

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

**MAYRA PINTO**

**Noel Rosa: o humor na canção**

**São Paulo**

**2010**

MAYRA PINTO

Noel Rosa: o humor na canção

Tese apresentada à Faculdade de Educação  
da Universidade de São Paulo  
para obtenção do título de  
Doutor em Educação

Área de Concentração:  
Linguagem e Educação

Orientador: Prof. Dr.  
Celso Fernando Favaretto

São Paulo

2010

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

---

375.105 Pinto, Mayra

P659n Noel Rosa: o humor na canção / Mayra Pinto; orientação Celso Fernando Favaretto. São Paulo: s.n., 2010.

167 p. ; anexos + CD

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de Concentração: Linguagem e Educação) - - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

1. Noel Rosa 2. Humor 3. Ironia 4. Canção I. Favaretto, Celso Fernando, orient.

---

PINTO, Mayra  
Noel Rosa: o humor na canção

Tese apresentada à Faculdade de  
Educação da Universidade de São Paulo  
para obtenção do título de  
Doutor em Educação

Aprovado em: 28 de maio de 2010.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. João Adolfo Hansen Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Profa. Dra. Beth Brait Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. José G. Vinci de Moraes Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Claudemir Belintane Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Para meu pai, que amava música.

## **AGRADECIMENTOS**

A Mariana Gainza, Edmiriam Modolo, Graciela Foglia, Ivani Euvedeira, Sergio Alves, Ezequiel Ipar, Roberto Gastaldi, Mariá Portugal, Vera Furia, Raimundo Reis, Rosinha Campos, Aauri Brezolin, pelas sugestões, críticas, auxílios preciosos de toda ordem e, sobretudo, pela generosidade com que atenderam minhas inúmeras demandas durante esta pesquisa.

Ao meu orientador, Celso Fernando Favaretto, pela valiosa interlocução e pela atitude sempre acolhedora.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela concessão da bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Mas ele, o pai, ri – é sua única boa dimensão, nesse momento. Oculta-se na sombra do humor. O riso desmonta – nenhuma tragédia sobrevive a ele. E oculta: o homem que ri não é visível. O riso não tem forma – ele dá a ilusão da igualdade universal de todas as coisas.

*O filho eterno, Cristovão Tezza*

## RESUMO

PINTO, Mayra. Noel Rosa: o humor na canção. 2010, 167 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Esta pesquisa trata de analisar parte da obra humorística do compositor Noel Rosa, considerada um dos paradigmas do gênero canção no Brasil. Além de contribuir, juntamente com compositores contemporâneos, para criar o formato da canção popular tal como é conhecido até hoje, Noel Rosa inaugurou um paradigma poético – construído em sua singularidade, sobretudo, pelo humor, pela ironia e por traços do discurso coloquial - em que a voz lírica do compositor popular se apresenta invariavelmente em oposição aos valores dominantes, no que concerne ao mundo do trabalho formal, e em conjunção com alguns símbolos do universo do samba. Sob uma perspectiva enunciativa de viés bakhtiniano, que mapeia ideológica e estilisticamente a construção dessa voz, analisam-se as composições cuja temática gira em torno da conduta do sambista. Discursivamente, objetiva-se provar que a obra de Noel Rosa filia-se a um tipo de literatura, produzida na Europa, caracterizada pelo que Luigi Pirandello chamou de *humorismo* - uma categoria discursiva que soma traços do discurso coloquial a um tipo de humor mais crítico – e a um tipo de ironia, inaugurada pelo romantismo europeu, que confronta sistematicamente os valores burgueses. Conclui-se que ao construir esteticamente uma voz na canção, que fala da conduta do compositor popular em oposição a determinados valores dominantes por intermédio do humor e da ironia, a enunciação na obra noelina apontou para um lugar social que começava a surgir naquele momento – a profissionalização das pessoas envolvidas na produção da música popular urbana - visto, em geral, com relativo preconceito de classe pela sociedade mais conservadora.

Palavras-chave: Noel Rosa. Humor. Ironia. Canção.

## ABSTRACT

Brazilian songwriter Noel Rosa, besides having contributed, along with other contemporary songwriters, to establish the format of popular song, as it is known today, also inaugurated a poetic paradigm – constructed on its uniqueness; especially, by means of humor, irony and traits of the colloquial discourse – in which the lyric voice of the popular songwriter is invariably manifested in opposition to dominant values, as regards to the world of formal labor, and in conjunction with some symbols of the samba universe. This dissertation analyzes part of the humorous work produced by Noel Rosa. This collection of works is considered to be one of the paradigms of the genre song in Brazil. From a Bakhtinian enunciative perspective, which ideologically and aesthetically maps the construction of that voice, we analyze songs the thematic of which is related to the samba songwriter's attitude. From the discursive point of view, we intend to prove that Noel Rosa is affiliated to a type of literature produced in Europe, characterized by what Luigi Pirandello referred to as *humorism* - a discursive category that adds traits of the colloquial discourse to a type of more critical humor – and to a type of irony, inaugurated by the European Romanticism, which systematically reacted against bourgeois values. We conclude that, by aesthetically constructing a voice in the song, which reflects the popular songwriter's attitude in opposition to certain dominant values by means of humor and irony, the enunciation in the Noelian work focused on a social event that was starting to take place at that moment – the professionalization of people involved in producing urban popular music – who, in general, suffered relative class prejudice from the more conservative society.

Keywords: Noel Rosa. Humor. Irony. Song.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	10
<b><i>Com que roupa? – Nascimento do compositor e a criação de um paradigma</i></b> .....	19
1. Filiação ao samba do Estácio .....	19
2. Malandro com humor e ironia.....	28
2.1 O humor como disfarce .....	38
3. Uma poética do samba: o tom coloquial .....	50
3.1 Entoação na canção .....	52
3.2 A escola de interpretação de Mário Reis .....	54
3.3 A poética de <i>Com que roupa?</i> .....	57
3.3.1 O humorismo no samba: a língua bufona da plebe .....	63
<b>A voz poética I - a tensão</b> .....	70
1. O sambista que não é do morro .....	70
2. A força do argumento do sambista .....	78
3. O fingimento: reflexão & encenação .....	88
3.1 <i>Filosofia</i> .....	89
3.2 <i>Conversa de botequim</i> .....	98
<b>A voz poética II – o valor do samba</b> .....	105
1. Samba: o feitiço, a oração e o problema .....	105
2. <i>O recado lírico do samba: a polêmica com Wilson Batista</i> .....	112
3. Brasil: <i>Quem dá mais?</i> & Quem ganha mais? .....	118
4. Profissão: sambista .....	128
<b>Conclusão</b> .....	140
<b>Referências</b> .....	144
<b>Anexos</b> .....	154

## INTRODUÇÃO

Além de ser um dos nomes mais importantes da famosa Época de Ouro da canção brasileira – período que vai de 1930 a 1945 -, Noel Rosa é o autor de uma obra considerada como paradigma da canção popular urbana no Brasil tal como é conhecida até hoje. Nesse momento emblemático da canção, vários padrões foram estabelecidos. Dentre eles, no que concerne às letras, criou-se o formato da canção composta de um estribilho e uma segunda parte, que pode se desmembrar em várias estrofes. Quanto à parte rítmico-musical, diferentemente do que vinha sendo feito até então, um samba mais amaxiado ou mesmo maxixe para alguns, o samba passa a se alinhar ao ritmo criado pelo famoso grupo de compositores do Estácio – cujos nomes mais conhecidos são Ismael Silva e Nilton Bastos. Para Luiz Tatit, há ainda o aspecto entoativo da melodia como uma marca paradigmática da canção que surgiu em 30.<sup>1</sup> No que se refere ao gênero e sua composição formal, esses são alguns aspectos responsáveis pelo que há de inaugural tanto na obra do compositor carioca quanto na de outros compositores.

