

**A polêmica do samba entre Noel Rosa e Wilson Batista: a
intertextualidade e os meandros da composição / *The Samba
Controversy between Noel Rosa and Wilson Batista: Intertextuality and
the Meanders of Composition***

*Leandro Moreira da Luz**
*Bruno Flávio Lontra Fagundes***
*Mônica Luiza Sócio Fernandes****

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar os meandros da composição e suas intertextualidades na polêmica do samba entre Noel Rosa e Wilson Batista, observando o dialogismo na interação verbal e musical entre os autores e os diversos textos da década de 1930. Ao apurar os ouvidos sobre a “polêmica do samba” observa-se que as composições revelam tensões inexoráveis entre um mundo festivo do “malandro” e os limites da realidade da época. Desse modo, com suporte em estudos que tratam deste tema, busca-se trazer à tona um *insight* sobre este “duelo” musical que está, certamente, muito mais disseminado na sociedade que restrito a questões puramente estéticas.

PALAVRAS-CHAVE: Samba; Polêmica; Intertextualidade

ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyze the meanders of composition and their intertextuality in the samba controversy between Noel Rosa and Wilson Batista. We observe dialogism in the verbal and musical interaction between the samba writers and several texts of the 1930s. When ears are in tune with the “samba controversy,” one observes that the compositions reveal inexorable tensions between the festive world of the “malandro” and the limits of the reality of the time. Accordingly, based on studies that address this theme, we aim to present an insight into this musical “duel,” which is not restricted to purely aesthetics issues, but certainly disseminated in society.

KEYWORDS: Samba; Controversy; Intertextuality

* Faculdade Integrado – CIES, Campo Mourão, Paraná, Brasil; professorleandromoreira@gmail.com

** Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, Campo Mourão, Paraná, Brasil; parabrunos@gmail.com

*** Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, Campo Mourão, Paraná, Brasil; msociofernandes@gmail.com

Introdução

O nascer da república brasileira reafirmou, efetivamente, a necessidade de desenvolvimento social e estético da nossa música popular. Durante a Colônia não houve música popular que se pudesse chamar de brasileira: os poucos documentos existentes mostram que os negros, portugueses e os índios faziam cada um a sua manifestação musical. No fim do século XVIII, às vésperas da independência, começaram-se a delinear certas formas e constâncias musicais como o lundu, a modinha e a sincopação (ANDRADE, 1972). E, apenas no fim do século XIX e começo do século XX com o advento da República, a música popular urbana, com grandes influências da música folclórica e erudita, começa a arraigar-se em meio a tensões sociais e lutas culturais (NAPOLITANO, 2002).

As manifestações culturais no início do século XX trouxeram à tona os reisados, as danças dramáticas, os congos e congados, os cabocolinhos, os caiapós, o bumba meu boi etc., muitos deles arranjados na letra e na música por músicos/poetas urbanos anônimos, em contraponto com as músicas eruditas dos grandes salões. E é nesse contexto que a modinha passa dos “pianos dos salões” para os “violões das esquinas”, junto com o maxixe e o samba, dando base à formação de grupos seresteiros, aos conjuntos de chorões, aos músicos de toadas e das danças rurais. Deste ponto em diante, a música popular definiu-se com extrema rapidez e tornou-se a caracterização mais bela da nossa cultura (ANDRADE, 1972).

Em meio a esta “definição”, entre estes grupos seresteiros e conjuntos de chorões, já próximo ao Governo Provisório de Getúlio Vargas, surge um músico e poeta que captou o fenômeno de “invenção” da música popular brasileira: Noel Rosa que, segundo Mayra Pinto (2012, p.16):

Teve a sensibilidade para captar um fenômeno social e artístico que estava surgindo como a possibilidade, única na história da canção popular até aquele momento, de se fazer ouvir em nível nacional uma voz, ainda fraca quando começou a produzir em 1929, de um compositor de sambas que iniciava sua trajetória de profissionalização.

Em 1931, Noel finalmente vai se dedicar exclusivamente a sua carreira artística. Tal decisão foi fundamental para o samba que no plano estético teve, a partir dele e de

outros artistas, seus contemporâneos, uma pontuação mais elaborada livrando-os das características marcantes herdadas de outros ritmos musicais como o maxixe e as marchinhas (SANDRONI, 1996), além da incorporação de traços prosaicos, entoação da fala, vocabulário próprio, sintaxe, encenação de interlocução, marcas de oralidade etc., forjando uma sonoridade inédita até então que tornou o samba “um lugar ideal para manobrar o canto na tangente da fala”, segundo Tatit (2004, p.20).

Nesta toada, entre os diversos personagens comuns do morro e da periferia que foram paulatinamente se tornando conhecidos nacionalmente pela amplificação da música popular brasileira através do rádio em sintonia com o processo populista de urbanização da política de Getúlio Vargas que dava ênfase à comunicação radiofônica e associava o samba como símbolo da identidade nacional (VIANA, 2002), a visão analisadora e classificadora dos pesquisadores deste trabalho buscou extrair, artificialmente, o espírito do “malandro” que, carregado de romantismo, fora imortalizado pelas letras dos sambas na primeira metade do século XX.

