

Noel Rosa, o samba e a invenção da música popular brasileira.

José Adriano Fenerick¹
Doutor em História pela FFLCH-USP

Resumo:

Este artigo apresenta algumas considerações sobre as transformações (simbólicas) do samba em meio ao processo de modernização da música popular brasileira da década de 1930. Partimos do pressuposto de que as polêmicas travadas entre sambistas no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, mais do que indicar as várias transformações técnico-musicais pelas quais o samba passava, inseriam-se no processo de estruturação de um mercado musical, onde o sambista, cada vez mais, tornava-se um “profissional do samba”, ao mesmo tempo em que criava a moderna música popular brasileira. Esse período, a década de 1930, foi o tempo de atuação de Noel Rosa como compositor de sambas, e tendo sido a sua participação marcante em todo o processo, o *Poeta da Vila* nos serviu como uma referência analítica.

Palavras chave: Samba - Música Popular Brasileira - Noel Rosa.

Abstract:

This present study was aimed to consider both the problematic of the samba transformations as well as the popular musician professionalisation process that took place in Rio de Janeiro at the beginning of the Twentieth Century. And as being Noel Rosa's participations remarkable in the 1930s, the “*Village Poet*” (Poeta da Vila) was taken as a reference of our analysis.

Key words: Samba - Brazilian Popular Music - Noel Rosa.

¹ Autor de *Nem do Morro Nem da Cidade*. SP: Annablume/Fapesp, 2005

A partir de fins dos anos 1920 e início da década de 1930, época em que Noel Rosa atuou de maneira ímpar no universo da música popular brasileira, o samba passou por algumas transformações importantes que o marcariam, em certo sentido, até os dias de hoje. A historiografia consagra como o elemento chave desencadeador dessas transformações o aparecimento dos sambistas do Estácio de Sá, que com seu novo jeito de fazer samba o *libertaria* de seu sotaque amaxixado. Há, em certos aspectos, uma efetiva modificação rítmica e timbrística, mas as transformações vão além do mero aspecto rítmico e timbrístico, ou técnico-musical de um modo geral. Essas transformações compreendem também um novo entendimento que os próprios sambistas passaram a ter do samba, a construção de uma nova memória histórica justificadora dos novos locais de se praticar (ou de se fazer) o samba, uma nova temática das letras, o surgimento da necessidade de o sambista se relacionar com os recentes meios de comunicação de massa etc. É muito conhecida e citada pelos pesquisadores do samba a conversa, (ou o debate), entre Donga e Ismael Silva, que o jornalista Sérgio Cabral teve “a felicidade de testemunhar (e a infelicidade de não ter gravado)”, em fins dos anos 1960, numa das salas da SBACEM (Sociedade Brasileira dos Autores, Compositores e Escritores de Música). Nesse debate, Donga e Ismael Silva, cada qual lançando mão de um de seus grandes sucessos tenta explicar seus respectivos entendimentos sobre o samba. O instigador do debate, Sérgio Cabral, segundo consta, teria proposto a “clássica” pergunta: qual é o verdadeiro samba?, e os sambistas assim responderam:

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

ISMAEL SILVA – Isto é maxixe.

DONGA – Então o que é samba?

ISMAEL SILVA – ‘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: 37).

Expoentes de suas respectivas gerações de sambistas, Donga e Ismael Silva, nos anos 1960, simplesmente reproduziram uma antiga polêmica, gestada na virada da década de 1920 para a de 1930. Polêmica esta que marcaria o posicionamento de pesquisadores (acadêmicos ou não), cronistas e sambistas de diversas épocas. O samba da época de Donga e Sinhô, o samba da década de 1920 (ou mesmo anterior), na grande maioria dos estudos sobre o assunto (especialmente os de caráter jornalístico e/ou

memorialístico), tem sido insistente e anacronicamente identificado como *samba-amaxiado*, ao passo que o samba do Estácio de Sá, consagrado pelos meios de difusão musical a partir da década de 1930, por sua vez, acabou entrando para a *história* como o *verdadeiro* samba, como o samba “puro”, aquele que conseguiu se *libertar* do maxixe. Aqui, há algumas observações a serem feitas no que se refere à *prática* tanto de um como do outro tipo de samba. O samba da geração de Donga era basicamente praticado, e aqui não estamos nos referindo apenas aos sambas gravados – pois temos que levar em conta que em cada geração de sambistas há pelo menos dois tipos de samba: o que foi gravado em disco e o que não foi -, nas festas das tias baianas (como a famosa Tia Ciata), realizado como partido-alto que “não é nunca cantado em desfile, mas sempre em roda” (SANDRONI, 2001: 104). Já o samba do Estácio, segundo o próprio Ismael Silva, era um samba feito para se brincar no carnaval, para se desfilar no carnaval (*apud.* CABRAL, 1996: 242). Essa mudança de *práticas*, por assim dizer, é mais que uma mera mudança rítmica (como por exemplo, deixar de ser “amaxiado”), ela sublinha as transformações sócio-simbólicas pelas quais o samba passaria no decorrer da década de 1930.

De acordo com Almirante, foi após o sucesso obtido com o *Na Pavuna* (de Homero Dornelas e Almirante), tido como o primeiro samba gravado com o acompanhamento de surdos e tamborins, lançado em fins de 1929 para o carnaval de 1930, que vários locais do Rio de Janeiro começaram a despertar um interesse efetivo pela possibilidade de levar seus sambas para toda a cidade, em forma de apresentação/louvação de seus respectivos bairros. A Pavuna, como se sabe, é um bairro do subúrbio do Rio de Janeiro. Assim, na esteira do sucesso desse samba logo apareceriam, alguns inclusive imitando a linha melódica e o refrão do samba de Almirante e Homero Dornelas, sambas exaltando outros bairros e localidades suburbanas da Cidade Maravilhosa, como o Grajaú, Madureira, Gamboa, Osvaldo Cruz etc (DOMINGUES, 1977: 70-71). Ainda segundo Almirante, Noel Rosa – que havia iniciado sua carreira musical como um compositor de *música sertaneja* (cateretês, emboladas etc.) -, começa a se interessar de modo mais intenso pelo samba a partir de 1929, ano da gravação do *Na Pavuna*. O sucesso que essa gravação obteve teria despertado em Noel o desejo de lançar seu bairro, Vila Isabel, no mundo do samba. Selava-se assim a adesão incontestada de Noel ao samba (FENERICK, 2005: 226). Noel Rosa, então, escreve o seu *Eu vou pra Vila*, samba gravado por Almirante e Bando de Tangarás em 1930, e lançado no carnaval de 1931. A letra do samba de Noel diz o seguinte:

Não tenho medo de bamba
Na roda do samba

Eu sou bacharel
Andando pela batucada
Onde eu vi gente levada
Foi lá em Vila Isabel

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

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

Em *Eu vou pra Vila* Noel dialoga com os outros bairros da cidade e com os outros sambas que se utilizaram da temática da apresentação dos novos redutos de sambas, como o *Na Pavuna* (“Na Pavuna tem turuna”) e o *Na Gamboa* (“na Gamboa gente boa”), com citações literais de trechos dessas outras músicas. No entanto, a *vantagem* da Vila Isabel em relação aos demais redutos de samba, ao menos na canção de Noel, é o fato desse bairro possuir uma “polícia camarada”. Ou seja, o caráter lúdico e religioso contido no samba tradicional (ainda não moderno), juntamente com sua associação ao universo negro – que por esse tempo era visto como um *atentando à civilização* -, em Vila Isabel não seria reprimido pela polícia. A repressão ao universo não civilizado (ao samba) não existindo em Vila Isabel (ainda segundo a letra da canção de Noel), transformava esse novo reduto de samba em algo atrativo para os demais sambistas, pois continha um elemento diferente (no caso: a não repressão), na elaboração do espaço ideal para o sambista atuar, especialmente num momento de transição da repressão policial para a aceitação social do samba.

Do ponto de vista da gravação, esse samba de Noel também se utilizou dos mesmos recursos já aplicados em *Na Pavuna*, ou seja, foi gravado com acompanhamento de tamborins, surdos e outros instrumentos de percussão. No entanto, ele se diferencia do samba de Almirante na medida em que a estrutura rítmica adotada por Noel toma como padrão o samba do Estácio de Sá. O samba *Na Pavuna* trazia apenas o acompanhamento de instrumentos de percussão como novidade, visto que sua estrutura ainda se vinculava

aos sambas que eram gravados pelas orquestras de baile da década de 1920. Por seu turno, os compositores do Estácio de Sá, desde os últimos anos da década de 1920, compõem seus “novos sambas” (com uma pulsação rítmica toda ela baseada em acompanhamento de instrumentos de percussão, ou palmas de mão, e uma síncopa com um acento diferente do chamado samba-amaxixado), mas no início eles recebem uma roupagem instrumental da década de 1920. As gravações feitas em 1928, por Francisco Alves, de *Me faz carinho* e *A malandragem* – dois sambas do Estácio -, “são gravações históricas porque marcam o início de uma nova era para o samba, embora os ouvintes não tenham percebido as mudanças por causa do acompanhamento musical” (CABRAL, 1996a: 22). O samba no “estilo novo” e o samba no “estilo antigo” ainda se misturavam no Rio de Janeiro no começo da década de 1930. Noel, (juntamente com os outros compositores de sua geração), irá paulatinamente separar o samba do “estilo novo” do samba do “estilo antigo” e defini-lo como um gênero musical, não mais atrelado às festas lúdico-religiosas (ou de qualquer outro tipo), ao mesmo tempo em que redefine o espaço preferencial para a criação do samba. Assim, quando Noel adere ao samba, ele o faz tendo em mente um tipo específico de samba: o samba do Estácio de Sá. Para Noel este era o samba. No tempo em que Carmem Miranda gravava sambas de Sinhô e outros compositores da década de 1920, Noel a utilizava como uma referência irônica para explicar aquilo que ele entendia como samba. Perguntava Noel a um jovem compositor qualquer que aparecesse com alguma música nova: “Isto é samba ou aquela coisa que a Carmem Miranda canta?” (*Apud MÁXIMO & DIDIER, 1990: 233*).

O problema de Noel não era exatamente com a Carmem Miranda, até porque ele a considerava a maior cantora de marchas de sua época, mas sim com *aquela* tipo de samba que ela eventualmente também cantava. Noel vestiu rigorosamente o figurino do samba do Estácio e desconsiderou o resto. Em seus sambas ocorrem várias saudações a quase todos os recantos do samba no Rio de Janeiro, quase todos ligados às recentes escolas de sambas e que faziam sambas nos moldes do Estácio: Mangueira, Salgueiro, Osvaldo Cruz, Madureira etc. No entanto, Noel nunca se referiu à Cidade Nova, local de onde saíram os sambistas da geração de Donga, Sinhô e Pixinguinha, como sendo também um reduto de *bambas*. Assim, o Poeta da Vila, num primeiro momento, desloca o samba do fundo das casas das tias baianas (uma vez que ele o desconsidera) para o morro e o subúrbio, os locais doravante preferenciais para o samba manter (ou passar a ter) sua *originalidade*. Noel, ao cantar a sua Vila Isabel, que curiosamente só aparece em três de seus sambas, ao contrário de outros locais – como a Mangueira e o Salgueiro, por exemplo – muito mais citados, deixa a entender que não é apenas no morro que o samba é feito, nos

bairros suburbanos ele também *tem seu valor*. O que Noel faz, portanto, é uma constante associação, por meio de suas canções, do samba com o morro. Já Orestes Barbosa, por sua vez, é mais categórico. Para ele o samba só mantém sua originalidade e pureza no morro, local, segundo Orestes, onde o samba teria se formado. Em seu livro dedicado ao samba escreve esse compositor e jornalista:

Onde nasceu o samba?
No morro...
O samba nasceu no morro.
Veio das montanhas da cidade a sua emoção (BARBOSA, 1978: 29).

No processo de associação do samba com o morro, como mito de origem, além da atuação de compositores e jornalistas como Noel e Orestes, um ingrediente a mais precisa ser levado em conta: o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa da época - que procuravam a todo o momento as novidades musicais do Rio de Janeiro, e dentre essas novidades acharam o samba do Estácio cuja propagação foi muito maior que o anterior, tornando-se praticamente o padrão único de samba. Além disso, o processo foi reforçado pelo aparecimento e desenvolvimento das escolas de samba, em sua maioria proveniente dos morros ou adjacências. Neste contexto, o samba gravado no *estilo antigo* passa a perder terreno no mercado fonográfico e nas aparições nos jornais promocionais da época, tais como os jornais de modinhas - grandes veículos impressos de divulgação de canções populares antes do fortalecimento do rádio. Em janeiro de 1931, por exemplo, os grandes destaques de *A Modinha Brasileira*, um periódico especializado em novidades musicais, eram os sambas *Eu vou pra Vila* e *Com que roupa?* de Noel Rosa, e o samba de Ismael Silva, *Se você jurar* (FENERICK, 2005: 229). Sinhô, Donga e os demais compositores do *estilo antigo* passaram a ficar em segundo plano no então restrito mercado fonográfico carioca (brasileiro), acarretando uma significativa diminuição do mercado de trabalho². Sinhô talvez tenha sido um dos primeiros sambistas da velha geração a reclamar e a questionar o valor do *novo samba*. Em uma entrevista ao *Diário Carioca*, em 1930, pouco antes de morrer, o aclamado *Rei do Samba* da década de 1920 questionava a rítmica do *novo estilo*, - que para ele era muito parecida com a marcha -, e os temas abordados por esse tipo de samba. Diz Sinhô:

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

² Donga, Heitor dos Prazeres, João da Baiana, entre outros da mesma geração, ficam um pouco sumidos nos anos 1930, gravam pouco e quando aparecem, quase sempre é como músico acompanhante, contratado para alguma gravação de disco ou alguma apresentação em rádio

do samba. O samba meu caro amigo, tem a sua toada e não se pode fugir dela. Os modernistas (sic), porém, escrevem umas coisas muito parecidas com marcha e dizem que é samba. E lá vem sempre a mesma coisa: 'Mulher, Mulher, Nossa senhora da Penha, Nosso senhor do Bonfim. Vou deixar a malandragem, A malandragem eu deixei'. Enfim, não fogem disso (CABRAL, 1996 a: 36).

Poucos anos após a morte de Sinhô, Caninha, o rival do *Rei do Samba* na Festa da Penha, retomaria o debate, em forma de samba. No samba *É Batucada*, gravado por Moreira da Silva em 1933, Caninha descreve duas gerações distintas de sambistas: a geração profissionalizada da Cidade Nova e a geração de sambistas do morro. De acordo com Almirante, a palavra *batucada* "foi usada inicialmente no 'Na Pavuna', e ligada ao repertório do Bando de Tangarás, e depois empregada nas composições 'Batente', 'Eu vou pra Vila', 'Madureira' etc" (DOMINGUES, 1977: 72). A batucada, neste caso, está vinculada ao samba feito nos moldes do Estácio, tornando-se praticamente um sinônimo do samba feito e gravado com acompanhamento dos instrumentos de percussão fabricados pelos sambistas do morro, como os surdos e os tamborins. Caninha, todavia, utiliza-se da palavra *batucada* justamente para desqualificar o tipo de samba que estava associado a ela, no caso, o samba do morro. Construída como se um sambista da cidade estivesse num morro explicando a diferença entre o samba dele e o samba do malandro que ele lá encontra, a letra desse samba chega a afirmar que o samba do morro, por ser batucada, não é samba. Caninha ainda atenta para o fato de que os sambistas da Cidade Nova foram os primeiros a se profissionalizarem e também os primeiros a registrarem a autoria de um samba. Assim, o sambista da cidade se diferencia do sambista do morro por possuir a "patente" do samba. São de *escolas* (de samba) *diferentes*. Tirar a "patente" de um samba, neste caso, significa o ato de registrar nos órgãos competentes a autoria de um samba, tal como Donga havia feito com o *Pelo Telefone*, em 1916. O sambista do morro não tira *patente*, pois, como era sabido na época, ele vendia seus sambas por quaisquer trocados, que mal davam às vezes para garantir uma *noitada*. Além disso, Caninha se refere ao samba como um *lugar* (uma festa, um baile ou algo semelhante) para se ir, e as *morenas* da cidade, ao contrário das do morro, vão ao samba bem arrumadas, de *sandálias e saiote de preguinhas*, uma alusão ao fato dos sambistas da Cidade Nova terem sido os primeiros a obter algum respeito social. Esse samba de Caninha venceria o Primeiro Concurso Oficial do Carnaval do Distrito Federal, em 1933, e foi gravado no "estilo novo", com uma *bela batucada* de acompanhamento. Não fosse assim, talvez não tivesse vencido o concurso, pois em 1933 o samba feito nos moldes do Estácio estava no auge. Seja como for, acompanhemos a letra

de *É Batucada*, samba de Caninha e Visconde de Pycohyba (pseudônimo de Horácio Dantas), gravado originalmente por Moreira da Silva em 1933:

Samba do morro
Não é samba, é batucada
é batucada,
é batucada.

Lá na cidade
A escola é diferente
Só tira samba
Malandro que tem patente

Nossas morenas
Vão pro samba bonitinhas
Vão de sandálias
E saiote de preguinhas (oi).

Este samba de Caninha apresenta também uma questão recorrente nos sambas do período: a oposição entre morro e cidade. Com o aparecimento do samba do Estácio, morro e cidade passam a significar universos antagônicos para o samba. O bairro do Estácio de Sá no Rio de Janeiro, como se sabe, não é exatamente um morro, apesar de ficar próximo ao morro de São Carlos e em certo sentido englobá-lo. Noel Rosa mesmo era de Vila Isabel, também um bairro suburbano da zona norte da cidade que não é morro, apesar de ficar próximo ao morro da Mangueira. O que se observa, no entanto, é que a visão sobre o morro que o sambista tem não é exclusivamente geográfica, mas sim de postura diante do samba, é uma “visão de mundo”, ou mesmo uma visão mítica. Em *O x do problema*, Noel mostra que o que está em questão não é exatamente se o samba é do morro ou da cidade, mas sim o antagonismo entre duas posturas distintas que decorrem do antagonismo entre cidade e morro: a postura burguesa e a postura malandra, sendo que apenas a segunda se enquadraria perfeitamente no samba. Nesse samba, gravado por Araci de Almeida em 1936, diz Noel:

Nasci no Estácio
eu fui educada na roda de bamba
e fui diplomada na Escola de samba
Sou independente conforme se vê!
Nasci no Estácio
O samba é a corda, eu sou a caçamba
e não acredito que haja muamba
que possa fazer gostar de você

Eu sou a diretora
da Escola do Estácio de Sá
E felicidade maior nesse mundo não há
Já fui convidada
Para ser estrela do nosso cinema

Ser estrela é bem fácil
Sair do Estácio é que é
o X do problema

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

O Largo do Estácio assim como o Canal do Mangue eram locais do *baixo meretrício* do Rio de Janeiro do período. Copacabana, ao contrário, era um bairro *chic*, com poucas casas, e habitado por pessoas ricas, capazes de dar “um banquete por semana”. Nesse sentido, a “palmeira do Mangue”, o sambista, não pode viver nas areias da praia de Copacabana, pois ele tem um modo de vida completamente diferente do burguês, um modo de vida, inclusive, que ele não quer abandonar. Educado na roda de bamba e diplomado na escola de samba, o sambista rejeita o modo de vida burguês, que na letra do samba de Noel se vislumbra com a possibilidade de um casamento (que é rejeitado), pois ele tem a necessidade de manter sua “independência”, sua vida malandra.