Na maioria das quase trezentas canções, produzidas em apenas sete anos em parceria ou não, encontra-se uma voz que fala sobre o universo social da pobreza, pouco retratado até então na canção popular urbana, muito menos sob um viés crítico. Bakhtin diz que Dostoiévski não criava idéias, criava imagens vivas de idéias auscultadas na realidade.<sup>2</sup> Da mesma forma, Noel Rosa teve sensibilidade para captar um fenômeno social e artístico que estava surgindo com 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 muitos sambas, essa voz vai enfatizar sua origem popular, carioca, pobre, sua condição de artista excluído do mundo do trabalho formal e, por isso mesmo, sem valor positivo algum na hierarquia dos valores dominantes.

---

<sup>1</sup> Luiz Tatit, *O Século da Canção*. Cotia, Ateliê Editorial, 2004.

<sup>2</sup> Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981, p. 75.

Assim como na poesia, a voz que se enuncia na canção é essencialmente monológica, daí indicar um único ponto de vista – diferentemente dos textos em prosa em que o dialogismo é uma marca muito mais evidente.<sup>3</sup> No caso da obra do Poeta da Vila, esse ponto de vista, essa voz, traçará a trajetória de um universo em que habitam diversos personagens, comuns nos morros e subúrbios cariocas, e que se tornarão conhecidos nacionalmente por intermédio do samba da década de 30. Essas personagens sofrem poucas variações; ora é o sambista, ora é o sambista-malandro, ora é o malandro, ora são as mulheres, mas, na maior parte das canções em que há indicações qualificativas, o locutor, ou as personagens que transitam na canção, é alguém pobre e/ou miserável que fala de seu universo de carências sejam elas financeiras ou afetivas. O que importa é que sambista, malandro ou pobre, essa voz vai se colocar, sempre, em alguma situação polêmica – no sentido de marcar uma oposição a outra voz; às vezes em relação ao interlocutor da canção – geralmente nas canções que falam de relações afetivas ou sociais – outras vezes, em relação a determinadas condutas sociais. A vocação polêmica da voz noelina não poupa sequer o próprio locutor, em muitas canções, alvo de autoironias.

Apenas o samba será tratado como uma positividade inquestionável. Nenhum outro tema terá esse privilégio em sua obra. É por intermédio do ritmo alegre e dançante do samba que o locutor fala de suas vicissitudes em inúmeras canções; por mais que o prazer da vida seja restrito por dificuldades financeiras e sociais, o malandro-sambista não deixa de fazer o que lhe dá mais prazer: samba. Assim, nasce uma voz que ao falar de uma pobreza extrema como condição social característica de boa parte da população brasileira, fala também de uma parte da produção cultural dessa população como uma riqueza que se contrapõe à pobreza de sua condição social.

Certamente, a opção por ter o samba como o centro emanante de positividade tem a ver com sua trajetória pessoal: em 1931, aos 20 anos, Noel abandonou a faculdade de medicina no primeiro ano para se dedicar integralmente à sua carreira artística. Foi o compositor branco da classe média que mais freqüentemente fez parcerias com os compositores negros oriundos dos morros e

---

<sup>3</sup> Bakhtin dedica todo um ensaio a essa questão, trata-se de *O discurso na poesia e o discurso no romance*. In: *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. 2. ed. São Paulo, Unesp/Hucitec, 1990.

dos subúrbios. Além disso, teve uma morte em tudo semelhante a muitos desses parceiros: morreu jovem, aos 26 anos, de tuberculose. Numa vida tão curta, marcada por constantes dissabores pessoais<sup>4</sup>, a experiência artística foi, talvez, um contraponto de realizações positivas, concretizado numa produção intensa de canções em pouco tempo.

Se ao samba é resguardado o privilégio de ser a única grandeza inquestionável na obra noelina, todo o restante da experiência será tratado de modo bem diferente. Embora haja canções líricas de sua autoria, a absoluta maioria das composições está atravessada pelas categorias discursivas do humor e da ironia, as quais, quase sempre, compõem uma enunciação da experiência como fracasso social em diferentes frentes: econômicas, culturais, afetivas etc. Quando tratada com humor, inexoravelmente o mundo não tem sentido, a enunciação revela distanciamento, encena certa superioridade diante das vicissitudes da vida – é a visão humorística tal qual descrita filosoficamente por Pirandello e em sua configuração psíquica por Freud<sup>5</sup>. E quando tratada com ironia – no sentido concebido pelos românticos alemães –, há uma pressuposição de verdade como fundamento da experiência; essa ironia quer destruir para construir outra coisa. Na enunciação marcada pela ironia, o mundo é passível de ser modificado, naquela marcada pelo humor, não há mudança possível, porque não há nada a fazer diante do drama da existência humana – é simplesmente intransponível a distância entre o mundo ideal e/ou desejado e o mundo real.

Essa experiência de fracasso na obra de Noel Rosa dramatiza-se em inúmeras personagens, mas a mais freqüente é o sambista-pobre, cuja condição é sempre precária seja financeiramente, seja socialmente. A característica de malandro, agregada a essa personagem em algumas poucas canções, será emblemática da enunciação, ora marcada pelo humor ora marcada pela ironia, na obra de Noel. Pelo viés do humor, o malandro é trazido como uma oposição alegre

---

<sup>4</sup> Tinha um problema físico – devido ao fórceps usado em seu nascimento fraturou um osso no queixo, o que o deixou com o rosto um pouco deformado; a avó paterna e o pai se suicidaram; foi forçado a se casar com uma moça menor de idade chamada Lindaura, teve um caso bastante conturbado com uma prostituta chamada Ceci a quem dedicou sua última canção *Último desejo*.

