Noel Rosa	13

*** Fontes:**

1. Donga e os primitivos (1972) – Coleção Música Popular Brasileira, n. 48.
2. <<http://cifrantiga2.blogspot.com/2008/02/me-faz-carinhos-samba-1928-ismael-silva.html>>
3. Nosso Sinhô do Samba (1988)
4. Ismael Silva (1977) – Coleção Música Popular Brasileira, s/n.
5. Mario Reis (1971)
6. Coleção Noel pela primeira vez (2000).

Letras das canções

1. Pelo Telefone

O Chefe da Folia
 Pelo telefone manda me avisar
 Que com alegria
 Não se questione para se brincar ai, ai, ai
 É deixar mágoas pra trás, ó rapaz ai, ai, ai
 Fica triste se és capaz e verás
 Tomara que tu apanhe
 Pra não tornar fazer isso
 Tirar amores dos outros
 Depois fazer teu feitiço
 Ai, se a rolinha, Sinhô, Sinhô
 Se embaraçou, Sinhô, Sinhô
 É que a avezinha, Sinhô, Sinhô
 Nunca sambou, Sinhô, Sinhô
 Porque este samba, Sinhô, Sinhô
 De arrepiar, Sinhô, Sinhô
 Põe perna bamba, Sinhô, Sinhô
 Mas faz gozar, Sinhô, Sinhô
 O “Peru” me disse
 Se o “Morcego” visse
 Não fazer tolice
 Que eu então saísse
 Dessa esquisitice
 De disse-não-disse ah! Ah! Ah!
 Aí está o canto ideal, triunfal ai, ai, ai
 Viva o nosso Carnaval sem rival
 Se quem tira o amor dos outros
 Por Deus fosse castigado
 O mundo estava vazio
 E o inferno habitado
 Queres ou não, Sinhô, Sinhô
 Vir pro cordão, Sinhô, Sinhô
 É ser folião, Sinhô, Sinhô
 De coração, Sinhô, Sinhô
 Porque este samba, Sinhô, Sinhô
 De arrepiar, Sinhô, Sinhô
 Põe perna bamba, Sinhô, Sinhô
 Mas faz gozar, Sinhô, Sinhô
 Quem for bom de gosto
 Mostre-se disposto
 Não procure encosto
 Tenha o riso posto
 Faça alegre o rosto
 Nada de desgosto ai, ai, ai
 Dança o samba
 Com calor, meu amor ai, ai, ai
 Pois quem dança
 Não tem dor nem calor.

2. Ora Vejam só

Ora vejam só
 A mulher que eu arranjei
 Ela me faz carinhos até demais
 Chorando
 Ela me pede meu benzinho
 Deixa a malandragem se és capaz
 A malandragem eu não posso deixar
 Juro por Deus e Nossa Senhora
 É mais certo ela me abandonar
 Meu Deus do Céu, que maldita hora.

3. Gosto que me enrosco

Não se deve amar sem ser amado
 É melhor morrer crucificado
 Deus nos livre das mulheres de hoje em dia
 Desprezam o homem só por causa da orgia
 Gosto que me enrosco de ouvir dizer
 que a parte mais fraca é a mulher
 Mas o homem com toda a fortaleza
 desce da nobreza e faz o que ela quer
 Dizem que a mulher é parte fraca
 Nisto é que eu não posso acreditar
 Entre beijos e abraços e carinhos
 o homem não tendo é bem capaz de roubar.

4. Me faz carinhos

Mulher, tu não me faz carinho
 Teu prazer é de me ver aborrecido
 Ora vai, mulher, se estás contrariada
 Tu não és obrigada a viver comigo
 Se eu fosse um homem branco
 Ou por outra mulatinho
 Talvez eu tivesse sorte
 De gozar os teus carinhos
 A maré que enche e vaza
 Deixa a praia descoberta
 Vai-se um amor e vem outro
 Nunca vi coisa tão certa
 Oh! Meu bem, o teu orgulho
 Algum dia há de acabar
 Tudo com o tempo passa
 A sorte é Deus quem dá
 Vou-me embora, vou-me embora
 Sumo já disse que vou
 Eu aqui não sou querido
 Mas na minha terra eu sou.

