

# O Homem que Samba

*Ronie Alessandro Teles da Silveira*

---

1 - Ideologia e Cultura; 2 - A libertação da Música; 3 - Devo, não nego. Pagarei quando puder; 4 - Amo, mas não é muito; 5 - Suspeita Generalizada; 6 - A crueza do mundo; 7 - Mentir para ser livre; 8 - Dar a volta por cima; Conclusão; Referências.

*“O mundo é um samba em que eu danço”*

*(Noel Rosa)*

## 1 - Ideologia e cultura

Esse capítulo trata do papel que o samba representa para a cultura brasileira. Nele, parto do princípio de que o samba não chegou a se tornar uma expressão cultural tipicamente brasileira por acaso. Também não creio que ele tenha ocupado essa posição cultural de destaque em função de algum tipo de manobra da elite para disfarçar os problemas crônicos do subdesenvolvimento brasileiro. Acredito que o samba se tornou importante porque ele foi capaz de funcionar como uma autorrepresentação para grande parte da população. Então, parece razoável pensar que ele nos diz algo de muito importante sobre as pessoas que são brasileiras.

Não compartilho da noção de que a cultura seja um mecanismo de manipulação da população pobre por

parte das elites e sim que ela possui uma ligação representativa com essa mesma população. Isto é, não creio que os valores culturais sejam meras ideologias que ocultam relações políticas (VIANNA, 1995) – embora seja verdade que qualquer um possa tentar utilizá-los assim. Na década de 70 do século XX, a ditadura militar instalada no Brasil tentou capitalizar a conquista do Tricampeonato Mundial pela seleção masculina de futebol como um distrator para desviar a atenção da população. Mas isso não significa que o futebol **seja** um instrumento ideológico. Da mesma forma, a **possibilidade** de uso político é um componente inegável dos valores culturais, mas não certamente seu único ou mais importante componente. Aliás, para ser mais preciso, até um vidro de maionese vazio pode ser usado politicamente, embora ninguém ainda tenha destacado a relevância desse aspecto de sua trivial existência.

A noção de que a cultura é um véu deliberadamente criado para enganar a população pode ser só uma invenção de intelectuais tentando justificar a importância do seu próprio trabalho. Então, talvez pudéssemos suspeitar que a noção de uso ideológico da cultura seja uma estratégia para garantir aos intelectuais um lugar privilegiado na sociedade. Seria somente a partir dessa suposta posição privilegiada e não ideológica dos intelectuais que a cultura manifestaria sua verdade, sem ilusões ou enganos.

Dessa forma, quando utilizamos o argumento da crítica ideológica da cultura contra seus autores, parece que a função do intelectual se revela profundamente ideológica. Isso na medida em que o argumento implica na afirmação da importância social dos próprios intelectuais. Assim, eles podem contrapor a manipulação interessada da cultura ao seu trabalho sacerdotal e moralmente íntegro.

Como os intelectuais certamente têm interesse em que sua atividade seja bem vista pelo restante da sociedade, pode ocorrer que eles estejam sendo motivados por

mero interesse ideológico quando realizam a crítica ideológica. Parece que a noção de crítica ideológica da cultura consiste em uma boa arma quando seu cano está direcionado para os outros, mas termina resultando em suicídio quando direcionada para seus próprios autores.

Feito esse esclarecimento metodológico, retornemos ao nosso ponto principal. Entendo que o samba se tornou importante para a cultura brasileira porque nos forneceu uma imagem com a qual nos identificamos. Assim, a pergunta que pretendo responder aqui é a seguinte: que tipo de autorrepresentação o samba oferece ao brasileiro? Para isso, vou me concentrar na relação que se estabelece entre o homem que samba e os outros, aqueles com os quais ele se relaciona em sociedade. Mais exatamente, meu foco será a relação de amor do homem que samba.

## **2 - A libertação da música**

A Era de Ouro do Rádio brasileiro ocorreu entre os anos de 1930 e 1945 e coincide com o período em que o samba se tornou uma expressão cultural importante no Brasil. Nos primeiros anos do século, mais precisamente em 1902, se iniciou o processo de gravação de discos no país. Vinte anos depois, em 1922, foi iniciado o processo de transmissões radiofônicas (PINTO, 2012; SEVERIANO e HOMEM DE MELLO, 1997). Em conjunto, a implantação dos sistemas técnicos de gravação e de difusão da música por ondas permitiu que ela se libertasse da ocasião particular em que era executada, tornando-a disponível para audição por amplas porções da população. Isso possibilitou que pessoas espalhadas pelas várias regiões do país tivessem

acesso à música, tornando-os participantes potenciais de uma mesma experiência cultural.

Esse processo de ampliação do público e de retração da importância da ocasião particular de execução ou exibição da obra de arte foi realçado por Benjamim (1987). Na música brasileira não parece ter ocorrido nada substancialmente diferente: a introdução daqueles dois novos processos técnicos tornou possível que a expressão artística adquirisse uma nova dimensão simbólica, tornando-a disponível em larga escala.

Essa ampliação da disponibilidade da arte em função da introdução de novos dispositivos tecnológicos significou, também no caso da música brasileira, o fim da necessidade da presença física na relação autor/ouvinte e liberou a audição de sua prisão geográfica e temporal. Com a invenção desse meio etéreo de difusão e da disponibilidade permanente para a audição, por meio de gravação, a música reiterou na sua própria dimensão a “liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura” (BENJAMIM, 1987, p. 169). Esse valor patrimonial está ligado à valorização da ocasião em que a música é produzida e, portanto, das condições sociais de sua audição: em pequenos grupos, em ocasiões especiais e solenes, a um preço alto e acessível somente a uma minoria.