Este personagem traz um apelo *bon vivant* em contraponto à formalidade dos “tempos modernos” e por isso, de acordo com Mayra Pinto (2012, p.19): “há indicação de tensões inexoráveis entre o festivo mundo do malandro e as limitações da realidade”:

O viés crítico do humor quanto da ironia será a tônica de uma enunciação marcada pela oposição sistemática aos valores dominantes. Os valores econômicos, por exemplo, são expostos a um constante deboche de sua cultivada importância social, o que acontece geralmente por intermédio da voz de personagens que estão fora do padrão oficial de boa conduta – o sambista, o malandro, o vagabundo, as mulheres (quase sempre trazidas na condição de amantes), gigolôs, e até mesmo a conduta homossexual chegou a ser contraponto para padrões vigentes numa canção de Noel¹.

É sobre esta figura “fora do padrão oficial de boa conduta” e, possivelmente entre estas tensões inexoráveis, que surge a “polêmica”² musical entre Noel Rosa, que já fazia sucesso na época e que, de acordo com Dorival Caymmi: “[...] reunia uma porção de qualidades, mas era, principalmente, o poeta” (CHEDIAK, 2009, p.14) e Wilson Batista que estava no início de sua carreira, e segundo Tárík de Souza (2003, p.111):

¹ Trata-se de *Mulato bamba*, uma homenagem a Madame Satã, malandro homossexual, conhecido na vida boêmia do subúrbio carioca na época de Noel.

² Trazida à tona como polêmica pela primeira vez no *long play* “Polêmica”, lançado pela gravadora Odeon em 1956 (GASPAROTTO, 2011).

“diplomou-se com louvor nos vários formatos de samba” após a polêmica. Polêmica esta que é o objeto de estudo deste trabalho.

Sumariando, o que se pretende com este artigo é analisar a relação intertextual entre as obras criadas no contexto supracitado, observando o dialogismo decorrente da interação entre os autores e suas interações com os muitos textos da cultura do Brasil da década de 1930.

1 A polêmica do samba

Em 1933, na voz de Silvio Caldas o samba *Lenço no Pescoço*, de Wilson Batista dá início à famigerada polêmica musical com Noel Rosa:

Meu chapéu de lado / Tamanco arrastando / Lenço no pescoço /
Navalha no bolso / Eu passo gingando / Provoco e desafio / Eu tenho
orgulho em ser 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-canção³.

Segundo Rocha (2006a, p.125) “houve um tempo em que o uso de determinada roupa era também um modo de dizer se o indivíduo era ou não malandro [...] andar bem vestido fazia parte do *ethos* do malandro” e a rua era a sua passarela. Desse modo, o tema da indumentária, com intertextualidade, por exemplo, no próprio Noel Rosa no samba *Com que roupa?* (ALMIRANTE, 1977); e do comportamento vadio do malandro: tema que dialoga com vários textos, entre eles: *Memórias de um sargento de milícias*, *O cortiço* e *Macunaíma* (ROSA, 2009), em conjunto com as “tensões e limitações da realidade” dão a Wilson Batista, em 1933, instrumento e inspiração necessária para o início de sua composição: pois esta fala, explicitamente, sobre estes investimentos simbólicos e materiais do malandro.

Wilson Batista, apropriando-se dos temas e contexto supracitados, retrata o jeito maroto do malandro: “Passo gingando/ Provoco e desafio” e termina a letra fazendo

³ *Lenço no pescoço*. (Wilson Batista) Gravação de Claudia Ventura e Rodrigo Alzuguir. O Samba carioca de Wilson Baptista. Biscoito Fino. 2013. Disco 2. Faixa 11.

uma provocação/referência a “Lei da Vadiagem”⁴, segundo SILVA (2013), que tipificava o malandro como criminoso e o sancionava prisão e trabalho na época:

O controle da malandragem, [...] o controle e a tutela policiais nas festas populares, como o carnaval, e a exaltação ao cidadão pacato e à família faziam parte do cotidiano policial. Segundo os conceitos criminais, a sociedade voltava-se contra o vadio, indivíduo economicamente passivo, por temer a sua periculosidade. A explicação direta: quem não dispunha de uma renda para manter-se estava automaticamente integrado à categoria de vagabundos, porque existia uma tendência a satisfazer suas necessidades pelo “ardil criminoso e da violência”, por isso a vadiagem era um estado socialmente perigoso por excelência (CANCELLI, 1993, p.33).

Também é possível notar na canção uma crítica social de maneira implícita e irônica às políticas trabalhistas e de ascensão econômica do período político em vigência: “Eu vejo quem trabalha/Andar no Miserê”⁵, demonstrando a liberdade do autor em se situar fora da “vida cotidiana”, o que, segundo Bakhtin (1997, p.204): o expõe com o espírito de artista sendo “[...] aquele que não se limita a participar da vida (prática, social, política, moral, religiosa) e a compreendê-la apenas do seu interior, mas aquele que também a ama do exterior [...]”.

Tal procedimento/canção causou furor na mídia da época, fazendo com que Orestes Barbosa, em sua coluna no Jornal “A Hora”, dissesse: “num momento em que se faz a higienização poética do samba, a nova produção de Silvio Caldas, pregando o crime por música, não tem perdão” (PARANHOS, 2003, p.81), sinalizando “tensões” no ambiente por onde transitava o sambista. Nesse contexto, Dealtry (2011, p.116) comenta:

Ao mesmo tempo em que identifica esse sujeito, afirmando sua identidade em meio a massa de anônimos trabalhadores miseráveis, ele igualmente ecoa a fala da sociedade que via no sambista sinônimo

⁴ No Código Penal Brasileiro de 1890 (Decreto nº 847, de 11 de Outubro de 1890) encontramos o tipo penal nos capítulos XII “DOS MENDIGOS E ÉBRIOS” e XIII “DOS VADIOS E CAPOEIRAS”, como no exemplo do Art. 399, *in verbis*: Deixar de exercitar profissão, ofício, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistência e domicílio certo em que habite; prover subsistência por meio de ocupação proibida por lei, ou manifestamente ofensiva da moral e dos bons costumes”. Pena – “de prisão celular por quinze a trinta dias”. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html> Acessado em 17/05/2015.