Tanto nas canções de Caninha e Noel aqui comentadas, como nas *reclamações* de Sinhô acerca do novo samba, o malandro aparece como uma personagem ligada ao samba. A figura do malandro, que começou a povoar o samba por volta do final dos anos 1920, talvez seja a denominação última de um tipo recorrente na cultura brasileira. As características primordiais do malandro, como aquele que recusa o trabalho e vive de expedientes e golpes aplicados em algum *otário*, podem ser encontradas desde pelo menos o início do século XIX. Em lundus e romances do século XIX, este personagem aparece com o nome de vadio, cujo vínculo com a música popular se dá a partir de sua relação estreita com a viola e a cachaça. Tocar viola e tomar cachaça transformam-se em ícones da vadiagem, da recusa do trabalho, e por conseqüência, na lógica de uma sociedade escravagista como a do século XIX, como uma incitação à desordem (SANDRONI, 2001: 156-158). Ainda no século XIX, em obras literárias do período, o vadio tornar-se-á o capadócio. Ou seja, apenas uma nova denominação para o mesmo personagem, cujas características se mantêm quase as mesmas (Idem: 158). E por fim, no início do século XX, o vadio e o capadócio se transformam no malandro, visto pela imprensa da época quase como um sinônimo de sambista, uma vez que a identidade entre sambista e malandragem

ocorre no mesmo momento em que se dá a mudança estilística do samba, por meio dos compositores do Estácio (Idem: 159).

Associar o malandro ao samba, ou mesmo tomar o malandro como sinônimo de sambista, implica em reforçar a imagem do samba como sendo um legítimo “produto do morro”, uma vez que o senso-comum da época acreditava que os morros do Rio de Janeiro fossem habitados exclusivamente por malandros. Orestes Barbosa, por exemplo, antes de ele vislumbrar as possibilidades “regeneradoras” do samba por meio do rádio, em seu livro *Samba*, de 1933, associa a todo o momento o samba com o morro e com seu habitante *natural*, o malandro (Cf. BARBOSA, 1978). Em *A Favela vai abaixo*, de Sinhô, que aborda a demolição do Morro da Favela, o morro também é tomado como um local habitado por malandros. Diz assim a letra deste samba de Sinhô, gravado por Francisco Alves em 1928:

Minha Cabocla, a Favela vai abaixo
quanta saudade tu terás deste torrão!
Da casinha pequenina de madeira
Que nos enche de carinho o coração

Que saudades ao nos lembrarmos das promessas
Que fizemos constantemente na capela!
Pra que Deus nunca deixe de olhar
Por nós da malandragem e pelo morro da Favela(...)

Minha cabocla, a Favela vai abaixo
Ajunta os troço, vamo embora pro Bangu
Buraco Quente, adeus pra sempre meu Buraco
Eu só te esqueço no buraco do caju

Isso deve ser despeito dessa gente
Porque o samba não se passa para ela
Porque lá o luar é diferente
Não é como o luar que se vê desta Favela (...).

Neste samba de Sinhô, assim como em *É batucada* de Caninha, o malandro é posto como um habitante do morro, ligado ao samba. Entretanto, estes dois sambas não abordam a temática do malandro da mesma maneira como fariam os compositores do Estácio, pouco tempo depois. Sinhô, ao comentar as mudanças do samba, em sua entrevista para o Diário Carioca, em 1930, já havia se apercebido que além da mudança rítmica havia também uma mudança temática no *samba novo* do Estácio. A nova temática seria apenas “mulher, mulher” e “vou deixar a malandragem”, como havia comentado Sinhô. O *Rei do Samba* não estava de todo equivocado em sua percepção sobre a nova temática do samba e como o malandro nela aparecia. Os sambistas do Estácio utilizam-se do malandro, não apenas como uma palavra citada em seus sambas, mas como uma

verdadeira temática, articulada numa série de questões. Carlos Sandroni ao estudar um grupo de sambas do Estácio, ao contrário do que a recorrência da palavra malandro (ou correlatos, tais como: orgia, malandragem etc.) nos sambas desses compositores poderia sugerir, chega à conclusão que a temática da malandragem aborda, de fato, a questão do *fim da malandragem* (SANDRONI, 2001: 160-164). Claudia Matos também já havia observado, ao comentar a temática de *A Malandragem* (1928), samba de Bide e Marçal, considerado o primeiro samba gravado proveniente do Estácio, que o “malandro surgia no disco já pronto a se regenerar, dividido entre a postura malandra e a postura apaixonada, a tendência lírica e sentimental do samba que se desenvolveria enormemente nas décadas seguintes” (MATOS, 1992: p.44). Se tomarmos como exemplo o famoso samba *Se você jurar* de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves, gravado em 1931 pelo próprio parceiro/compositor Chico Alves, teremos uma referência sobre os sambas do Estácio que abordavam a malandragem. Acompanhemos um trecho da letra desse clássico samba:

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

O protagonista/malandro, na letra do samba, pede uma jura de amor para abandonar a malandragem (para se regenerar), mas, desconfiado, afirma não querer deixar a orgia. Este samba caracteriza bem o estilo do Estácio a que Sinhô percebeu em seu tempo e Claudia Matos e Carlos Sandroni estudaram tempos depois. Ou seja, uma relação amorosa, (cuja iniciativa pode ser tanto da mulher para o homem como o contrário), pode regenerar o malandro, posto está que há a possibilidade de o malandro abandonar a orgia. Outros sambas que apareceram no período, inclusive de sambistas não ligados ao Estácio, como Sinhô e André Filho, fizeram variações deste tema, mantendo a postura temática do Estácio: a possibilidade do fim da malandragem. Em *Ora vejam só*, de Sinhô, samba gravado em 1928 por Francisco Alves, a temática tem quase a mesma abordagem, apesar do malandro estar lamentando pela mulher que “ele arranjou”, que lhe pede diretamente para abandonar a malandragem. É um malandro mais convicto da necessidade de viver na malandragem, até a morte. Todavia, a questão colocada aqui também é a possibilidade do malandro se regenerar por meio do amor feminino. Vejamos a letra deste samba de Sinhô:

Ora vejam só
a mulher que eu arranjei
ela me faz carinho, 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 fácil ela me abandonar
Meu Deus do céu, que maldita hora!

A malandragem é um curso primário
Que a qualquer é bem necessário
É o arranco da prática da vida
Somente a morte decide ao contrário.

