

NOEL ROSA, O SAMBA E A CRIAÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.

José Adriano Fenerick

RESUMO: Este artigo apresenta 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. Nele, o sambista, cada vez mais, tornava-se um “profissional do samba”, ao mesmo tempo em que criava a moderna música popular brasileira. Noel Rosa atuou nos anos trinta como compositor de sambas e como a sua participação foi marcante em todo o processo, o *Poeta da Vila* nos serviu como referência analítica.

PALAVRAS CHAVES: 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 reference of our analysis.

KEY-WORDS: Samba; Brazilian Popular Music; Noel Rosa.

Por volta do 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 da 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 disto.¹ Essas transformações, como veremos adiante, implicaram também em um novo entendimento que os próprios

sambistas passaram a ter do samba, na construção de uma nova memória histórica justificadora dos novos locais de se praticar (ou de se fazer) o samba, em uma nova temática das letras, no 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 da década de 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 tentam 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.²

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”.³ Já o samba do Estácio, segundo o próprio Ismael Silva, era um samba feito para se brincar no carnaval, para se desfilar no carnaval.⁴ Essa mudança de *práticas*, por assim dizer, é mais que uma mera mudança rítmica (como por exemplo, deixar de ser “amaxixado”), 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.⁵ Conforme conta Almirante em seu livro sobre o *Poeta da Vila*, Noel Rosa – que havia iniciado sua carreira musical como um compositor de *música sertaneja* -, 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.⁶ Noel Rosa, então, escreve o seu *Eu vou pra Vila*, samba gravado por Almirante e Bando de Tangará em 1930, lançado no carnaval de 1931, com a seguinte letra:

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 utilizaram a 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 do 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 ausência de repressão ao samba neste bairro, conforme a letra da canção de Noel, transformava esse novo reduto de samba em algo atrativo para os demais sambistas, por oferecer mais liberdade tornando-se um 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, nesse samba de Noel, o arranjo também foi feito utilizando-se 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 rítmica ainda se vinculava aos sambas que eram gravados pelas orquestras de baile da década de 1920.

Pelas gravações da época, os sambistas do Estácio de Sá, desde os últimos anos da década de 1920, compunham 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-amaxiado. Mas nas primeiras gravações eles também acabaram recebendo uma roupagem instrumental semelhante aos arranjos dos “sambas antigos”. As gravações feitas em 1928, por exemplo, 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”.⁷

Ou seja, 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, junto com os demais compositores de sua geração, paulatinamente separa o samba do “estilo novo” do samba do “estilo antigo”. Ele o define como um gênero musical, não mais atrelado às festas lúdico-religiosas e com outro espaço preferencial para a criação do samba. Ao aderir ao samba, Noel o faz tendo em mente um tipo específico de samba: o 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?⁸

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, especialmente o “samba antigo”. Nos sambas de Noel 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 no padrão rítmico 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 muito mais citados – como a Mangueira e o Salgueiro, por exemplo –, deixa 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.⁹

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 a do samba anterior, tornando-se doravante praticamente o padrão único de samba. Além disso, o processo foi reforçado pelo aparecimento e desenvolvimento das escolas de samba, em sua maioria, provenientes dos morros ou adjacências. Nesse 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*.¹⁰ Sinhô, Donga e os demais compositores do *estilo antigo* passaram a ficar em segundo plano no então restrito mercado fonográfico carioca (brasileiro), implicando numa significativa diminuição do mercado de trabalho para essa geração de sambistas.¹¹ Sinhô talvez tenha sido uma das primeiras vozes 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*, muito parecida com a marcha edos temas abordados por esse tipo de samba:

- 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 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.¹²

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.”¹³

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*, registrando-o na Biblioteca Nacional 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 saio 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 no padrão 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).

Esse 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, 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 da década de 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.¹⁴ 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.¹⁵ 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.¹⁶

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.¹⁷ 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, conforme a letra do 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 (...).

Nesse samba de Sinhô, assim como em *É batucada* de Caninha, o malandro é tomado como um habitante “natural” do morro, e ligado ao samba. Entretanto, esses dois sambas não abordam a temática do malandro da mesma maneira como faria 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 *novo samba* 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, e 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*.¹⁸ 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”.¹⁹

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 (estilo esse que Sinhô percebeu e discutiu 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 de o malandro estar se lamentando pela mulher que “ele arranhou”, 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 de uma mulher. Vejamos a letra desse 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. Nesse 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 seu desejo: que o “seu malandro” abandone a orgia. Mas o 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 acima 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, formar 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 bem como o casamento, - dois dos ícones da sociedade burguesa -, é a malandragem retratada nesse samba de Noel. Samba gravado por Mário Reis em 1933, a letra de *Capricho de rapaz solteiro* 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 a compor o “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”.²⁰