⁵ Num tempo em que viver de música não era considerado trabalho, o trabalho para Wilson Batista era motivo de descrédito, como na sua canção: “Você conhece o pedreiro Waldemar [...] Faz tanta casa e não tem onde morar”.

de malandro. Esse é o fio da navalha pela qual transita o sambista daquela época. Se por um lado, a identificação entre sambista e o samba assegura visibilidade ao sujeito vindo das camadas populares, sofrendo com a restrita mobilidade social, por outro lado, a visibilidade que esses compositores alcançam os torna uma ameaça ao Estado que, mesmo antes de Getúlio Vargas chegar ao poder, tinha a preocupação de controlar o imaginário circulante entre as classes excluídas do processo de modernização do país.

O discurso e a repercussão de Lenço no pescoço chegam aos ouvidos do compositor Noel Rosa e o motivam a responder em poesia no samba Rapaz Folgado, provavelmente por causa da melodia copiada por Wilson Batista nos versos “Sei que eles falam desse meu proceder/ Eu vejo quem trabalha/ Andar no miserê” correspondentes a melodia da canção de Noel, Malandro Medroso⁶, nos versos “A consciência agora que me doeu/ Eu evito concorrência/ Quem gosta de mim sou eu” (CHEDIAK, 2009, p.62), e/ou, de acordo com Fenerick (2007), por conta que a letra de Wilson Batista põe em conflito a visão boêmia do autor, pelo menos é o que se pode afirmar no plano de superfície. Ou ainda, pode-se dizer que outro motivo plausível para a motivação responsiva pode estar no âmbito pessoal, pois Noel tinha perdido uma disputa amorosa por uma “jovem morena do Cabaret Novo México”, que Wilson Batista tomou a frente (GOMES, 1985):

Deixa de arrastar o teu tamanco / Pois tamanco nunca foi sandália / E tira do pescoço o lenço branco / Compra sapato e gravata / Joga fora esta navalha que te atrapalha / Com chapéu do lado deste rata / Da polícia quero que escapes / Fazendo um 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.⁷

A desconstrução do personagem anterior por Noel Rosa “indica um movimento revisionário consubstanciado numa complementação antitética: o poeta efebo preserva os termos do poema-antecedente, mas altera seu significado” (NITRINI, 2000, p.125); em outras palavras, nos termos de Harold Bloom *apud* Nitrini (2000), o poeta lança mão de uma ferramenta de criação denominada *Tessera*, destituindo, nesse caso em

⁶ *Malandro medroso*. (Noel Rosa) Noel pela primeira vez. Gravadora Velas/Funarte. 2000. Disco 1. Faixa 5.

⁷ *Rapaz folgado*. (Noel Rosa) Gravação de Claudia Ventura e Rodrigo Alzuguir. O Samba carioca de Wilson Baptista. Biscoito Fino. 2013. Disco 2. Faixa 12.

particular, o personagem de seus signos externos: “elementos imprescindíveis a quem faz do corpo um sinônimo de identidade” (DEALTRY, 2011, p.118).

Este desvio reflete uma reversibilidade no tema original: ao introduzir um malandro “bem apresentável” (“Compra sapato e gravata”), e chamando-o para a inserção na sociedade como compositor de samba (“Já te dei papel e lápis”), Noel aproxima e reveste o malandro de outra identidade: a do “malandro-sambista”, encontrado nos meios populares afastados do morro (GASPAROTTO, 2011).

O contraponto entre o “malandro” de Wilson e o “malandro-sambista” de Noel, também traz como pressuposto, quando se observa o intertexto implícito, um conflito social estabelecido nas dicotomias pobre/rico, negro/branco, morro/asfalto: o “samba malandro” é analisado por vários pesquisadores como uma resistência dos “ex-escravos” ao trabalho regular, já que estes, ao se sentirem marginalizados pela sociedade, buscavam na música uma forma de expressão (GOMES, 1999). Por outro lado, o “malandro-sambista” traz no verso “Todo o valor do sambista” e na proposta de inserção social como compositor de samba, o trabalho e a própria “venda do trabalho” como instrumento de ascensão, valorização e civilização do cidadão em consonância com o discurso varguista de incorporação das classes populares:

O trabalhador, mesmo sendo pobre, era um homem bom e honesto. Suas dificuldades e sua pobreza não deviam ser associadas a falhas morais, mas às condições estruturais do sistema socioeconômico, que podiam ser vencidas. A ascensão social do trabalhador estava, portanto, relacionada à intervenção do poder público e na dependência deste, única força capaz de superar os enormes problemas que condicionavam e impediam sua realização pessoal. Era o Estado, personificado na figura de Vargas, que possibilitaria o acesso dos trabalhadores aos instrumentos de realização individual e social. Desde então, no Brasil, a relação homem do povo/Estado fundou-se, em grande medida, nessa mitologia do trabalhador e do trabalho como fonte de riqueza, felicidade e ordem social (GOMES, 1999, p.71).

Portanto, notam-se similaridades no discurso de ascensão do “malandro-sambista” através do trabalho em Noel Rosa com os ideais personificados na ideia de “produção” como um meio de servir a pátria.