<sup>5</sup> Essa questão será tratada no capítulo I, com base nos seguintes ensaios: Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente e El humor*. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. 4. ed., Madrid, Biblioteca Nueva, 1981; e Luigi Pirandello. *O humorismo*. In: J. Guinsburg (org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1999.

ao mundo do trabalho formal; pela ambiguidade própria da ironia, há a indicação de tensões inexoráveis entre o festivo mundo do malandro e as limitações da realidade.

O viés crítico tanto 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 da 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 os padrões vigentes numa canção de Noel.<sup>6</sup>

Outro fator que contribuiu para uma singularidade própria da obra de Noel Rosa foi a incorporação de traços prosaicos à canção, tanto no que se refere à entoação quanto no que se refere às letras propriamente ditas. Em relação à entoação, Noel é herdeiro de uma tradição que já vinha se formando desde o século XIX pelo menos. Segundo Tatit, a sonoridade brasileira na canção foi forjada pelos sambistas que souberam encontrar “um lugar ideal para manobrar o canto na tangente da fala”.<sup>7</sup> Isto é, a canção popular brasileira desde seus primórdios foi marcada por uma relação muito próxima entre a sonoridade da prosódia do cotidiano e o canto. No que se refere às letras, Noel é precursor incontestável; o discurso está atravessado por traços prosaicos – entoação da fala, vocabulário, sintaxe, encenação de interlocução, marcas de oralidade em muitas canções - que contribuem para criar um tom coloquial, cotidiano. *Gago apaixonado*,<sup>8</sup> cuja letra é o discurso falado de uma pessoa tartamuda, é um exemplo do domínio que ele tinha do discurso falado e seu conseqüente encaixe entoativo-melódico na canção.

---

<sup>6</sup> Trata-se de *Mulato bamba*, uma homenagem a Madame Satã, malandro homossexual, conhecido na vida boêmia do subúrbio carioca à época de Noel.

<sup>7</sup> Luiz Tatit, op. cit., p. 42.

<sup>8</sup> A letra integral da canção: “ Mu... mu... mulher/Em mim fi... fizeste um estrago/Eu de nervoso/Esto... tou fi... ficando gago/Não po... posso/Com a cru... crueldade/Da saudade/Que... que mal... maldade/vi... vivo sem afago/tem... tem pe... pena/Deste mo... mo... moribundo/Que... que já virou/Va... va... ga... gabundo/Só... só... só... só/Por ter so... so... fri... frido/Tu... tu... tu... tu... tu.../Tu tens um co... coração fingido/Teu... teu co... coração/Me entregaste/De... de... pois... pois.../De mim tu to... toma... maste/Tu... tua falsi... si... sidade/É profu... funda/Tu... tu... tu... tu... tu.../Tu vais fi... fi... ficar corcunda!”

Como fala do samba, de seu universo - com seus protagonistas, lugares, costumes etc. - fala numa linguagem carregada das marcas desse universo: coloquial acima de tudo. Sua excelência poética está justamente em ter conseguido explorar a riqueza estilística da linguagem falada que se traduz numa voz popular e urbana, como a do samba de autoria que nascia nesse momento junto com sua obra e a de seus parceiros. O fato de ele ter gravado várias de suas canções contribui para que se possa observar como o próprio compositor interpreta essa voz. Noel tinha uma voz “pequena”, portanto fora do padrão das vozes potentes de sua época, cuja expressão de maior sucesso foi Francisco Alves. Mas isso não o impediu de gravar 35 de suas canções. Uma de suas características mais interessantes é que ele se filia ao tipo de interpretação criada magistralmente por Mário Reis, que igualmente tinha uma voz não tão potente e primou por um canto mais “falado”. A voz pequena, somada a uma interpretação que enfatizava a melodia prosódica, contribuiu muito para enfatizar não só o colorido irônico da voz noelina, como também os diferentes matizes entoativos nas canções de humor. Nada como as sutis variações da entoação para enfatizar toda a ambigüidade da sua voz.

Sob a perspectiva bakhtiniana, há uma dialogicidade interna em todo discurso – mesmo nos mais marcadamente monológicos como a poesia e a canção por exemplo. Basicamente, portanto, todo enunciado estabelece um diálogo intrínseco com outros textos – intertextualidade - e, ao mesmo tempo, estabelece uma interação entre enunciador e enunciatário – a relação eu/tu que pode ser entre enunciador e ouvinte e/ou entre locutor e interlocutor do texto.

Quanto à intertextualidade na obra de Noel, há sistematicamente uma relação de oposição aos valores dominantes – em vários momentos em que a enunciação se remete a outros discursos não necessariamente representativos de valores dominantes, como por exemplo, as canções que estabelecem uma relação polêmica com outras canções, até mesmo de sua própria autoria, como é o caso das paródias de *Cordiais Saudações* e de *Palpite infeliz*.<sup>9</sup> De qualquer forma, o que marca a intertextualidade na obra de Noel é um dialogismo de “colorido polêmico”<sup>10</sup> que

---

<sup>9</sup> *Envio essas mal traçadas linhas*, paródia da primeira, foi feita para a opereta *O barbeiro de Niterói*, e *A Genoveva não sabe o que diz*, feita para a opereta *O ladrão de galinha*, parodia a segunda canção.

<sup>10</sup> Mikhail Bakhtin, “O discurso na poesia e o discurso no romance”. In: *Questões de literatura e de estética* (A teoria do romance). 2. ed. São Paulo, Unesp/Hucitec, 1990, p. 91.

constitui uma enunciação em constante estado de tensão com outras vozes, sejam elas dominantes ou não.

Quanto à relação interacional entre o eu e o tu, há claramente dois níveis em que ela acontece. Um deles é a relação entre o locutor e o interlocutor da canção que geralmente se dá num confronto polêmico – essa dinâmica aparece desde as canções que falam de relações afetivas, passando pelas paródias, até aquelas que podem ser consideradas crônicas com uma crítica social explícita. Outro nível é o da relação entre enunciador e enunciatário que estabelece uma dinâmica, no mais das vezes, de cumplicidade seja por via da ironia, seja por via do humor. E essa é uma das marcas mais interessantes de sua recorrente ambigüidade enunciativa: em praticamente toda a sua obra, Noel Rosa partilha com seu público valores ligados a um universo que à época, era visto, sob a perspectiva das classes dominantes, como um lugar social bastante negativo. Por isso, em suas canções, há uma voz que propõe uma relação dialógica inusitada, estabelecida via ironia, que instaura uma intersubjetividade em que os pontos de vista ou os valores podem não ser necessariamente partilhados. Ao “exigir a participação do enunciatário”,<sup>11</sup> essa voz irônica o obriga, por assim dizer, a partilhar com ela além da crítica aos valores dominantes, o enaltecimento de um universo altamente desvalorizado: o da produção artística, no âmbito da canção, das classes desfavorecidas cariocas.