O samba, agora, não está mais confinado, simbolicamente é claro, na casa das tias baianas. O botequim é um local público, ele é um local de encontros e desencontros entre pessoas diversas, entre pessoas comuns; e é também um local de sociabilidade no Rio de Janeiro. De forma semelhante, o sambista não é mais visto como aquele detentor dos antigos segredos do partido-alto ou das *velhas tradições* da cultura negra, mas sim como um malandro boêmio comum, que perambula pelos morros e pela cidade, pelo Rio de Janeiro enfim. Ou seja, a mudança de local e de personagens relacionados ao 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 junto com o cotidiano da personagem da canção, um malandro que faz traquinagens, estão perfeitamente descritos. É o *cotidiano* do carioca/malandro da época que se revela por meio de referências ao jogo do bicho, ao futebol, à *média* com pão com manteiga e ao “cigarro para espantar mosquito”. Além disso, a escolha do botequim como local privilegiado para o samba tem seus motivos. 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 suas próprias casas, chegando a ponto de alguns deixarem como telefone de contato, o telefone dos bares que freqüentavam. Eram famosos, na época, o café *Nice*, 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*, aonde Noel costumava ir, entre outros. Importante notar também, que o aspecto lúdico e brincalhão do samba é mantido em Noel, apenas fora deslocado para o botequim. Assim, nesse samba, Noel satiriza o cotidiano dos freqüentadores desses lugares utilizando-se do garçom do botequim como coadjuvante da história narrada. Acompanhemos a letra desse famoso samba gravado originalmente 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 nesse 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”.²¹

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. Ou seja, tudo aquilo que a sociedade recriminava na época. E foi contra essa imagem do malandro e contra essa canção de Wilson Batista que um compositor intelectualizado como Orestes Barbosa, agora empenhado na “regeneração” do samba por meio de sua difusão pelo rádio, se referiu certa vez como sendo uma espécie de “pregação do crime por música”.²² Exageros à parte, Orestes tinha seus motivos para dar essa *bronca* no jovem compositor então recém-chegado ao Rio de Janeiro, vindo de Campos, pois no samba de Wilson Batista temos a descrição pormenorizada 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, soma-se o seu modo de andar gingado, seus atos de provocador e desafiador. Orgulhoso desse seu modo, o malandro desdenha dos otários que mesmo trabalhando 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).

Esse 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, particularmente 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 com navalha, 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; ou ao menos esses sambistas mais profissionais gostariam que ele fosse. Vejamos a letra dessa 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 Batista²³, 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.²⁴

A modernização na produção do samba e as relações sociais derivadas daí exigiam uma nova atitude do sambista e Noel sabia que esse processo era irreversível e alteraria as relações tradicionais que o sambista mantinha com o 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 moderno* (mercantilizado, da cidade) e do *samba tradicional* (mítico, 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 desvia 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 esteve, 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.²⁵

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 para se ganhar a vida, 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.²⁶

A questão da modernização do samba, que se tornava cada vez mais um produto industrializado, estava na pauta das discussões do início da década de 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, resta-nos verificar o criador de sambas. Nesse 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”.²⁷

Um compositor que levasse em conta as novas relações do samba com a sociedade, para não dizer com o mercado de música, e que terminasse aconselhando o malandro a “arranjar um amor e um violão”, temas aceitos pela música popular do período e passíveis de serem veiculados pelas rádios.²⁸ 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 cancionero 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, é preciso deixar claro, se manteve restrito ao universo da canção popular.²⁹ Isto é, Noel e Wilson discutiam apenas em forma de sambas, tendo o samba como tema - ainda que por vezes os sambas compostos atacassem a um ou a outro extrapolando o universo da temática debatida, como em *Frankstein da Vila*, onde Wilson Batista, já no fim da polêmica, perde a compostura e ataca o complexo que Noel tinha de seu problema físico no queixo, fruto de um afundamento maxilar causado pelo fórceps durante o parto. Seja como for, no decorrer dos anos da polêmica, Noel compõe em 1934 o *Feitiço da Vila*, sem o intuito de prolongar a discussão, até porque por esta época ele nem se lembrava mais dela, uma música em que o *Filósofo do Samba*, mais uma vez, procurava homenagear seu bairro, Vila Isabel:

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 apresenta uma imagem que se distanciava da “roda do samba”, tal como aludida 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”.³⁰ Wilson Batista contraporía 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 certo feitiço que enebria a quem o ouve, tal como o samba era entendido anteriormente, devido a sua relação inicial com a cultura negra, particularmente com o candomblé. Porém, é um feitiço diferente, é um *feitiço decente*, o que de antemão já denota uma preocupação com a aceitação social (e comercial) do samba. Tal como em *Rapaz Folgado*, em que 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, entretanto, não carrega mais a sua significação religiosa oriunda candomblé: “a vela, a farofa e o vintém”. Conforme observou Carlos Sandroni, o *Feitiço da Vila*

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.³¹

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, desligado de seus locais e práticas anteriores, o samba passa a ser apenas música, um gênero musical. Como gênero musical, e não mais como *feira* (religiosa ou não), 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 na *festa do samba* se encontrar com sua amada, ele compõe um samba e o oferece (pois é uma *coisa*) ao seu amor, como sugere a letra de *Este samba foi feito pra você* 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 desse 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 Vila Isabel utópica do compositor. Além disso, o samba aparece como um produto de mercado genuinamente carioca equiparado aos principais produtos de Minas Gerais e São Paulo, o leite e o café respectivamente, defendendo o 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.³²

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*.³³

Noel proclama a existência do samba como música popular, como música popular moderna – ou seja, como um produto cultural 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. Noel, portanto, por meio de seus sambas e de seus embates contribuiu de forma decisiva para a criação da moderna noção de músico popular brasileiro (e por conseqüência, contribui para a definição do conceito de *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.