Ao final do samba, no verso “Proponho ao povo civilizado”, Noel direciona seu discurso a um público mais amplo: ao “povo civilizado” que via o malandro como sinônimo de perigo, propondo uma nova identidade passível de anuência pela “boa

sociedade”, isto é, há uma sugestão de troca para um signo linguístico “mais aceitável” socialmente em contraponto com o signo que insiste em marcar sua identidade através de um discurso que atrai para si a repressão, isto é, uma identidade: “negra, marginal e avessa ao trabalho” (DEALTRY, 2011, p.118).

Algo importante a salientar também é que, quando se lança o olhar sobre a estrutura profunda do intertexto, nota-se que Noel Rosa utiliza as características do malandro, anteriormente citadas em *Lenço no Pescoço*, em vários de seus sambas anteriores⁸ e, também, que é amigo de grandes malandros “vadios” da época como Zé Pretinho, Meia Noite, Kid Pepe, etc. (MÁXIMO; DIDIER, 1990). Ou seja, vê-se aqui que o autor se desloca do sujeito: “o sujeito perde o papel de centro e é substituído por diferentes (ainda que duas) vozes sociais, que fazem dele um sujeito histórico e ideológico” (BARROS, 2003, p.1). Portanto, observamos que a consciência do autor aqui é preenchida por elementos exteriores a ela, necessários à realização do diálogo: “a relação de um criador com seu personagem [...] não pode nunca ser inteiramente de identificação: deve manter a dimensão exterior pela qual esse personagem dialoga com o autor tanto quanto o autor com ela” (SAMOYAULT, 2008, p.20).

Tocando em frente, na polêmica do samba, Wilson Batista, ouvindo e compreendendo no Café Nice⁹ o que Noel havia feito: “o que foi ouvido e compreendido encontrará um eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte” (BAKHTIN, 1997, p.291), responde/ecoia em forma de composição musical com o samba *Mocinho da Vila*:

Você que é mocinho da Vila / Fala muito em violão, barracão e outras coisas mais / Se não quiser perder o nome / Cuide do seu microfone e deixe / Quem é malandro em paz / Injusto é seu comentário / Fala de malandro quem é otário / Mas malandro não se faz / Eu de lenço no pescoço desacato e também tenho o meu cartaz¹⁰.

Nessa tréplica, o título da canção *Mocinho da Vila*, de início, já sugere um descredenciamento de Noel a uma cultura que seria originalmente a cultura do morro e

⁸ Como, por exemplo, no samba *Malandro medroso*: “Eu devo/ Não quero negar/ mas te pagarei quando puder se o jogo permitir/ se a política consentir/ e se Deus quiser [...]”.

⁹ O mais famoso café da era do rádio, localizado na Avenida Rio Branco. Ponto de encontro de cantores e compositores como: Nássara, Orestes Barbosa, Herivelto Martins, Donga, Vadico, Ataulfo Alves, Noel Rosa, Francisco Alves, Wilson Batista, entre outros. (VIANA, 1998, p.110)

¹⁰ *Mocinho da Vila*. (Wilson Batista) Gravação de Claudia Ventura e Rodrigo Alzuguir. O Samba carioca de Wilson Baptista. Biscoito Fino. 2013. Disco 2. Faixa 13.

da periferia, e não a dos bairros de classe média na qual ele estava inserido. Observa-se aqui a introdução de um intertexto substituindo o sujeito por diferentes vozes sociais, fazendo dele um sujeito histórico e ideológico que representaria um segmento ou classe social excluída, no contexto do poema, da posição de dizer “o que é a cultura brasileira”. No entanto, Paranhos (2005, p.122) relata a dificuldade de se estabelecer delimitações culturais e sociais claras entre as partes que compõem o discurso:

A oposição entre o batente e a batucada não se apresentava aos sambistas de forma linear, com dois polos ou dois horizontes de vida que não se tocam. O espelho na qual se enxergam os criadores do samba urbano carioca refletia imagens partidas e justapostas de protagonistas de uma história que muitas vezes não podiam dar-se ao luxo de viverem simplesmente ao bel-prazer. Às voltas com uma queda-de-braço permanente com as necessidades do dia-a-dia, vistos como pessoas de atitudes suspeitas, que parcelas “responsáveis” da sociedade procuravam recuperar para o mundo do trabalho, não é de todo surpreendente que o discurso do abandono da orgia e do chamado ao batente se entrecruzasse com a exaltação da malandragem.

Voltando à análise do que está explícito em Mocinho da Vila, nota-se que Wilson faz uma alusão ao repertório de Noel citando a canção Meu barracão: “Hoje faz quase um ano/ Que eu não vou visitar/ Meu barracão lá da Penha” (CHEDIAK, 2009, p.65), e sobre a sua fama na época, para que, deste modo, todos soubessem de quem Wilson estava falando. E, ao final da canção, reveste sua indumentária de malandro, desconstruída em Rapaz Folgado, aproximando-se dessa forma do herói: “[...] o autor se aproxima do herói quando sua consciência está incerta de seus valores, quando está sob o domínio da consciência do outro, quando reconhece seus próprios no outro que tem autoridade sobre ela [...]” (BAKHTIN, 1997, p.203).

O texto, portanto, situa-se no âmbito social e histórico do personagem em relação com a sociedade em que este está inserido, seus condicionantes e os da música em análise, não se congelando num sentido, ou ponto fixo: “constitui um cruzamento de superfícies textuais: a do escritor, do destinatário (ou personagem), do contexto atual ou anterior” (NITRINI, 2000, p.159).