Noel Rosa é importante não só por ter contribuído para estabelecer um formato que permanece até hoje, mas também por ter trazido para a canção uma sofisticação discursiva jamais esboçada na canção popular antes dele. Assim, esta pesquisa trata de demonstrar como sua obra inaugurou um paradigma poético, no geral atravessado pelo humor e pela ironia, em que a voz lírica, nas canções cujo tema é a conduta do locutor, é a voz do compositor popular que fala de um lugar social tenso e em constante oposição aos valores dominantes – sobretudo no que se refere à valorização do trabalho formal; e essa oposição é constantemente reafirmada ao longo de toda a obra pela valorização positiva do universo do samba.

Serão analisados os fatores que contribuíram para a singularidade da obra de Noel Rosa, mais particularmente, sob uma perspectiva enunciativa de viés

---

<sup>11</sup> Beth Brait, *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, Unicamp, 1996, p. 105.

bakhtiniano, interessa mapear ideológica e estilisticamente essa voz: como foi construída, com quais vozes dialoga em oposição ou em conjunção de valores.

A primeira seção, “Com que roupa? – nascimento do compositor e criação de um paradigma”, procura mapear a filiação discursiva e musical de Noel bem como a singularidade do estilo criado por ele por intermédio da análise de diferentes aspectos da canção *Com que roupa?*, primeiro samba do compositor que já fez um enorme sucesso desde seu lançamento no final de 1930. São estudados os elementos de sua produção que se filiaram ao novo estilo de samba que estava começando a ser criado naquele mesmo momento, final da década de 20 do século passado, pelos sambistas oriundos, sobretudo, do bairro do Estácio.

Na sequência, verifica-se como Noel reproduz o estereótipo do locutor malandro, que também estava se consagrando como uma temática naquele momento, mas ao mesmo tempo já o relativiza, isto é, desde seu primeiro samba, a ambiguidade, que atribui diferentes níveis de significado à canção, é uma marca discursiva que será característica de toda a sua obra. Posteriormente, com base em ensaios de Mário de Andrade, Mikhail Bakhtin e Freud, o humor é estudado como uma estratégia discursiva de “disfarce” que contribuiu, no caso da obra de Noel, para que um viés crítico pudesse atravessar suas canções sem deixar margem para algum tipo de censura, o que seria muito provável, dadas as condições históricas da época.

A primeira seção completa-se com um estudo sobre a filiação de Noel a uma poética própria do samba, que estava sendo construída naquele momento por vários compositores, inclusive por ele. Basicamente, essa poética, cuja principal marca é o tom coloquial, foi arquitetada mesclando traços do discurso prosaico aos efeitos do discurso poético; esse procedimento instaura-se desde as marcas entoativas do discurso falado na melodia e na interpretação até registros de marcas de oralidade nas letras, passando por efeitos sintáticos e semânticos mais próprios do discurso coloquial. No final da seção, propõe-se a filiação da obra de Noel ao que o dramaturgo italiano Pirandello chamou de *humorismo* – uma categoria discursiva que atrela o discurso coloquial a um tipo de humor mais crítico.

A segunda seção, “A voz poética I – a tensão”, recorta a obra humorística do compositor e propõe que, nas canções em que o locutor fala de sua conduta, a voz

poética que se cristaliza é aquela do sambista sempre em tensão com algum universo de valor; geralmente, a enunciação sugere uma oposição aos valores positivos atribuídos ao trabalho formal, mas há também oposições que se estabelecem em relação ao próprio universo dos estereótipos que estavam sendo criados no universo do samba. Por fim, por intermédio da análise de duas canções, *Filosofia* e *Conversa de botequim*, propõe-se que, pela abordagem frequente do tema do fingimento, Noel fala ora criticamente, ora num tom debochado da necessidade de uma máscara social como uma estratégia para sobreviver em sociedade. Nesse sentido, propõe-se outra filiação para a obra noelina: a ironia romântica que confrontava os valores do mundo burguês como uma estratégia discursiva recorrente.

A terceira e última seção, “A voz poética II – o valor do samba”, defende que apenas o samba é tratado como um valor totalmente positivo na obra de Noel e, por isso mesmo, esse tema é abordado preferencialmente pelo viés lírico. A análise de algumas canções, em que há a louvação ao universo do samba, procura compreender como essa positividade é construída de modo a envolver todas as personagens – como os produtores de sambas - ou lugares próprios desse universo – como os bairros cariocas imortalizados em várias composições. A famosa polêmica com o sambista Wilson Batista é analisada, por intermédio de uma das canções, a fim de comprovar como Noel aborda o samba no sentido de defender o que considera seus aspectos positivos – a autenticidade, por exemplo, em contraposição à repetição de estereótipos desgastados. Na sequência, a análise do samba *Quem dá mais?* mostra como o próprio universo do samba será usado como medida para confrontar os valores dominantes – diferentemente de outras canções em que a conduta do sambista é o parâmetro de confronto. Por fim, é feita uma relação entre a voz do sambista na obra de Noel – seu viés de confronto permanente - e o momento histórico em que se iniciava um processo de profissionalização dos envolvidos na produção da música popular urbana no Rio de Janeiro na década de 30 do século passado. Constata-se que mais do que fazer a apologia ao universo do samba, Noel construiu uma voz que se consagrou como um olhar crítico para a condição social do sambista, muitas vezes vítima do preconceito social, não por ser sambista, mas por sua condição material invariavelmente precária. Analisa-se também em que medida o sucesso alcançado teve a ver com o

comportamento social do público brasileiro naquele momento e com as determinações da indústria cultural que começava a se consolidar no país.

Nos anexos, há um CD com gravações originais e reprodução das partituras de algumas canções a título de contribuição para uma melhor compreensão de aspectos musicais ou entoativos mencionados nas análises.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> No acervo digital do Instituto Moreira Salles, (<http://acervos.ims.uol.com.br>) encontram-se disponíveis para audição todas as canções mencionadas ao longo deste trabalho em suas gravações originais, à exceção de *Deixa de ser convencida*, reproduzida no Anexo A.

## **COM QUE ROUPA? - NASCIMENTO DO COMPOSITOR E CRIAÇÃO DE UM PARADIGMA**

### **1. Filiação ao samba do Estácio**

Agora vou mudar minha conduta  
Eu vou pra luta  
Pois eu quero me aprumar.  
Vou tratar você com a força bruta  
Pra poder me reabilitar,  
Pois esta vida não está sopa  
E eu pergunto: com que roupa?

**Com que roupa que eu vou  
Pro samba que você me convidou?  
Com que roupa que eu vou  
Pro samba que você me convidou?<sup>1</sup>**

Agora eu não ando mais fagueiro,  
Pois o dinheiro  
Não é fácil de ganhar.  
Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro  
Não consigo ter nem pra gastar,  
Eu já corri de vento em popa  
Mas agora com que roupa?