5. Se você jurar

Se você jurar
 Que me tem amor
 Eu posso me regenerar,
 Mas se é
 Para fingir, mulher,
 A orgia assim não vou deixar
 Muito tenho sofrido
 Por minha lealdade
 Agora estou sabido
 Não vou atrás de amizade
 A minha vida é boa
 Não tenho em que pensar
 Por uma coisa a toa
 Não vou me regenerar
 Se você jurar...
 A mulher é um jogo
 Difícil de acertar
 E o homem como um bobo
 Não se cansa de jogar
 O que eu posso fazer
 E se você jurar
 Arriscar e perder
 Ou desta vez então ganhar.

6. Nem é bom falar

Nem tudo que se diz se faz
 Eu digo e serei capaz
 De não resistir
 Nem é bom falar
 Se a orgia se acabar
 (Tu, falas muito, meu bem
 E precisas deixar
 Tu falas muito, meu bem
 E precisas deixar
 Senão eu acabo
 Dando pra gritar na rua
 Eu quero uma mulher bem nua.)
 Mas esta vida
 Não há quem me faça deixar
 Por falares tanto
 A polícia quer saber
 Se eu dou meu dinheiro todo a você
 Até que enfim
 Eu agora estou descansado
 Até que enfim
 Eu agora estou descansado
 Ela deu o fora
 Foi morar lá na Favela
 E eu não quero saber mais dela.

7. Para me livrar do mal

Estou vivendo com você
 Num martírio sem igual
 Vou largar você de mão
 Com razão
 Para me livrar do mal.
 Supliquei humildemente
 Pra você se endireitar
 Mas agora, francamente
 Nosso amor vai se acabar.
 Vou embora afinal
 Você vai saber porque
 É pra me livrar do mal
 Que eu fujo de você.
 Estou vivendo com você
 Num martírio sem igual
 Vou largar você de mão
 Com razão
 Para me livrar do mal.

8. Mulato bamba

Esse mulato forte é do Salgueiro.
 Passear no tintureiro é o seu esporte,
 Já nasceu com sorte e desde pirralho
 Vive às custas do baralho,
 Nunca viu trabalho.
 E quando tira um samba é novidade,
 Quer no morro ou na cidade,
 Ele sempre foi o bamba.
 As morenas do lugar vivem a se lamentar
 Por saber que ele não quer se apaixonar
 por mulher.
 O mulato é de fato,
 E sabe fazer frente a qualquer valente
 Mas não quer saber de fita nem
 com mulher bonita.
 Sei que ele anda agora aborrecido
 Por que vive perseguido
 Sempre, a toda hora
 Ele vai-se embora
 Para se livrar
 Do feitiço e do azar
 Das morenas de lá.
 Eu sei que o morro inteiro vai sentir
 Quando o mulato partir
 Dando adeus para o Salgueiro.
 As morenas vão chorar,
 Vão pedir pra ele voltar
 E ele não diz com desdém:
 - Quem tudo quer, nada tem.

9. A razão dá-se a quem tem

Se meu amor me deixar
 Eu não posso me queixar
 Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém
 A razão dá-se a quem tem
 Sei que não posso suportar
 (Se meu amor me deixar)
 Se de saudades eu chorar
 (Eu não posso me queixar)
 Abandonado sem vintém
 (Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém)
 Quem muito riu chora também
 (A razão dá-se a quem tem)
 Se meu amor me deixar
 Eu não posso me queixar
 Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém
 A razão dá-se a quem tem
 Eu vou chorar só em lembrar
 (Se meu amor me deixar)
 Dei sempre golpe de azar
 (Eu não posso me queixar)
 Pra parecer que vivo bem
 (Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém)
 A esconder que amo alguém
 (A razão dá-se a quem tem)
 Se meu amor me deixar
 Eu não posso me queixar
 Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém
 A razão dá-se a quem tem.