Em revide, Noel, em parceria com Vadico, apelido como era conhecido o compositor Oswaldo Gogliano, compõe um samba que obteve muito sucesso: Feitiço da Vila, cuja versão original foi interpretada por João Petra de Barros, em 1934:

Quem nasce lá na Vila / Nem sequer vacila / Ao abraçar o samba /
Que faz dançar os galhos / Do arvoredado e faz a lua / Nascer mais cedo
/ Lá, em Vila Isabel / Quem é bacharel / Não tem medo de bamba /
São Paulo dá café / Minas da leite / E a Vila Isabel dá samba / 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 sol da Vila é triste / Samba não assiste
/ Porque a gente implora: / Sol, pelo amor de Deus / Não vem agora /
Porque as morenas / Vão logo embora / Eu sei tudo o que faço / Sei
por onde passo / Paixão não me aniquila / Mas, tenho que dizer /
Modéstia à parte / Meus senhores / Eu sou da Vila!¹¹

A atitude responsiva ativa de Noel contraria Wilson, demonstrando a relação positiva entre a Vila e o samba: vale observar a beleza da imagem dos galhos balançando ao som do samba e a importância dada à Vila Isabel por Noel que a compara com São Paulo e com Minas Gerais. Isto é, para Noel, o samba, *vis-à-vis* com o leite e o café, vira “produto” de consumo com a indústria fonográfica e o rádio:

Nada mais propício para o samba carioca, mais tarde tido como brasileiro, finalmente se definir como estilo musical. Em sua própria cidade, já havia rádios, as gravadoras e o interesse político que facilitariam (mas não determinariam – isso é outro problema) sua adoção como nova moda em qualquer cidade brasileira. O samba tem “tudo” a seu dispor para se transformar em música nacional (VIANNA, 2002, p.110).

À frente no samba *Feitiço da Vila*, é notável, também, uma resposta direta e pessoal aos insultos e ameaças de Wilson: “Quem é bacharel / Não tem medo de bamba”. Em resposta às frases de “Mocinho da Vila”: “se não quiser perder o nome” e “fala de malandro quem é otário”.

Noel continua o poema fazendo homenagens a Vila Isabel com o “feitiço decente”, podendo ter a intenção de auferir positividade quando observado como “encantamento” que pedia ao sol não nascer porque nesse caso as morenas iriam embora. Mas, também, em conjunto com as palavras: farofa, vela e vintém; “feitiço decente” soa como um ataque aos símbolos do *lócus* do “malandro” de Wilson Batista: o morro; no que tange aos costumes afros religiosos pertencentes, principalmente, à

¹¹ *Feitiço da Vila*. (Noel Rosa) Gravação de Claudia Ventura e Rodrigo Alzuguir. O Samba carioca de Wilson Baptista. Biscoito Fino. 2013. Disco 2. Faixa 14.

periferia do Rio de Janeiro, nesse caso em particular, uma vez que a farofa, a vela e o vintém são usados nas oferendas às entidades religiosas na cultura afro-brasileira (LODY, 2003).

No entanto, Silva e Silva (2010, p.271) advertem:

[...] é importante refletir sobre os significados das palavras e o contexto em que a música foi composta, para não nos limitarmos no senso comum. Nesse sentido, pelo prisma do senso comum, a ideia de “feitiço” designaria justamente algo negativo, associado ao encantamento manipulado através das religiões afro-brasileiras ou europeias como os ciganos e as bruxas-feiticeiras.

Desse modo, não se atendo apenas ao “senso comum” e observando o contexto da polêmica entre Noel e Wilson, temos aqui, nesta análise interpretativa, a utilização destes conceitos como um ataque ao *locus* do “malandro” como personagem que se confunde entre autor e o herói (ataque este que, obviamente, não esconde a dicotomia negro/branco, rico/pobre e morro/asfalto) e, ao mesmo tempo, uma exaltação ao encantamento da Vila e sua correspondência com o samba, os malandros e a boemia com seus costumes e influências. Por fim, ressalta-se aqui o comportamento ambíguo do autor, que continua confundindo-se com o herói, em seu “estilo de vida” longe das “paixões” e, ao meu tempo, apaixonado pela Vila Isabel em um contexto social do Brasil da década de 1930.

Foi nesse diapasão que a letra de Feitiço da Vila foi acrescida por Noel no Programa Casé (CASÉ, 1995). Desta vez, o autor retorna à infância, num tempo em que a Vila tinha fama de atrair ladrões. Mas afirma que isso já havia passado e que agora por ali imperava a tranquilidade e a boemia (MÁXIMO; DIDIER, 1990):

Quem nasce pra sambar / Chora pra mamar / Em ritmo de samba / Eu já saí de casa olhando a lua e até hoje estou na rua / A zona mais tranquila / É a nossa Vila / O berço dos folgados / Não há um cadeado no portão / Porque na Vila não há ladrão.

Tal tema, provavelmente deve ter sido instigado pelo apresentador do Programa, já que Noel era voltado ao repente:

A mesma boca que encontrava dificuldades em realizar a prosaica tarefa da mastigação era capaz de ruminar o imponderável, o inaudito,

o impensado. E assim ele foi crescendo, valendo-se de sua habilidade linguística para solucionar todos os problemas (CHEDIAK, 2009, p.10).