Eu hoje estou pulando como sapo  
Pra ver se escapo  
Desta praga de urubu.  
Já estou coberto de farrapo,  
Eu vou acabar ficando nu,  
Meu terno já virou estopa  
E eu nem sei mais com que roupa.<sup>2</sup>

Em 1929, aos 19 anos de idade, Noel Rosa iniciava sua carreira de compositor com duas canções sertanejas, *Festa no céu* (toada) e *Minha viola* (embolada), e dois sambas, *Com que roupa?* e *Malandro medroso*, gravados por ele em agosto e setembro de 1930 respectivamente. O jovem compositor e cantor não podia imaginar que um desses sambas, *Com que roupa?*, se tornaria um dos maiores sucessos já vistos na cidade do Rio de Janeiro.<sup>3</sup> Prova disso é que o vendeu por 180

---

<sup>1</sup> Todos os refrãos das canções estão marcados em negrito ao longo do texto.

<sup>2</sup> Anexo A: gravação com Noel Rosa e Bando regional de 30 de setembro de 1930. Todas as gravações de canções de Noel Rosa citadas neste trabalho foram copiadas da caixa com 14 Cds *Noel Pela Primeira Vez*, Omar Jubran (produtor e organizador), FUNARTE/Velas, 2000; a única exceção está apontada na última seção deste trabalho, "A voz poética II – o valor do samba".

<sup>3</sup> Segundo João Máximo e Carlos Didier, biógrafos de Noel, "Sucesso sem precedentes que ultrapassa os limites da música popular", *Com que roupa?* tornou-se uma espécie de bordão

mil réis, quantia “irrisória já na época”.<sup>4</sup> Nesse momento, a história do samba carioca estava sendo feita pelas vozes dos compositores negros somadas às vozes dos cantores e compositores brancos. Noel Rosa participa do momento inaugural<sup>5</sup> em que os compositores brancos se aliam aos negros para criar um paradigma na canção popular urbana brasileira. Essa aliança se deu concretamente em parcerias nas composições de sambas e também na apropriação, por parte dos compositores brancos, de um estilo rítmico-melódico de samba que estava sendo criado naquele momento por compositores negros que ficaram conhecidos como o grupo do Estácio.<sup>6</sup>

O tempo que separa sua estreia no mundo da canção popular, como um dos membros do Bando de Tangarás em maio de 1929, e a gravação solo de composições suas é muito curto e ainda mais curto é o tempo que leva para deixar para trás o estilo sertanejo e começar a compor majoritariamente sambas.<sup>7</sup> Os Tangarás surgiram na esteira da moda da canção sertaneja que fez grande sucesso no Rio de Janeiro em 1927 com o grupo pernambucano Turunas da Mauricéia. Os rapazes do grupo carioca eram todos oriundos de famílias da classe média, que projetavam para seus filhos um futuro promissor como médicos, advogados etc.,

---

aproveitado na propaganda, no esporte, na moda – houve até fantasia feminina inspirada na canção; as paródias se proliferaram, e o próprio Noel, em suas apresentações ao vivo ou em programas de rádio, criava outras estrofes para a canção, como por exemplo: “Você não é nenhum artigo raro/mas eu declaro/que você é um bom peixeão/e hoje que você se vende caro/creio que você não tem razão/o peixe caro é a garupa/com que escama e com que roupa?”; a extensão do sucesso, e do reconhecimento, desse samba também pode ser medida pelo fato de sambistas, inclusive da Mangueira, entre eles, Cartola, terem criado um conjunto (flauta, violino, cavaquinho, violão e pandeiro) batizado de *Com que roupa?* que ficaria na ativa por oito anos atuando em festas do morro, batizados, aniversários, casamentos, São João, etc. In: *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: UnB/Linha Gráfica Editora, 1990, p. 157-158.

<sup>4</sup> Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, *A canção no tempo*. 5. ed. São Paulo, Editora 34, 2002, p. 105.

<sup>5</sup> Conforme informações de Máximo e Didier, a primeira parceria desse tipo deu-se entre João de Barro (Braguinha, um dos Tangarás), branco de família abastada, e Canuto, negro que vivia no morro do Salgueiro, nas canções *Vou à Penha rasgado* (1927) e *Não quero amor nem carinho* (1930), op. cit., p. 196. Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira e o acervo eletrônico do Instituto Moreira Salles, há ainda outra parceria entre Canuto e João de Barro, trata-se de *Eu jurei... tu juraste* (1927). Francisco Alves, embora conste como autor de inúmeras canções, muitas vezes, era mais um tipo de “sócio” dos compositores: seu nome era incluído na autoria para que recebesse uma porcentagem das vendas devido ao fato de gravar as canções, o que era praticamente garantia de sucesso, pois, à época, era o mais famoso cantor do rádio brasileiro. Essa informação é corrente nas publicações sobre história da música popular brasileira, em uma delas em especial, há sobre isso o depoimento de Ismael Silva, um dos mais famosos parceiros de Francisco Alves. In: Muniz Sodré, *Samba – o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro, Mauad. 1998, p.94.

<sup>6</sup> Faziam parte do grupo Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide (Alcebíades Barcelos), Brancura (Sílvio Fernandes), Baiaco (Oswaldo Caetano Vasques), Rubem Barcellos, Mano Edgar (Edgar Marcelino dos Passos) entre outros.

<sup>7</sup> Fará apenas mais duas canções sertanejas: *Sinhá Ritinha* (1931) e *Mardade de Cabocla* (1931).

profissões respeitáveis que indicariam uma escolha sóbria, segura e coerente com as expectativas profissionais de sua classe social. Por isso, a profissão de artista – em qualquer especialidade, como cantor, compositor, músico enfim – não era sequer cogitada por esses rapazes que não tinham a menor intenção de confrontar suas famílias. O mundo da música popular, em princípio, era para eles somente uma diversão passageira. Para as gravadoras também era interessante contratá-los porque um disco com eles custaria muito barato, já que se incumbiam de tudo: cantar, tocar, fazer os arranjos. O risco era bem pequeno e a possibilidade de sucesso com investimento tão baixo era promissora.<sup>8</sup>

Embora as canções sertanejas tivessem um estilo rítmico-melódico muito diferente dos sambas, nas letras seu estilo – coloquial, com humor - deixou o futuro compositor bem à vontade, já que esses seriam dali por diante traços estilísticos que marcariam a originalidade de sua obra. Não há, ainda, o jogo dialógico construído a partir da ironia como uma categoria discursiva constituinte da enunciação, mas já há elementos que jogam com um humor debochado e irreverente, uma das marcas noelinas por excelência, como na toada *Festa do céu*:

O leão ia casá  
Com sua noiva leoa  
E São Pedro pra agradá  
Preparou uma festa boa.  
Mandou logo um telegrama  
Convidando os bicho macho  
Que levasse todas as dama  
Que existisse cá por baixo.  
Pois tinha uma bela mesa  
E um piano no salão.  
Findo o baile, por surpresa,