10. Escola de malandro

A escola do malandro
 É fingir que sabe amar
 Sem elas perceberem
 Para não estrilar
 Fingindo é que se leva vantagem
 Isso, sim, é que é malandragem
 (quá... quá... quá... quá...)
 – Isso é conversa pra doutor?
 Oi, enquanto existir o samba
 Não quero mais trabalhar
 A comida vem do céu,
 Jesus Cristo manda dar!
 Tomo vinho, tomo leite,
 Tomo a grana da mulher,
 Tomo bonde e automóvel,
 Só não tomo Itararé
 (Mas...)
 Oi, a nega me deu dinheiro
 Pra comprar sapato branco,
 A venda estava mais perto
 Comprei um par de tamanco
 Pois aconteceu comigo
 Perfeitamente o contrário:
 Ganhei foi muita pancada
 E um diploma de otário
 (Mas...)

11. Boa viagem

Se não mandei você embora, enfim,
 foi porque me faltou a coragem
 Mas se você vai dar o fora, então,
 passe bem, boa viagem!
 Se não mandei você embora, enfim,
 foi porque me faltou a coragem
 Mas se você vai dar o fora, então,
 passe bem, boa viagem!
 O amor é como a chama,
 tem princípio, meio e fim
 Se você já não me ama, para que fingir assim?
 Não mandei você embora porque
 sou benevolente

Para que você agora quer sair ocultamente
 Se não mandei você embora, enfim, foi porque
 me faltou a coragem
 Mas se você vai dar o fora, então,
 passe bem,boa viagem!
 Seu desejo não me assombra,
 ofereço o meu auxílio
 Passa bem, vá pela sombra,
 acabou-se o nosso idílio
 Seu amor e o seu nome,
 eu também vou esquecer
 Desta vez juntou-se a fome
 com a vontade de comer!

12. Quem não quer sou eu

Quando eu queria o teu a...mor
 Não davas atenção ao meu
 Pra mim tu não tens mais va...lor
 Agora quem não quer sou eu
 Observo que hoje em dia
 Quem não quis diz que me quer
 Cabe muita hipocrisia num capricho de mulher
 Vou viver desiludido
 Sem amor, sem ideal
 Pra não ser submetido a desejo tão banal
 Ao ouvir tuas propostas
 Com tão falsas frases juntas
 Achei uma só resposta que responde mil
 perguntas
 Hás de ter em tua vida
 Um destino igual ao meu
 Podes ir desiludida, hoje quem não quer sou eu.

13. Com que roupa

Agora vou mudar minha conduta
 Eu vou pra luta
 Pois eu quero me aprumar
 Vou tratar você com a força bruta
 Pra poder me reabilitar
 Pois esta vida não está sopa
 E eu pergunto: com que roupa?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?
 Agora já não ando mais fagueiro
 Pois o dinheiro
 Não é fácil de ganhar
 Mesmo eu sendo um cara trapaceiro
 Não consigo ter nem pra gastar
 Eu já corri de vento em popa
Mas agora com que roupa?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?
 Eu hoje estou pulando feito um sapo
 Pra ver se escapo
 Dessa praga de urubu
 Já estou coberto de farrapos
 Eu vou acabar ficando nu
 Meu terno já virou estopa
 E eu nem sei mais com que roupa...