Wilson, sem perder tempo, aproveita o adendo para tentar chamar a atenção de Noel Rosa, que a este tempo está em muita evidência no cenário nacional e compõe *Conversa fiada*:

É conversa fiada / Dizerem que o samba / Na vila tem feitiço / Eu fui ver pra crer / E não vi nada disso / A Vila é tranquila / Porém é preciso cuidado: / Antes de irem dormir / Deem duas voltas no cadeado / Eu fui lá na Vila ver o arvoredado se mexer / E conhecer o berço dos folgados / A lua nessa noite demorou tanto / Assassinarame um samba / Daí veio o meu pranto¹².

É Wilson que, dessa vez, faz um movimento revisionário, como Noel fez com a indumentária e o comportamento do malandro em *Rapaz folgado*; porém agora é em relação à “casa” do malandro de Noel Rosa, ou melhor, à Vila. O autor desconstrói citando, e alterando o sentido do texto anterior. Em suma, para Wilson, em *Conversa fiada* não há feitiço da Vila, a Vila não é tranquila e o samba que faz o arvoredado se mexer para os folgados é de má qualidade.

Tal provocação sobre a grande “paixão” de Noel (que não se aniquila por paixões), num samba com melodia e ritmo muito bem elaborados, faz novamente o autor dialogar com Wilson, em 1935, com um samba intitulado *Palpite infeliz*:

Quem é você que não sabe o que diz? / Meu Deus do céu que palpito infeliz / Salve Estácio, Salgueiro e Mangueira / Oswaldo Cruz e Matriz / Que sempre souberam muito bem / Que a Vila não quer abafar ninguém / Só quer mostrar que faz samba também / Fazer poema lá na Vila é um brinquedo / Ao som do samba dança até o arvoredado / Eu já chamei você pra ver / Você não viu porque não quis / Quem é você que não sabe o que diz? / A Vila é uma cidade independente / Que tira samba mas não quer tirar patente / Pra que ligar a quem não sabe / Aonde tem o seu nariz? / Quem é você que não sabe o que diz?¹³

¹² *Conversa fiada*. (Wilson Batista) Gravação de Claudia Ventura e Rodrigo Alzuguir. O Samba carioca de Wilson Baptista. Biscoito Fino. 2013. Disco 2. Faixa 15.

¹³ *Palpite infeliz*. (Noel Rosa) Gravação de Claudia Ventura e Rodrigo Alzuguir. O Samba carioca de Wilson Baptista. Biscoito Fino. 2013. Disco 2. Faixa 16.

Noel volta à discussão e, desta vez, é ele quem aproxima o autor do herói, fazendo-se responsável pelo acontecimento existencial na fronteira do mundo que está criando (BAKHTIN, 1997), e ressalta a falta de notoriedade no meio do samba de Wilson Batista: “Quem é você que não sabe o que diz?”.

Tal questão repercute, também, o momento da carreira de Noel Rosa, sinalizando um deslocamento do lugar social do samba, isto é, não só o morro. Pois apesar de dizer “Que a Vila não quer abafar ninguém”, ao mesmo tempo ele descredencia Wilson a se meter nas coisas do samba: “Pra que ligar pra quem não sabe / Aonde tem o seu nariz?”, que se insere em um intertexto onde é o sujeito que, desta vez, é substituído por diferentes vozes sociais: as que não estão no “lugar social do samba”.

Este jogo de credenciamento e descredenciamento em relação ao samba e seus personagens demonstra, no diálogo entre os segmentos da sociedade carioca, que o samba já não era encarado apenas como pertencendo exclusivamente a um grupo étnico ou social, o que é interessante ao projeto do Estado como propaganda e símbolo da nacionalidade, por unir as classes em torno de um símbolo nacional (VIANNA, 2002). E, de forma antagônica, reforça a manifestação do samba como forma de resistência e afirmação dos valores culturais dos negros:

A imagem da “roda de samba” voltaria a cena musical em vários momentos da história da música brasileira, sempre utilizada como imagem crítica à industrialização e à individualização da criação e audição musicais. A “roda de samba” seria o lugar de fala musical coletiva, “pura”, “espontânea”, onde a criatividade daquele grupo social que estaria na origem do samba, era recolocada, quase como um rito de origem (NAPOLITANO e WASSERMAN, 2000, p.170).

Voltando à letra, Noel confraterniza com o “novo espaço social” desse “samba” em ascensão: Estácio de Sá, Salgueiro, Mangueira, Oswaldo Cruz e Matriz, voltando a provocar Wilson quando coloca a Vila como o “berço” do samba com sua musicalidade: “eu já chamei você pra ver / você não viu porque não quis”.

Em meio a tal provocação, o próximo passo de Wilson, como veremos, é focar a discussão, agora mais do que nunca, na figura do autor/herói Noel Rosa com um golpe baixo: debochando da feiura de Noel Rosa no samba Frankenstein da Vila:

Boa impressão nunca se tem / Quando se encontra um certo alguém /
Que até parece um Frankenstein / Mas, como diz o rifão / Por uma
cara feia perde-se um bom coração / Entre os feios és o primeiro da
fila / Todos reconhecem lá na Vila / Essa indireta é contigo / E depois
não vás dizer que não sei o que digo / Sou teu amigo¹⁴.