---

<sup>8</sup> Inicialmente o grupo chamava-se Flor do Tempo; a mudança de nome para Bando de Tangarás veio devido à possibilidade de gravar um disco para a Parlophon; o novo nome estaria de acordo com a necessidade de um disfarce, já que os rapazes não poderiam ser reconhecidos como músicos profissionais, o que causaria no mínimo constrangimento para suas famílias; cada um deles deveria ter um nome de pássaro, para fazer jus ao nome do grupo, Tangarás, pássaros que quando cantam fazem roda em torno de um que dança no centro; no fim, apenas Braguinha (Carlos Alberto Ferreira Braga) adotou o pseudônimo de João de Barro, os outros permaneceriam com seus nomes: Almirante (que já era um apelido para Henrique Foréis Domingues), Henrique Britto, Alvinho (Álvaro de Miranda Ribeiro) e Noel Rosa, que acordaram não aceitar dinheiro por suas apresentações, dado que isso caracterizaria um tipo de profissionalização, aceitariam apenas participação nos lucros da venda dos discos. Sobre isso, Almirante, o líder do grupo é categórico: “Não podemos deixar que nos confundam com profissionais”. Essas informações estão em Máximo e Didier, op. cit., p. 102-107. Além de participar como cantor e violonista do Bando de Tangarás, Noel foi parceiro de Almirante e João de Barro em *Latária*, de 1930; somente do primeiro, juntamente com Puruca e Canuto, em *Já não posso mais*, de 1931, e *A melhor do planeta*, de 1934; e com João de Barro compôs *Samba da boa vontade*, de 1931, *Prato fundo*, de 1933 e *Linda pequena*, em 1934, cujo título foi alterado para *Pastorinhas* em 1937.

No banquete do leão.  
(...)  
Quando o leão foi entrado,  
São Pedro muito se riu  
E pros bicho foi gritando:  
“Caiu, primeiro de abril!”<sup>9</sup>

Ou na embolada *Minha viola*:

Minha viola  
Tá chorando com razão  
Por causa de uma marvada  
Que roubou meu coração.  
(...)  
Eu tive um sogro  
Cansado dos regabofe  
Que procurou o Voronoff  
Doutô muito creditado  
E andam dizendo  
Que o enxerto foi de gato  
Pois ele pula de quatro  
Miando pelos telhado.<sup>10</sup>

Nesta última, além do humor e do estilo coloquial, percebe-se o nascimento do cronista sagaz que flagra personagens insólitas no cotidiano – Voronoff foi um médico russo, muito conhecido na década de 20 do século passado, por fazer experiências de rejuvenescimento com enxertos de glândulas de animais em seres humanos<sup>11</sup> – e o surgimento do poeta de rimas inusitadas – e tão perfeitamente encaixadas que não chegam a causar estranhamento na canção, ao contrário, parecem “naturais” como é o caso de *regabofe* com *Voronoff*.

Mas o compositor, um dos mais bem sucedidos da famosa época de ouro, nasce como um dos responsáveis pela criação de paradigmas na canção popular urbana com a gravação de seu segundo disco em que há *Com que roupa?* de um lado e *Malandro medroso* de outro. Em seu primeiro samba, Noel imprimiu as marcas de sua originalidade não só como excelente poeta, mas também como compositor atento a um tipo de samba que estava começando a ser produzido por um grupo de sambistas negros. Além disso, vê-se a construção de um dialogismo de “colorido polêmico”<sup>12</sup> que será uma de suas marcas discursivas mais constantes. A

---

<sup>9</sup> Anexo A: gravação com Noel Rosa e Conjunto de agosto de 1930.

<sup>10</sup> Anexo A: gravação com Noel Rosa e Conjunto de agosto de 1930.

<sup>11</sup> Omar Jubran, op. cit., p. 9.

<sup>12</sup> Mikhail Bakhtin usa essa expressão para definir como o duplo aspecto do dialogismo está presente na obra de Tolstói frequentemente em oposição às vozes de sua época: “... seu discurso, mesmo nas expressões mais ‘líricas’ e nas descrições mais ‘épicas’, harmoniza-se (mais freqüentemente

voz que nascia aí, e seguiria por toda a obra, já era uma voz que se construía liricamente sobretudo numa tensa oposição a outras vozes, tanto no nível do enunciado – na relação locutor/interlocutor – como no nível da enunciação – na relação enunciador/enunciatário.

Praticamente em todos os aspectos essa canção nasce estabelecendo um diálogo original com os diferentes estilos, já estabelecidos ou não, do samba. A começar pelo arranjo, a canção se diferencia do que é o comum naquela época marcada por certa hibridez em que as orquestras “ora utilizam adornos estrangeiros ora recorrem às baixarias de maxixe”.<sup>13</sup> Em *Com que roupa?* há somente acompanhamento de violões e de um cavaquinho,<sup>14</sup> o que contribui para o tom despojado e familiar de um samba tocado nas esquinas de Vila Isabel em contraposição à pomposidade dos arranjos. O fato de o próprio Noel ter interpretado o samba é um aspecto nada desprezível dessa voz que se caracteriza por uma relação permanente de oposição aos valores dominantes – naquele momento, Francisco Alves era o modelo de intérprete: tinha uma voz potente, cuja interpretação em tom operístico era bastante apreciada. Noel, ao contrário, tem uma voz pequena, ainda tímida no primeiro disco, mas já segura no segundo, capaz de interpretar com expressividade, com todas as nuances exigidas pelo tom irônico, a voz queixosa do pobre malandro esfarrapado. Esse é outro aspecto novo que *Com que roupa?* traz ao universo do samba: o malandro – até aqui, de um modo geral, cantado somente como uma positividade - agora trará a marca da autoironia impiedosa de Noel.

Segundo Máximo e Didier, *Com que roupa?* é “Revolucionária porque representa um começo de rompimento dos jovens compositores da classe média – Noel e só depois dele o Bando de Tangarás – primeiro com o pseudo-sertanejo e logo em seguida com o samba amaxixado”. O curioso é que esse rompimento vai se dar com um ritmo de certa forma recente no cenário da música popular urbana – desde o primeiro samba de sucesso em 1917, *Por telefone* (Donga/Mauro de

---

‘desarmoniza-se’) com diversos aspectos da consciência social e verbal plurilíngüe que enreda o objeto. Ao mesmo tempo intervém polemicamente no horizonte objetual e axiológico do leitor, procurando afetar e destruir o fundo aperceptivo de sua compreensão ativa”. In: O discurso na poesia e o discurso no romance, *Questões de literatura e de estética* (A teoria do romance). 2. ed. São Paulo, Unesp/Hucitec, 1990, p. 91.

<sup>13</sup> Máximo e Didier, op. cit., p. 156.

<sup>14</sup> Conforme depoimento de Almirante a Muniz Sodré, op. cit., p.103.