Em um samba de André Filho, gravado por Carmem Miranda em 1930, é também uma mulher que pede ao malandro, veladamente, para abandonar a orgia. Neste samba, intitulado *Malandro*, o eu lírico da música, no caso a mulher, afirma ser o contraste do malandro, apesar de o querer bem. O eu lírico não explicita que quer que o “seu malandro” abandone a orgia, mas deixa implícito na medida em que diz: “tudo que é bom nesta vida um dia tem que acabar”. Ora, o que pode ser bom na vida de um malandro, senão a própria malandragem? A malandragem que ela, a mulher amorosa, já está cansada de esperar que seu amor abandone, fazendo ambos sofrerem. Vamos à letra do samba:

Malandro (oi malandro)
tu sabes que eu te quero bem
te dei beijos e carinhos
e um pouco de amor também

Não quero mais te pedir
Não vale a pena chorar
Tudo o que é bom nesta vida
Um dia tem que acabar
(oi Malandro)

Muito cedo desdenhaste
O carinho que eu te dei
Somos na vida o contraste
Eu de esperar já cansei
(oi Malandro)

Vou te dizer uma coisa
Mas não vá ficar zangado
Eu sei que você também
Tem muitas vezes chorado
(oi Malandro, oi).

Nos sambas citados temos alguns elementos recorrentes: a mulher, o amor e a possibilidade da regeneração do malandro. Ou melhor, a possibilidade da regeneração do malandro passa pelo amor de uma mulher, que quer com ele viver uma relação estável,

uma família, e para tanto precisa que o malandro abandone a orgia. Assim, aproximando muito mais o malandro do boêmio que propriamente da marginalidade, Noel Rosa diz que a malandragem é um *Capricho de rapaz solteiro*, título de um de seus sambas. Manter sua independência para “poder levar a vida para o lado que se quer”, rejeitar o trabalho assim como o casamento, - dois dos ícones da sociedade burguesa -, é o malandro de Noel retratado neste seu samba. Gravado por Mário Reis em 1933, a letra desse samba de Noel diz o seguinte:

Nunca mais essa mulher
me vê trabalhando
quem vive sambando
leva a vida para o lado que quer
de fome não se morre
neste Rio de Janeiro
Ser malandro é um capricho
de rapaz solteiro

A mulher é um achado
Que nos perde e nos atrasa
Não há malandro casado
Pois malandro não se casa
Com a bossa que eu tiver
Orgulhoso vou gritando:
Nunca mais essa mulher
Me vê trabalhando!

Antes de descer ao fundo
Perguntei ao escafandro
Se o mar é mais profundo
Que as idéias do malandro
Vou enquanto eu puder
Meu capricho sustentando
Nunca mais essa mulher
Me vê trabalhando!

Noel Rosa vê o sambista/malandro como um boêmio. Nessa associação, nasce um novo local para o samba: o botequim. O sambista/malandro boêmio é um assíduo freqüentador de botequins, seja no morro ou na cidade, e é lá que o samba se faz com mais intensidade, e à mítica do samba do morro, soma-se a mítica do samba de botequim como mais um elemento do “verdadeiro samba”. Já se disse que o botequim é para o Rio de Janeiro o que o *pub* é para Londres ou o *café* é para Paris: “antes de tudo um ponto de encontro, um lugar de sociabilidade” (SANDRONI, 2001: 143). O samba, agora, não está mais confinado, simbolicamente é claro, na casa das tias baianas. O botequim é um local público, ele é um espaço da cidade. De forma semelhante, o sambista não é mais visto como aquele detentor dos antigos segredos do partido-alto ou das velhas tradições, mas sim como um malandro boêmio, que perambula pelos morros e pela cidade, pelo Rio de

Janeiro enfim. Ou seja, a mudança de local e de personagens relacionados com o samba, gradualmente vão transformando-o em carioca, em uma música intrinsecamente ligada ao Rio de Janeiro. No samba de Noel, *Conversa de Botequim*, o espaço público juntamente com o cotidiano da personagem do samba, um malandro que faz pequenas traquinagens, estão perfeitamente descritos. É o *lazer* do carioca/malandro muito bem descrito pelo compositor por meio do jogo do bicho e do futebol, somados aos elementos de seu cotidiano, como a *média* com pão com manteiga. O aspecto lúdico do samba é mantido em Noel, apenas sendo deslocado para o botequim. A relação dos sambistas da época com o botequim era tão próxima, que muitos o chamavam de “escritório”, pois viviam mais lá do que em outros lugares, chegando a ponto de alguns deixarem como telefone de contato, o telefone dos bares que freqüentavam. Eram famosos, na época, o *Nice*, um café mais requintado e tido como um dos maiores pontos de *revendas* de sambas da cidade, o *Apolo*, onde se reunia o grupo do Estácio, o *Carvalho*, onde Noel costumava ir, entre outros. No samba de Noel, com humor, ele descreve o cotidiano desses lugares utilizando-se do garçom do botequim como coadjuvante da história narrada. Diz assim a letra deste samba gravado pelo próprio Noel em 1935:

Seu garçom faça o favor de me trazer depressa
Uma boa média que não seja requentada
Um pão bem quente com manteiga à beça
Um guardanapo e um copo d'água bem gelada

Feche a porta da direita com muito cuidado
Que não estou disposto a ficar exposto ao Sol
Vá perguntar ao freguês do lado
Qual foi o resultado do futebol

Se você ficar limpando a mesa
Não me levanto nem pago a despesa
Vá pedir ao seu patrão
Uma caneta, um tinteiro, um envelope e um cartão

Não se esqueça de me dar palito
E um cigarro pra espantar mosquito
Vá dizer ao charuteiro
Que me empreste uma revista, um cinzeiro e um isqueiro

Telefone ao menos uma vez
Para 34-4333
E ordene ao seu Osório
Que me mande um guarda-chuva aqui pro nosso escritório

Seu garçom me empreste algum dinheiro
Que eu deixei o meu com o bicheiro
Vá dizer ao seu gerente
Que pendure esta despesa no cabide ali em frente...