ANEXO III

**Relação das reportagens pesquisadas
(por ordem alfabética)**

Personagem	Título	Veículo	Data	Autor
Sinhô	Carta ao governador Negrão	O dia	19/4/1970	Edigar de Alencar
	Com Sinhô samba nasce na cidade	Correio da Manhã	9/10/1966	José Ramos Tinhorão
	Desdentado e vaidoso, levou o samba ao teatro	Folha de São Paulo	18/9/1988	Jorge Caldeira
	Há 38 anos morria o “Rei do Samba”	O jornal	8/8/1968	Brício de Abreu
	Há cem anos nascia “rei” Sinhô, o sambista mais prosa do Rio de Janeiro	Folha de São Paulo	18/9/1988	Sérgio Augusto
	Meio século sem Sinhô	O dia	27/7/1980	Edigar de Alencar
	Na história do samba Sinhô tem o seu lugar!	Correio da Manhã	1957	Simão de Montalverne
	O Rei do Samba	Não catalogado pelo MIS	1997	Artigo não assinado
	Sinhô I, II, III e IV	Jornal do Brasil	Série semanal de agosto de 1962	Artigos não assinados
	Sinhô o Rei do Samba. Afinal, uma herma para o popular compositor	O Dia	Agosto de 1970	Edigar de Alencar
	Sinhô. O samba está sem rei há meio século	Jornal do Brasil	4/8/1980	Mara Cabellero e João Máximo
	Sinhô: da polêmica ao apogeu	Correio da Manhã	23/10/1966	José Ramos Tinhorão
	Sinhô: poeta de um mundo à margem	Jornal do Brasil	7/11/1988	João Máximo
Sinhô: sucesso e morte	Correio da Manhã	13/11/1966	José Ramos Tinhorão	

Personagem	Título	Veículo	Data	Autor
Mario Reis	A volta do favorito do rei	O Globo	21/7/1977	Jota Efege
	Aprendi a tocar violão com um “rei”	Jornal do Brasil	1962	Jota Efege
	Há 50 anos um estilo de cantar foi inventado. O	O Globo	18/1/1978	Sérgio Cabral

	estilo Mário Reis			
Mario Reis	Mário Reis	Jornal da Tarde	18/8/1971	
	Mario Reis e Ataulfo continuam aí	Jornal do Brasil	4/5/1976	José Ramos Tinhorão
	Uma tarde com Mário Reis I e II	Diário de Notícias	Abril de 1970	Sérgio Cabral

Personagem	Título	Veículo	Data	Autor
Francisco Alves	A segunda morte de Chico Viola	Jornal do Brasil	27/9/1978	Tárik de Souza
	Chico Viola, rei da voz	Folha de São Paulo	29/9/2002	Luís Nassif
	Enterro de Chico Alves faz 40 anos	Folha de São Paulo	27/9/1992	Luís Antônio Giron
	Francisco Alves	O Dia	29/9/2002	Arthur da Távola
	Francisco Alves, o intérprete maior da música popular brasileira dos anos 50	União Paraíba	23/4/1977	Artigo não assinado
	Os 80 anos de Francisco Alves	A Tarde	19/8/1978	Fernando Ramos
	Que rei foi esse?	Última Hora	26/9/1977	Jorge Aguiar

Personagem	Título	Veículo	Data	Autor
Ismael Silva	História do samba quer ser cidadão samba: Ismael Silva	Jornal do Brasil	20/1/01960	Luís Gutemberg e Sérgio Cabral
	Homem do povo Ismael Silva (final)	Jornal do Brasil	Não identificada	João Antônio
	Ismael Silva era presença do samba na casa de Aníbal	O Jornal	15/3/1964	Jota Efege
	Ismael Silva. 50 anos de samba	Última Hora	14/11/1975	Ricardo Cravo Albin
	Ismael Silva. Parceiro de Noel Rosa	Revista Manchete	15/10/1966	Artigo não assinado
	Ismael, o último bamba	Jornal do Brasil	15/9/1975	Artigo não assinado
	Narrativa imaginária revive o bamba do samba Ismael Silva	Folha de São Paulo	31/7/1988	Jorge Caldeira

Ismael Silva	O centenário do samba	Jornal do Brasil	14/9/2005	Mariana Filgueiras
	O samba faz 10 anos sem Ismael Silva	A Tarde	23/3/1988	A.E. (Agência Estado)
	São Ismael. 80 anos	Jornal Espaço Cultural	Outubro de 1985	Hermínio Bello de Carvalho

Personagem	Título	Veículo	Data	Autor
Noel Rosa	Noel Rosa	Correio da Manhã	8/1/1967	
	No tempo de Noel Rosa	O Dia	5/6/1964	Edigar de Alencar
	Noel de Medeiros Rosa da Vila e do Mundo	Jornal do Brasil	Dezembro de 2005	Luís Pimentel