Almeida), e as primeiras gravações de compositores do Estácio em 1928, *A malandragem* (Bide e Francisco Alves) e *Me faz carinhos* (Ismael Silva e Francisco Alves) ambas gravadas por Francisco Alves, passaram-se apenas 11 anos. Nesse momento, há uma impressionante convergência de fatores que contribuem para acelerar o processo do surgimento da canção popular urbana no Brasil, em sua configuração moderna. Esses fatores vão desde a consolidação dos meios de divulgação da canção – rádio, disco, cinema<sup>15</sup> – até a adequação estilística pela qual o samba vai passar até se firmar como gênero de sucesso nesses meios. Em 1929, ano em que Noel compôs *Com que roupa?*, a referência de estilo, pelo menos via disco e rádio, eram os sambas amaxixados de Donga e Sinhô. O estilo do Estácio era ainda bem pouco conhecido nos meios de divulgação. Mas não era desconhecido nos blocos ou “nas peixadas que faziam nas casas dos amigos, nas feijoadas de fundo de quintal ou nas madrugadas, nas esquinas e bares”,<sup>16</sup> isto é, nos bairros populares e morros onde se costumava tocar samba no Rio de Janeiro, lugares esses frequentados por Noel, que, além disso, tinha amizade com “gente do morro” que frequentava Vila Isabel.<sup>17</sup>

Há várias diferenças entre o samba amaxixado, mais sincopado, e o do Estácio. Dentre elas, Tinhorão pontua as heranças rítmico-melódicas: no primeiro, os sambas “guardam entre eles a marca sonora do seu parentesco com os sambas do partido alto dos baianos, que soavam como eco de suas origens rurais no recôncavo”, já o segundo marca a consolidação do gênero:

Foi então preciso que uma nova geração de talentos, já agora saídos das camadas baixas cariocas, igualmente herdeiras de uma tradição local de sambas de roda à base de estribilhos (muitos deles com experiência carnavalesca em ranchos de bairros), fizesse sua entrada no cenário da criação popular no Rio de Janeiro com a contribuição definitiva para a carreira comercial do gênero: o samba batucado e marchado do Estácio.<sup>18</sup>

A entrada desses talentos “no cenário da criação popular” começou a acontecer em 1928, de modo mais demarcado e organizado, no bairro do Estácio de Sá com a

---

<sup>15</sup> O rádio chegou em 1922, o sistema eletromagnético de gravação em 1927, e o cinema falado em 1929. In: Severiano e Mello, *op. cit.*, p. 50-51.

<sup>16</sup> Conforme depoimento de Alcebíades Barcelos (Bide), um dos sambistas mais famosos do Estácio, *apud* José Ramos Tinhorão, *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. 34, 2004, p. 293.

<sup>17</sup> Máximo e Didier, *op. cit.*, p. 120.

<sup>18</sup> Tinhorão, *op.cit.*, 291.

criação do bloco Deixa Falar, que se tornou a primeira escola de samba do Rio de Janeiro. A partir daí, surgiram outras escolas de samba por toda cidade, cujos tiradores de versos foram, segundo Tinhorão, os criadores do novo tipo de samba. Para Ismael Silva - o compositor mais famoso do grupo do Estácio - o novo ritmo surgiu em função da necessidade de acompanhar o movimento constante do andar pela rua, o que não era possível com o ritmo amaxiado do samba mais tradicional.<sup>19</sup>

Outra diferença entre os dois tipos de samba refere-se à estrutura das letras. Se no samba tradicional não havia exatamente um formato único – podia ser até mesmo um apanhado de vários motes do folclore mesclados a versos com autoria, como é o caso de *Pelo telefone* -, nos sambas do Estácio havia a herança dos sambas de roda, em que um estribilho fixo era cantado por todos enquanto um solista fazia os improvisos com letras variantes. Isto é, a partir desse estilo novo de samba, surge o formato mais empregado nas letras da canção popular brasileira: a um estribilho, ou refrão, não variável, é acrescentada uma segunda parte, ou mais de uma, cujo conteúdo é variante. Geralmente o estribilho é repetido e a segunda parte cantada apenas uma vez.

Mais um aspecto importante referente às letras, que vai se tornar um paradigma a partir do final dos anos 20, é o estabelecimento do discurso coloquial como uma marca estilística da canção popular. Até então, as letras de samba - no geral com uma linguagem mais próxima da oralidade - eram atravessadas frequentemente por expressões e/ou imagens próprias da linguagem escrita – mais afeita ao estilo rebuscado de um tipo de literatura. As letras de Sinhô são um bom exemplo desse momento em que o samba carioca ainda não havia encontrado a poesia plena, e segura, de seu tom coloquial. Para o grande sambista, havia certa necessidade de pedir empréstimos às conhecidas, e por vezes já desgastadas, imagens da poesia escrita. Na letra de *Jura*, gravado em 1928 simultaneamente por Araci Cortes e Mário Reis e conhecido como o samba de maior sucesso de Sinhô<sup>20</sup>, percebe-se esse procedimento:

Jura, jura, jura  
pelo Senhor.

---

<sup>19</sup> Carlos Sandroni, *Feitiço decente*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/UFRJ, 2001, p. 137.

<sup>20</sup> Severiano e Mello, op. cit., p. 92.

Jura pela imagem  
da Santa Cruz do Redentor  
pra ter valor a tua jura.  
Jura, jura  
de coração  
para que um dia  
eu possa dar-te o amor  
sem mais pensar na ilusão.  
Daí então dar-te eu irei  
o beijo puro da catedral do amor  
dos sonhos meus, bem junto aos teus  
para fugirmos das aflições da dor.

Os versos finais, embora introduzidos por uma expressão marcadamente oral como “daí então”, descrevem bem o empréstimo de uma linguagem própria da poesia escrita mais rebuscada, distante do tom coloquial do restante da letra, o que acaba conferindo ao conjunto certo desequilíbrio poético. Um dos procedimentos, por exemplo, é a ênclise em “dar-te” – repetida duas vezes ao longo da letra -, comum na linguagem escrita, mas não no discurso oral e coloquial do Brasil, em que a próclise é o padrão.