Do ponto de vista do processo de mercantilização do samba e da profissionalização do músico popular, tanto o boêmio como o malandro destoavam nos novos tempos. Mas quando Wilson Batista lança o seu *Lenço no pescoço*, a visão mais boêmia de Noel sobre a malandragem entra em conflito com o que está cantado neste samba. Segundo Letícia Vianna, a polêmica entre Noel e Wilson Batista pode ser vista como “duas formas de representação do malandro no samba: ambas afirmam a fronteira entre o trabalho e o lazer, mas uma aproxima o malandro sambista do mundo da contravenção e do crime, valorizando sua valentia, e a outra o afasta deste mundo, mantendo-o na boêmia e valorizando sua inteligência” (VIANNA, 1998: 113-114). O samba de Wilson Batista, gravado por Silvio Caldas em 1933, é uma apologia ao malandro com navalha no bolso, ao malandro que se orgulha de sua valentia, ao malandro bom de briga. É a essa imagem, recriminada socialmente, que um compositor intelectualizado como Orestes Barbosa, empenhado na “regeneração” do samba, irá se referir como sendo uma “pregação do crime por música”. No samba de Wilson Batista temos a descrição da indumentária do malandro, o “chapéu do lado”, o “lenço no pescoço”, o “tamanco arrastando” e a “navalha no bolso”. Aos aspectos exteriores do malandro, à sua indumentária, somam-se o seu modo de andar gingado, seus atos de provocador e desafiador. Orgulhoso desse seu modo, o malandro recrimina os otários que trabalham e continuam na miséria, e por fim, diz que sua inclinação natural para a malandragem vem desde criança, avaliada por seu talento em tirar sambas. A letra de *Lenço no pescoço* é o que se segue:

Meu Chapéu do lado
tamanco arrastando
Lenço no pescoço,
Navalha no bolso.
Eu passo gingando,
Provoco e desafio,
Eu tenho orgulho
Em ser tão vadio.

Sei que eles falam
Desse meu proceder
Eu vejo quem trabalha
Andar no miserê.
Eu sou vadio
Porque tive inclinação
Eu me lembro, era criança
Tirava samba-canção.
(comigo não, eu quero ver quem tem razão).

Este samba de Wilson Batista provocaria a *famosa* polêmica com Noel Rosa, que de imediato responderia por meio de *Rapaz Folgado*. Entretanto, antes de analisarmos

o samba/resposta de Noel é preciso lembrar que a imagem de malandro apresentada por Wilson Batista em *Lenço no pescoço* era, de uma forma geral, repudiada pelos sambistas que entendiam o samba de um modo mais profissional, aqueles que trabalhavam no rádio e no disco. Ari Barroso, por exemplo, em uma marcha de 1935 ainda fará referência ao samba de 1933 de Wilson Batista. Em *Mulatinho bamba*, marcha gravada por Carmem Miranda, o sambista apresentado é um malandro bom de samba, que samba com elegância e conquista os corações das mulatas, mas não anda armado, não tem lenço no pescoço e nem chapéu de palha. Como está na marcha, o personagem descrito é um malandro educado e refinado, tal como o samba (que o malandro representa) deveria ser entendido no momento. Vejamos a letra desta marcha:

Ô que mulatinho bamba
como desacata quando samba

Na roda é uma revelação
Quando ele bate o pé
Bate o meu coração
E sabe decidir um passo
Sambando com elegância
Dentro do compasso

Não anda armado de navalha
Nem lenço no pescoço
Nem chapéu de palha
Mulato fino e alinhado
Tem gestos e atitudes
De um deputado

Por causa deste mulatinho
Eu fico na janela
O dia inteirinho
Quando ele passa na calçada
Parece o Clark Gable
Em 'Acorrentada'.

Mas seria de Noel a resposta mais contundente e mais comentada e citada pelos pesquisadores da história do samba. Ao contrário dos biógrafos de Noel que vêem, senão uma contradição ao menos um fato “incompreensível” entre o Noel/malandro, freqüentador dos botequins e amigo dos malandros dos morros, e o Noel que rejeita a malandragem do samba de Wilson Batista (MÁXIMO & DIDIER, 1990: 291). Nosso ponto de vista está calcado no processo de profissionalização do compositor popular, fenômeno incrementado pelo avanço dos meios de comunicação de massa do período. Conforme escreveu Jorge Caldeira, “a voz que negava o trabalho cada vez mais trabalhava, e num dos setores mais modernos – embora ainda incipiente – da indústria. As bases do trabalho

eram modernas, mas os olhos só viam outras questões, não propriamente da mesma ordem". Ou seja,

se antes a malandragem era vista em imagem como uma escola de vida, que ensinava como sobreviver numa ordem social onde as possibilidades de realização eram restritas, agora – para os músicos, pelo menos – era também um modo de ascender socialmente sem a necessidade de um trabalho mal remunerado. E embora já fosse parte do processo de produção social, a música não aparecia para o compositor como uma forma de trabalho. Por isso, o sambista parecia realizar o sonho de acumular sem precisar trabalhar (CALDEIRA, 1987: 26-27).

A modernização (capitalista) do processo de produção do samba e as relações sociais derivadas daí exigiam uma nova atitude do sambista e Noel sabia que este processo era irreversível e alteraria muitas das relações tradicionais que o sambista mantinha com o seu samba, relações essas quase sempre lúdicas. A *civilização* estava *subindo o morro* e o sambista tinha que ficar atento sob pena de sucumbir diante dos novos tempos. Em uma entrevista concedida para *O Globo*, em 1932, Noel comenta o processo de modernização pelo qual o samba estava passando e sintomaticamente toma a dicotomia entre cidade e morro como modo de explicar suas idéias a respeito do samba de mercado (da cidade) e o samba tradicional (do morro). Diz Noel:

Antes a palavra samba tinha um único sinônimo: mulher. Agora já não é assim. Há também o dinheiro, a crise. O nosso pensamento se devia também para esses gravíssimos temas. O problema da vida, seriamente agravado com nossas manias de complicar as coisas mais simples, teria de imprimir novos rumos para o samba. Agora o malandro se preocupa no seu samba, quase tanto com o dinheiro como com a mulher. A mulher e o dinheiro, afinal, são as únicas coisas sérias desse mundo.

O samba está na cidade. Já estive, é verdade, no morro, isso no tempo em que não havia aqui em baixo samba. Quando a bossa nasceu, a cidade derrotou o morro. O samba lá de cima perdeu o espírito, o seu sabor inédito. Em primeiro lugar, o malandro sofreu uma transformação espantosa. Antes era diferente; agora está mais ou menos banalizado. A civilização começa a subir o morro, levando as suas coisas boas e suas coisas péssimas (Apud, FENERICK, 2005: 243-244).