Certamente sem tais condições tecnológicas propícias, o samba não teria conquistado a posição de destaque que ocupou mais tarde no campo da cultura brasileira. Na verdade, parece ter ocorrido uma espécie de sinergia histórica entre os dispositivos de ampliação da difusão da música e a emergência do samba como uma expressão musical particular.

Noel Rosa desempenhou um papel de destaque nesse cenário musical, justamente nas décadas de sedi-

mentação do samba como expressão cultural brasileira. Esse papel de destaque parece ter sido potencializado por dois fatores. O primeiro deles é a oportunidade histórica. Noel produziu sua obra entre 1929 e 1937 - exatamente na fase inicial da Era de Ouro do Rádio no Brasil - ampliando, assim, as possibilidades de influenciar o processo desde o seu início.

O segundo diz respeito a sua peculiar posição mediadora entre diferentes extratos sociais. Essa mediação dizia respeito à relação entre os habitantes dos morros cariocas (Estácio, Mangueira etc.), geralmente negros pobres, e os moradores dos bairros de classe média, tipicamente brancos. A posição geográfica e a ocupação humana diversificada de Vila Isabel, bairro onde Noel nasceu e viveu na cidade do Rio de Janeiro, facilitou essa função de veículo e intérprete entre extratos sociais diferentes (MÁXIMO e DIDIER, 1990).

O nascimento do samba como um estilo musical particular indica uma cristalização a partir de um processo criativo socialmente difuso. As discussões sobre a autoria de sambas são uma evidência desse enraizamento social do samba.

Aquele que é reconhecido como o primeiro samba, “Pelo Telefone”, foi registrado por Donga em 1916. Entretanto, vários outros autores reivindicaram sua autoria criando uma verdadeira polêmica sobre o assunto (ALMIRANTE, 1977). A solução mais promissora para essa polêmica indica que Donga teria sistematizado o samba a partir de uma produção coletiva – provavelmente ocorrida durante improvisos realizados em encontros na residência de Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida). Esses encontros eram uma prática corrente na época. Uma análise da melodia e da letra levaram Severiano e Homem de Mello (1997) a concluir que “Pelo Telefone” é constituído

de várias partes criadas de maneira independente que foram reunidas posteriormente.

Isso sugere a existência de um processo coletivo de desenvolvimento sem uma intencionalidade autoral, estilística ou comercial clara – o improviso. Somente depois disso, apareceram um “autor” e um “estilo” propriamente dito. No mesmo espírito Sinhô, um dos primeiros sistematizadores do samba, teria dito que “samba é como passarinho, é de quem pegar” (ALENCAR, 1981, p. 67). Afirma-se, assim, uma espécie de “estado natural” do samba que teria precedido a fase de cristalização e autoria. Do mesmo modo como os passarinhos vivem soltos antes de serem capturados, o samba teve uma fase natural de vida sem restrições e delimitações estilísticas e de autoria, diluído em um caldo cultural primitivo.

Mesmo após a introdução do processo de gravação de discos e de difusão da música pelo rádio, a constituição da autoria individual, como a entendemos hoje, era pouco valorizada. A venda sistemática de letras de samba era uma prática corriqueira entre os músicos nas décadas iniciais do século XX (GIRON, 2001). O próprio Noel Rosa envolveu-se seguidamente na prática de venda de autoria – principalmente com Francisco Alves. Também ocorria a concessão ou obtenção da autoria por outros motivos: para que o novo “autor” divulgasse a música nas rádios, por extorsão e violência, e até por meio de trapaça (MÁXIMO e DIDIER, 1990).

Esses eventos demonstram tanto o enraizamento social do samba como o papel hermenêutico dos primeiros autores, como Noel Rosa. O período de cristalização do estilo deu-se a partir desse caráter difuso da produção popular e pressupõe sua existência prévia.

Embora tenha tido uma vida produtiva muito curta, pois Noel morreu de tuberculose com 26 anos, é inegável a influência de suas mais de 200 letras (JUBRAN, 2000)

na época da cristalização e ao longo da evolução posterior do samba. Em função de sua importância histórica, relativamente bem reconhecida (PINTO, 2012; LEITÃO, 2011), sua obra será considerada aqui como motivo para tentar responder àquela pergunta acima formulada: Que autor-representação o samba fornece ao brasileiro?

### **3 - Devo, não nego. Pagarei quando puder**

As características do homem e da mulher que sambam estão bem distribuídas por toda obra de Noel. Entretanto, por uma questão de economia, esses aspectos serão apresentados apenas nas gravações em que estão mais evidentes e de maneira mais compacta.

O primeiro sucesso de Noel aconteceu em 1929, com a música “Com que Roupa?” – uma paródia melódica do Hino Nacional Brasileiro. Nela, se confessa abertamente que o homem/mulher pode lançar mão de qualquer tipo de meio para fazer frente a condições de vida desfavoráveis.

Agora vou mudar minha conduta  
Eu vou pra luta  
Pois eu quero me aprumar  
Vou tratar você com força bruta  
Pra poder me reabilitar,  
[...]

Agora eu não ando mais fagueiro,  
Pois o dinheiro não é fácil de ganhar.  
Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro  
Não consigo ter nem pra gastar. (p. 10)<sup>5</sup>.

---

5 Todas as citações das letras de músicas de Noel foram retiradas do