Wilson, nesse samba, compara Noel ao personagem do livro de Mary Shelley, publicado em 1931 e transformado em filme em 1933. Pois Noel era “magrinho e sem queixo” (CHEDIAK, 2009, p.10). Nesse diálogo também podemos ver uma crítica irônica de Wilson quanto a um Noel “produto” das mídias da época, pois assim como a indústria fonográfica e o rádio cresciam, também havia políticas favoráveis quanto ao interesse dos importadores e distribuidores de cinema no Brasil que ganhava cada vez mais espaço (SIMIS, 1996), tornando o circuito da cultura um circuito de massa, com jornais, revistas, rádios, filmes, etc.

No fim da canção Wilson traz para o “pessoal”: “E depois não vás dizer que eu não sei o que digo”, fazendo uma citação direta ao samba *Palpite infeliz*, de Noel. E, diante desse desaforo, Noel, musicalmente ou poeticamente, resolve não responder ou, talvez, responde com o silêncio. Pessoalmente, já não se pode dizer o mesmo, pois Wilson dá pistas de que houve uma tentativa de resposta nos bastidores da polêmica do samba na letra de *Terra de cego*: “Não debes apelar / Para um barulho na mão / Em versos podes bem desabafar / Pois não fica bonito / Um bacharel brigar”:

Perde a mania de bamba / Todas sabem qual é / O teu diploma no
samba / És o abafa da Vila, eu bem sei / Mas em terra de cego / Quem
tem um olho é rei / Pra não terminar a discussão / Não debes apelar /
Para um barulho na mão / Em versos podes bem desabafar / Pois não
fica bonito / Um bacharel brigar¹⁵.

Wilson, ainda, aproveita para alfinetar Noel, rebaixar a sua musicalidade e desmerecer mais uma vez a Vila: “Em terra de Cego / Quem tem um olho é rei”. Por fim, Noel, para desconversar a intriga lança mão de um *Clinamem* (NITRINI, 2000), isto é, desvia-se dos temas que cercam o malandro na polêmica: a indumentária, o comportamento, o *lócus*, a posição social, a aparência e a musicalidade.

¹⁴ *Frankenstein da Vila*. (Wilson Batista) Gravação de Claudia Ventura e Rodrigo Alzuguir. O Samba carioca de Wilson Batista. Biscoito Fino. 2013. Disco 2. Faixa 17.

¹⁵ *Terra de cego*. (Wilson Batista) Gravação de Claudia Ventura e Rodrigo Alzuguir. O Samba carioca de Wilson Batista. Biscoito Fino. 2013. Disco 2. Faixa 18.

Diplomaticamente, o bacharel do samba traz Wilson Batista para uma parceria musical como estratégica de pôr fim à polêmica. O tema, desta vez é uma antiga paixão dos dois malandros: Ceci¹⁶. Desse modo, com a música de Wilson Batista¹⁷ e a Letra de Noel Rosa nasceu o samba Deixa de ser convencida:

Deixa de ser convencida / Todos sabem qual é / Teu modo de vida /
És uma perfeita artista, eu bem sei / Também fui do trapézio / Até
salto mortal / No arame já dei (muita medalha eu ganhei!) / E no
picadeiro desta vida / Serás a fera abatida / Conheço bem acrobacia /
Pois isso não faço fé / Em amor, em amor de parceria¹⁸.

Portanto, desviando-se totalmente dos temas anteriores tratados na polêmica e criando uma parceria quando coloca letra sobre uma melodia de Wilson Batista, o “bacharel do samba” Noel Rosa encerra a polêmica “desconversando”, mas não encerra, obviamente, os diálogos entre os dois poetas e entre os vários temas trabalhados nessa discussão. Já que o contexto e as muitas vozes que entrecruzaram os textos supracitados continuam ecoando nos sentidos dos destinatários com os quais estabeleceram/estabelecem algum tipo de relação, e perfazem novamente novos diálogos.

Considerações finais

Ao compararmos a composição musical na polêmica do samba entre Noel Rosa e Wilson Batista ao “discurso”, em nível de desenvolvimento de pensamento, parafraseando Blikstein (BARROS, 2003) e, também, em nível de análise sobre o desenvolvimento da sociedade brasileira, podemos dizer que as composições musicais, principalmente aquelas com as quais a sociedade se identifica, compõem um *continuum* interligado e indivisível que se estende por muitas vozes entrecruzadas no tempo e no espaço, suportada por toda uma intertextualidade.

¹⁶ NOEL. Poeta da Vila. Direção: Ricardo Van Steen. Produção: Paulo Dantas. São Paulo: Movi&Art; Zohar Cinema, 2006. 1 DVD (96 min), widescreen, color.

¹⁷ Sobre a melodia do Samba Terra de cego.

¹⁸ *Deixa de ser convencida*. (Wilson Batista/Noel Rosa) Gravação de Claudia Ventura e Rodrigo Alzuguir. O Samba carioca de Wilson Baptista. Biscoito Fino. 2013. Disco 2. Faixa 19.

Esse suporte intertextual, movido pela multiplicidade, traz na polêmica do samba o espírito do artista que deu baluarte a uma visão exterior do cotidiano situando-se no âmbito social e histórico do personagem analisado em relação com a sociedade em que este está inserido, seus condicionantes e os da música em estudo. Dentro da polêmica do samba esse apoio artístico, causador e reflexo das tensões inexoráveis da sociedade, friccionou e deu força motriz ao movimento de nove atos, nos quais estiveram em evidência a indumentária, o comportamento, o local, a paixão, a aparência e a musicalidade tanto dos autores quanto do herói: ora um, ora outro, e às vezes os dois ao mesmo tempo.