A civilização *subia o morro*, como disse Noel, mas o sentido contrário, isto é, o samba *descer até o asfalto* (para procurar a civilização) também ocorria, uma vez que o negócio da música popular, cada vez mais, se apresentava como uma alternativa, como uma nova maneira de se ganhar dinheiro. A comercialização do samba, o seu ingresso na recente e pouco expandida indústria de diversões do período (disco, rádio e cinema), era um assunto que se colocava para a discussão. Em 1933, mesmo ano de lançamento do polêmico samba de Wilson Batista, o jornalista Francisco Guimarães (o Vagalume), publicou seu livro sobre o samba. Em seu livro, *Na roda do samba*, Vagalume comenta o

distanciamento daquilo que ele chama de *roda de samba*, dos sambistas comerciais. Para Vagalume, o samba que pertence à *roda* é ora o samba do passado e ora o samba de um presente que parece não pertencer ao tempo, no caso: o morro. Ou melhor, por desdenhar totalmente o samba gravado, o samba industrializado, Vagalume se apegava ao samba antigo, do tempo da Tia Ciata (feito na intimidade da casa), ou ao samba produzido no morro, que (na opinião de Vagalume) estaria fora do processo de modernização. Assim, tal como Noel, Vagalume também utilizar-se-á da oposição entre o morro (local idílico do sambista espontâneo) e a cidade (local da *deturpação* do samba realizada pela indústria de diversão). Acompanhemos a reflexão de Vagalume:

Onde nasce o samba?

Lá no alto do morro – no coração amoroso de um homem rude, cuja musa embrutecida não encontra tropeços para cantar as suas alegrias e as suas mágoas em versos mal alinhavados, que traduzem o sentir de um poeta que não sabe o que é metrificacão nem tem relações com o dicionário.

Ele é o poeta e o musicista.

Um dia, lá no seu casebre, reúne (sic) os seus mais íntimos e canta a sua produção.

Eles decoram rapidamente e divulgam-na.

No primeiro sábado, a nova composição corre veloz por todos os recantos e fica popularizada.

Passa então a viver – de boca em boca.

(...)

Onde morre o samba?

No esquecimento, no abandono a que é condenado pelos sambistas que se prezam, quando ele passa da boca da gente da roda, para o disco da vitrola. Quando ele passa a ser artigo industrial – para satisfazer a ganância dos editores e dos autores de produções dos outros (GUIMARÃES, 1978: 30-31).

A questão da modernização do samba, que se tornava cada vez mais um produto industrializado, estava na pauta das discussões do início dos anos 1930. Quando Noel responde ao samba de Wilson Batista, ele o faz visando a imagem do sambista, do compositor, num meio onde as possibilidades de se viver do samba já podiam ser vislumbradas. Noel, que sempre optou por uma estratégia diferente para abordar o malandro, “desmonta” a personagem de Wilson Batista, tanto no seu aspecto físico (da indumentária) como no seu modo de se relacionar com o samba, e a recoloca, por meio de “propostas”, num plano regido por novas possibilidades de atuação. Noel tem o cuidado de não atacar diretamente o malandro, ele prefere dizer que é a *palavra* malandro o fator que estaria tirando “todo o valor do sambista”. Não sendo o malandro propriamente dito o alvo de Noel, nos resta verificar o criador de sambas. Neste quesito, *o Filósofo do Samba*, propõe ao compositor popular o “papel e lápis”. Isto é, propõe ao sambista que, senão totalmente ao menos em parte, substitua a “experiência vivida pelo conhecimento como

instrumento para a criação”, apresentando ao malandro “a necessidade de um novo tipo de compositor” (CALDEIRA, 1987: 31). Um compositor que ao menos leve em conta as novas relações do samba com a sociedade, para não dizer com o mercado de música, e termina aconselhando o malandro a “arranjar um amor e um violão”, os temas aceitos pela música popular do período e passíveis de serem veiculados pelas rádios e ouvidos pelo “povo civilizado” – *os nossos queridos ouvintes*³. Noel quer legitimar o samba perante a sociedade por meio da arte, no caso a música, estabelecendo-o como um traço reconhecido da cultura ao mesmo tempo em que não rejeita seu potencial mercadológico, como música popular destinada ao consumo diário por meio da veiculação em rádios e/ou venda de discos. Vamos então ao samba/resposta de Noel, o *Rapaz Folgado*, cuja letra original é a que se segue:

Deixa de arrastar o teu tamanco
Pois tamanco nunca foi sandália
E tira do pescoço o lenço branco
Compra sapato e gravata
Joga fora essa navalha
Que te atrapalha.

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

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

A polêmica entre Noel Rosa e Wilson Batista se arrastou por alguns anos e produziu sambas que se tornaram verdadeiros *clássicos* do cancionário popular brasileiro, como o *Feitiço da Vila* e *Palpite Infeliz*, sambas de Noel que teriam posteriormente inúmeras gravações. Por seu turno, Wilson Batista, então um jovem e iniciante compositor, incentivou a prorrogação da polêmica - que para Noel teria se encerrado com sua resposta em *Rapaz Folgado* -, compondo uma série de sambas que “mexiam com Noel”, talvez mesmo para pegar uma *carona* no sucesso que o *Filósofo do Samba* vivia no momento, tanto no disco como no rádio. Essa polêmica entre os dois sambistas, assim como as anteriores entre Sinhô e o grupo dos baianos, nunca se deram de forma pessoal e possivelmente também

³ O samba de Wilson Batista, *Lenço no Pescoço*, ao qual Noel está respondendo foi censurado pelas rádios cariocas em 1933, logo após o *lockout* dos donos das rádios.

nunca se alastraram para além das fronteiras do restrito universo de compositores e sambistas do período⁴. Noel e Wilson discutiam apenas em forma de sambas, ainda que por vezes os sambas atacassem a um ou a outro de forma pessoal, como em *Frankstein da Vila*, onde Wilson Batista, já no fim da polêmica, perde a compostura e ataca diretamente o complexo que Noel tinha de seu problema físico no queixo, fruto de um afundamento maxilar causado pelo fórceps que o trouxe a vida. Seja como for, no decorrer dos anos da polêmica, Noel compõe em 1934 - (sem o intuito de prolongar a discussão, até porque por esta época ele já nem se lembrava mais dela) -, o *Feitiço da Vila*, uma música onde o *Filósofo do Samba*, mais uma vez, procurava homenagear seu bairro, Vila Isabel. Neste samba, Noel afirmava:

A Vila tem
um feitiço sem farofa
sem vela e sem vintém
que nos faz bem
tendo o nome de Princesa
transformou o samba
num feitiço decente
que prende a gente.