Notas:

¹ Sobre as transformações rítmicas, formais e estruturais do samba, ver: SANDRONI, Carlos – *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. RJ: Zahar, 2001.

² Apud. CABRAL, Sérgio - *As Escolas de samba no Rio de Janeiro*. RJ: Lumiar, 1996, p.37.

³ SANDRONI, Carlos – *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Op. cit. p.104

⁴ Apud. CABRAL, Sérgio - *As Escolas de samba no Rio de Janeiro*. Op. cit. p. 242

-
- ⁵ Cf. DOMINGUES, H. F. (Almirante) – *No tempo de Noel Rosa*. 2a. ed. RJ: Francisco Alves, 1977, pp.70-71
- ⁶ Cf. FENERICK, José Adriano – *Nem do Morro, Nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural. 1920-1945*. SP: Annablume/Fapesp, 2005, p.226.
- ⁷ CABRAL, Sérgio – *A MPB na era do rádio*. SP: Moderna, 1996, p.22.
- ⁸ Apud MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos - *Noel Rosa. Uma biografia*. Brasília: UNB, 1990, p.233.
- ⁹ BARBOSA, Orestes – *Samba*. 2a. Ed. RJ: Funarte, 1978, p.29.
- ¹⁰ FENERICK, José Adriano – *Nem do Morro, Nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural. 1920-1945*. Op. cit. p.229.
- ¹¹ Donga, Heitor dos Prazeres, João da Baiana, entre outros da mesma geração, ficam um pouco sumidos na década de 1930, gravam pouco e quando aparecem, quase sempre é como músico acompanhante, contratado para alguma gravação de disco ou alguma apresentação em rádio.
- ¹² Apud. CABRAL, Sérgio – *A MPB na era do rádio*. Op. cit. p.36.
- ¹³ DOMINGUES, H. F. (Almirante) – *No tempo de Noel Rosa*. Op. cit. p.72.
- ¹⁴ Cf. SANDRONI, Carlos – *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Op. cit. pp.156-158.
- ¹⁵ Idem, ib. p.158.
- ¹⁶ Idem, ib. p.159.
- ¹⁷ Cf. BARBOSA, Orestes – *Samba*. 2a. Ed. RJ: Funarte, 1978.
- ¹⁸ SANDRONI, Carlos – *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Op. cit. pp.160-164.
- ¹⁹ MATOS, Claudia – *Acertei no Milhar. Samba e malandragem no tempo de Getúlio*. RJ: Paz & Terra, 1992. p.44.
- ²⁰ SANDRONI, Carlos – *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Op. cit. p.143.
- ²¹ VIANNA, Letícia C. R. – *Bezerra da Silva. Produto do morro*. RJ: Zahar, 1998, pp.113-114.
- ²² Apud. CABRAL, Sérgio – *A MPB na era do rádio*. Op. cit. p.42.
- ²³ Cf. MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos - *Noel Rosa. Uma biografia*. Op. cit. p. 291.
- ²⁴ CALDEIRA, Jorge – *Noel Rosa. De costas para o mar*. 3ª ed. SP: Brasiliense, 1987, pp.26-27.
- ²⁵ Apud, FENERICK, José Adriano – *Nem do Morro, Nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural. 1920-1945*. Op. cit. pp. 243-244.
- ²⁶ GUIMARÃES, Francisco (Vagalume) – *Na roda do samba*. 2ª ed. RJ: MEC/Funarte, 1978, pp.30-31.

²⁷ CALDEIRA, Jorge – *Noel Rosa. De costas para o mar*. Op. cit. p. 31.

²⁸ O samba de Wilson Batista, *Lenço no Pescoço*, foi censurado por todas as rádios cariocas em 1933. Cf. FENERICK, José Adriano – *Nem do Morro, Nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural. 1920-1945*. Op. cit. pp.68-69

²⁹ Wilson Batista, em um programa de rádio da década de 1950, relatou 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 nº6*. 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).

³⁰ CALDEIRA, Jorge – *Noel Rosa. De costas para o mar*. Op. cit. p. 34.

³¹ SANDRONI, Carlos – *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Op. cit. p.171.

³² *Idem*, ib.p.172.

³³ *Idem*, ib. pp.174-175.