Nesse diapasão, entre esses atos/composições, houve construções, desconstruções, identificações, aproximações, opiniões, paixões, contradições, pessoalidades, insultos, ameaças, histórias, estórias, ideologias, ambiguidades, desconversa e até parcerias. Tudo isso mergulhado num ambiente de profunda musicalidade e criatividade que inventariou identificações entre os enunciadores e os destinatários.

Sumariando, o ajuste de foco no prisma da grande polêmica do samba nos anos 1930 trouxe à tona o dialogismo entre os diversos textos da época, tendo como pano de fundo as motivações responsivas dos autores e suas ferramentas de composição que, por sua vez, refletiram um contexto histórico e social da época em que estavam inseridos: a divisão social em classes, a intervenção ideológica do Estado, a integração paulatina do negro na sociedade brasileira e a ascensão da indústria e do comércio midiático brasileiro.

REFERÊNCIAS

ALMIRANTE, H. F. D. *No tempo de Noel Rosa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1977.

ANDRADE, M. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1962.

ANDRADE, M. Danças dramáticas, introdução e primeira versão. *Arquivo Mário de Andrade*, São Paulo, IEB/USP, 1934.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. O autor e o herói. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 2. ed. Trad. Maria Ermantina G. G.Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.25-220.

- BARROS, D. L. P. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. L. P. e FIORIN, J. L. (Orgs.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p.1-9.
- BATISTA, W. Discos Projeto Almirante. Acervo online. Disponível em: [<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriasartes/acervo/discos-projeto-almirante/wilsonbatista/>] Acesso em 10 jun. 2014.
- BLIKSTEIN, I. Intertextualidade e polifonia: o discurso do Plano Brasil Novo. In: BARROS, D. L. P. e FIORIN, J. L. (Orgs.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2. Ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p.46-48.
- CANCELLI, E. *O mundo da violência: a polícia na era Vargas*. São Paulo: Livraria Martins, 1962.
- CASÉ, R. *Programa Casé – O rádio começou aqui*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.
- CHEDIAK, A. *Songbook Noel Rosa*. Vol. 2. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.
- DEALTRY, G. Malandros, folgados e valentes: Aproximações entre Noel Rosa, Wilson Batista e Marcelo D2. *Ipotesi*. Juiz de Fora, v.15, n.2, p.15-123, jul./dez. 2011.
- FENERICK, J. A. Samba: tradição e modernidade na música popular brasileira. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*. Campinas, v.1, n.16, p. 83-94, 2007.
- FIORIN, J. L. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, D. L. P. e FIORIN, J. L. (Orgs.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p.30-36.
- GASPAROTTO, L. De “Rapaz folgado” a “Malandro-sambista-profissional”: A apropriação da malandragem em sambas de Wilson Batista e Noel Rosa. In: *XI Encontro Estadual de História*. Jul./2012. Rio Grande. História, Memória e Patrimônio. Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande, 2012, p.1218-1231.
- GOMES, A. de C. Ideologia e trabalho no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999, p.53-72.
- GOMES, B. F. *Wilson Batista e sua época*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- LODY, R. *Dicionário de artes sacra & técnicas afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- MÁXIMO, J; DIDIER, C. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Linha Gráfica Editora, 1990.
- NAPOLITANO, M. *História e música: História e cultura da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NAPOLITANO, M. e WASSERMAN, M. C. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 2, n.39, p.167-189, sem. 2000.
- NITRINI, S. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- NOEL. Poeta da Vila. Direção: Ricardo Van Steen. Produção: Paulo Dantas. São Paulo: Movi&Art; Zohar Cinema, 2006. 1 DVD (96 min), widescreen, color.

- PARANHOS, A. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *História*. São Paulo, vol. 22, n.1, 2003. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742003000100004&lng=pt&nrm=iso] Acesso em: 10 dez. 2014.
- PARANHOS, A. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. 2005. 206 f. Tese. (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- PINTO, M. *Noel Rosa: o humor na canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- ROCHA, G. Navalha não corta seda - Estética e Performance no Vestuário do Malandro. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 20, jan/jun. 2006a.
- ROCHA, G. O Sistema de Fama – Rádio, gênero e malandragem no Brasil dos anos 1940. *Alceu*, v. 7, n. 13, p.134-148, jul/dez. 2006b.
- ROSA, M. E. M. *O malandro brasileiro: do fascínio ao rancor*. 2009. 217 f. Tese. (Doutorado em Letras) Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS. Rio Grande do Sul.
- SANDRONI, C. Mudanças de padrão rítmico no samba carioca, 1917-1937. *Revista Transcultural de Música*. 1996. Disponível em: [www.sibetrans.com/trans/trans2/sandroni.htm] Acesso em: 10 dez. 2014.
- SAMOYAUULT, T. *Intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SILVA, C. A. *O samba de Getúlio: a malandragem de Wilson Batista e o projeto nacionalista do Estado Novo*. 2013. 64 f. Monografia. (Licenciatura em História) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- SILVA, D. A; SILVA, A. S. Z. Feitiço da Vila – Um samba de Noel Rosa. *Baleia na Rede*. v. 1, Ano VII, Dez/2010. Disponível em: [<http://revistas.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/view/1514>] Acesso em 10 dez. 2014.
- SOUZA, T. de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- SIMIS, A. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.
- TATIT, L. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- THIESSE, A.-M. Ficções criadoras: as identidades nacionais. *Revista Anos 90*, Porto Alegre, n.15, p.7-23, 2001/2002.
- VIANA, H. *O mistério do samba*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

Recebido em 23/10/2014

Aprovado em 22/05/2015