O trecho do samba de Noel citado descreve uma cena que se distanciava da “roda do samba”, tal como empregada por Vagalume. Ou ainda, “aos sambistas da roda, não era possível conceber uma idéia de samba como essa de Noel. Mas ela nascia, ciosa de si” (CALDEIRA, 1987: 34). Wilson Batista contraporia ao *Feitiço da Vila* o seu *Conversa fiada*, prosseguindo com a polêmica entre os dois, o que instigaria Noel a compor o antológico *Palpite infeliz* logo em seguida. Mas, polêmica à parte, a letra do samba de Noel trazia elementos novos para a compreensão das transformações pelas quais o samba passava naquele momento. Noel diz que em Vila Isabel o samba tem o feitiço e enfeitiça a quem o ouve, tal como o samba era entendido anteriormente. Porém, é um feitiço diferente, é um *feitiço decente*, o que de antemão já denota uma preocupação com a aceitação social (e comercial). Tal como em *Rapaz Folgado*, onde Noel deixa o malandro *nu*, decompondo o seu aspecto exterior (a navalha, o lenço no pescoço, o tamanco), em *Feitiço da Vila* o samba também passa a ser desprovido de suas significações exteriores. Continuando a ser feitiço, o samba não carrega mais a significação religiosa da cultura afro-brasileira: a vela, a farofa e o vintém. Conforme observou Carlos Sandroni, o *Feitiço da Vila*

⁴ Wilson Batista, em um programa de rádio, relata a Almirante, que sua polêmica com Noel era desconhecida do grande público. Apenas o “pessoal do rádio” sabia que um estava “mexendo” com o outro por meio de sambas. Cf. *No tempo de Noel rosa n°6*. Programa produzido por Almirante, apresentado pela Rádio Tupi nos dias 15 e 22 de junho de 1951, in: *Assim era o rádio. RJ: MIS/Collector's, s/d.* (fita cassete)

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

Só que a liberdade proposta por Noel para o samba inclui um afastamento do universo negro lúdico/religioso até então associado a ele. Desprovido de seus sinais externos e desligado de seus locais e práticas anteriores, o samba passa a ser apenas música, um gênero musical.

Como gênero musical, e não mais como *feita*, o samba, num mundo capitalista, é também uma *coisa*, uma mercadoria como outra qualquer, passível de ser dado, roubado, comprado e vendido. O sambista, agora, não vai mais a festa do samba se encontrar com sua amada, ele compõe um samba e o oferece (pois é uma *coisa*) ao seu amor, como na letra deste samba de Assis Valente e H. Porto, gravado por Mário Reis em 1935:

Este samba foi feito pra você
Pra você numa noite de luar
Na noite em que fiquei sem teu amor
Sozinho pelas ruas a vagar.

Mas, retornando ao *Feitiço da Vila*. Em um outro trecho deste samba, escreveu Noel:

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

Noel, no trecho citado, propõe que o samba atue como um aglutinador da cultura brasileira, posto que o bacharel (símbolo da cultura letrada, da cultura européia) convive “sem medo” do bamba (o malandro, o sambista, o símbolo da cultura negra marginalizada), na utópica Vila Isabel criada pelo compositor. Além disso, o samba aparece como um produto (um gênero musical) genuinamente carioca (de Vila Isabel) equiparado aos principais produtos dos estados de Minas Gerais e São Paulo, o leite e o café respectivamente. O samba assim defende seu

direito de participar do mercado, de entrar nas prateleiras do patrimônio nacional. Não é mais signo de exclusão, de separação, mas diferença que soma. Ao mesmo

tempo, suaviza a alternativa demasiado radical entre o café, que é preto, e o leite, que é branco, propondo-se a si mesmo como um misto (Idem: 172).

Essa mesma força aglutinadora que Noel vê no samba, está também colocada em uma outra canção de sua autoria: o *Feitio de Oração*. Contribuindo ao debate que opôs a cidade ao morro, Noel propõe uma alternativa diferente para entendermos o samba: *não é nem do morro e nem da cidade*. Vejamos um trecho de *Feitio de Oração*, samba lançado e gravado por Francisco Alves e Castro Barbosa em 1933:

O samba na realidade
não vem do morro nem lá da cidade
e quem suportar uma paixão
sentirá que o samba então
nasce no coração.

Noel não fala de nenhum lugar geograficamente definido, pois se o “samba não vem nem do morro e nem da cidade” é porque ele nasce em algum outro lugar, ou mesmo em ambos os lugares, ou ainda em algum lugar que não é nem um e nem o outro, enfim, ele nasce “no coração”. Ao jogar com o lugar-comum, que faz da música uma expressão direta dos sentimentos, Noel, conforme comenta Carlos Sandroni,

lembra que o resultado do trabalho do sambista (em cujo peito também bate um coração) é, em última análise, ‘música’: algo a que finalmente a cultura contemporânea dá um estatuto similar ao de uma sinfonia, estando ambos devidamente representados no dicionário *New Grove* (Idem: 174-175).

Noel proclama a existência do samba como música popular – ou seja, mais um produto a ser vendido no mercado -, e uma música atrelada particularmente ao Rio de Janeiro (a sua Vila Isabel utópica), e a atividade do sambista, do compositor cuja imagem ele tanto cuidou em seu debate com Wilson Batista, como um profissional da música popular. Ou, nas palavras de Jorge Caldeira, “deixando de ser algo que só pode ser aprendido no colégio do morro, o samba pode pairar no coração da multidão. Nascia o artista moderno na música popular” (CALDEIRA, 1987: 36). Noel, portanto, por meio de seus sambas e embates contribuiu de forma decisiva na criação da moderna noção de músico popular brasileiro (e por consequência, contribui para a definição do conceito de moderna música popular brasileira), agindo num momento de grandes transformações pelas quais passava o samba, o *Poeta da Vila* rearranjou habilmente o próprio significado do samba e do sambista, se opondo às vozes conflitantes e resistentes aos *novos tempos*, que se seguiam na esteira do incremento da indústria cultural daquele período.

Referências

- BARBOSA, Orestes – *Samba*. 2a. Ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- CABRAL, Sérgio – *As Escolas de samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CABRAL, Sérgio – *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996 a.
- CALDEIRA, Jorge – *Noel Rosa. De costas para o mar*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DOMINGUES, H. F. (Almirante) – *No tempo de Noel Rosa*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- FENERICK, José Adriano – *Nem do Morro, Nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural. 1920-1945*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.
- GUIMARÃES, F. (Vagalume) – *Na roda do samba*. 2ª ed. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1978.
- MÁXIMO, J. & DIDIER, C. – *Noel Rosa. Uma biografia*. Brasília: UNB, 1990.
- No Tempo de Noel Rosa vols. II e III*. Programa produzido e apresentado por Almirante em 1951. Reeditado pela coleção *Assim era o rádio*. Rio de Janeiro: MIS/Collector's, s/d. *Fitas cassetes*.
- SANDRONI, Carlos – *Feitiço Descente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- VIANNA, Leticia C. R. – *Bezerra da Silva. Produto do morro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

Artigo recebido em 23/10/2006.

Artigo aprovado em 10/12/2006