Esse “desajuste” será superado com a nova produção de sambas. Desde suas primeiras composições, os sambistas do Estácio não titubeiam na criação de letras cujo estilo será marcado exclusivamente pelo discurso coloquial. *Me faz carinhos*, a primeira parceria entre Ismael Silva e Francisco Alves gravada em 1928 por esse último, é um exemplo:

**Mulher, tu não me faz carinhos**  
**Teu prazer é de me ver aborrecido**  
**Ora vai mulher, se estás contrariada**  
**Tu não és obrigada a viver comigo**

Se eu fosse homem branco  
Ou por outra mulatinho  
Talvez eu tivesse sorte  
De gozar os teus carinhos  
A maré que enche vaza  
Deixa a praia descoberta  
Vai-se um amor e vem outro  
Nunca vi coisa tão certa

Oh! Meu bem, o teu orgulho  
Algum dia há de acabar  
Tudo com o tempo passa  
A sorte é Deus quem dá  
Vou-me embora, vou-me embora  
Como já disse que vou

Eu aqui não sou querido  
Mas na minha terra eu sou

Essa letra está dentro do formato que logo se tornará consagrado: um estribilho, repetido, seguido de uma segunda parte, que não se repete. O discurso coloquial está estabelecido: tanto no léxico quanto na sintaxe, a encenação de familiaridade é delimitada linguisticamente de modo coerente em toda a letra – evidentemente há os recursos poéticos como as rimas, a métrica as figuras de linguagem comuns tanto à poesia oral quanto à escrita. Por exemplo, aqui não há empréstimos da literatura escrita, as imagens chegam diretamente da poesia popular como em: “A maré que enche vaza/Deixa a praia descoberta...” ou “Tudo com o tempo passa/A sorte é Deus quem dá...”. O emprego seguro de expressões características do uso oral, que marcam a afetividade mais íntima como em “mulatinho”, também se estabelece como traço discursivo nesta letra inaugural do samba do Estácio.

É impressionante, dadas as condições de divulgação da canção à época como observado anteriormente, que todos esses aspectos - tanto os rítmico-melódicos como os linguísticos que marcam as diferenças entre os sambas produzidos antes e a partir do grupo de compositores do Estácio - tenham sido incorporados por Noel Rosa desde seu primeiro samba: “*Com que roupa?* nasce perfeitamente identificado com os arrojados formais dos sambas do Estácio de Sá”.<sup>21</sup> Seus biógrafos fazem algumas conjecturas sobre como Noel teria entrado em contato com esse tipo de samba; tudo indica que foi devido às idas de Noel aos bairros ou aos morros onde o novo samba era feito – Mangue, Madureira, Oswaldo Cruz, Mangueira, Ramos, Salgueiro -, bem como a presença constante de sambistas dos morros nos botequins e blocos de carnaval em Vila Isabel – como é o caso de Canuto e Puruca, ambos moradores do Salgueiro, amigos de Noel que se tornaram parceiros em alguns sambas.<sup>22</sup> Além disso, em Vila Isabel Noel era um dos improvisadores do bloco de carnaval Faz Vergonha – a função do improvisador era, a partir de um estribilho, criar versos para a segunda parte, exatamente como nos sambas de roda que deram origem ao formato dos sambas do Estácio.

---

<sup>21</sup> Máximo e Didier, op. cit., p. 120.

<sup>22</sup> Em 1931, Canuto será parceiro de Noel em *Esquecer e perdoar, Cadê trabalho?* (não gravada) e *Já não posso mais*, esta última em parceria com Almirante e Puruca. Ibidem, p. 196-197.

Quanto ao aspecto rítmico-melódico, *Com que roupa?* traz as marcas de uma melodia com um fraseado mais longo e de um ritmo menos sincopado, de acordo com “o samba batucado e marchado do Estácio”. Em relação ao formato, a letra está dentro do padrão Estácio: um estribilho e uma segunda parte, que nesta canção é composta de três estrofes; e o discurso coloquial, construído com segurança poética, é também uma marca estilística da canção como nas letras do novo tipo de samba. Mas a contribuição de Noel para consagrar esse novo estilo não será pouca, sobretudo, no aspecto lingüístico. Entra, com sua obra, uma voz eminentemente crítica que será construída em oposição, sempre pelo viés do humor e da ironia, a valores dominantes, sejam eles os valores sociais ou mesmo culturais, dentro do próprio universo do samba, por exemplo, que começava aí a criar estereótipos que logo estariam consagrados, como é o caso da personagem do malandro.

## **2. O malandro com humor e ironia**

Numa encenação de interlocução, o locutor de *Com que roupa?* fala de sua péssima condição financeira. Seu universo social – profissão, condição financeira, hábitos – é delineado pelo modo como se apresenta e, sobretudo, pelo modo como se refere ao interlocutor. O tempo da encenação é também um elemento importante já que o momento presente é apresentado em oposição ao passado no início de cada estrofe. Isto é, o tempo enfatiza como sua condição social piorou em relação ao passado; no momento atual, o locutor não pode sequer ir a uma festa por absoluta impossibilidade de se mostrar minimamente apresentável. Esse é o enredo de uma canção que acabou sendo um dos maiores sucessos do carnaval carioca em 1931, o que certamente não foi por acaso. Embora o “cabra trapaceiro” não falasse de um lugar social comum na população carioca, ou brasileira, ele falava de uma condição bastante comum nesse momento histórico: a penúria financeira, que não era só um problema de malandro, mas uma questão nacional.

A letra começa com a promessa de uma mudança de comportamento do locutor no momento presente: “Agora vou mudar minha conduta/Eu vou pra luta/Pois eu quero me aprumar”. Como está claro nos versos, essa mudança implica uma ação, “ir à luta”, que está em contraposição ao que acontecia antes, quando muito provavelmente o locutor não agia para mudar sua condição. A justificativa para essa mudança de condição está dada logo a seguir: “Pois eu quero me aprumar”. Isto é, “pôr-se a prumo; endireitar-se”, e no sentido figurado “vestir-se com elegância, com apuro; tornar-se altivo; melhorar de negócios, de sorte”.<sup>23</sup> O que vem na sequência indica como esse projeto de mudança será encaminhado: “Vou tratar você com a força bruta/Pra poder me reabilitar”. Ou seja, para poder mudar de condição, o locutor diz um pouco disfarçadamente, porque emprega um eufemismo, que vai bater no outro. Ora, quem é esse outro que precisa apanhar para interferir na vida do locutor de modo a melhorá-la? Ou talvez a primeira pergunta a ser respondida seja: quem é esse locutor que precisa bater em alguém para que sua vida mude? Antes que se possa responder a essa pergunta, seguem-se os últimos versos da primeira estrofe: “Pois esta vida não está sopa/E eu pergunto com que roupa?” e o refrão: “Com que roupa que eu vou/Pro samba que você me convidou?”. Por esse refrão, a relação íntima, familiar, entre locutor e interlocutor está evidente. Também fica claro que o locutor precisa mudar sua vida devido a graves problemas financeiros, afinal, sequer tem uma roupa apresentável para ir a uma festa.

Na segunda estrofe, há um comentário mais preciso sobre sua condição atual e suas dificuldades financeiras: “Agora eu não ando mais fagueiro,/Pois o dinheiro/Não é fácil de ganhar”. Antes, era possível ser fagueiro, “meigo, carinhoso; sereno; muito alegre, satisfeito”,<sup>24</sup> devido à sua boa situação financeira. Sua condição difícil é enfatizada sobretudo pela expressão que introduz os versos subsequentes: “*Mesmo* eu sendo um cara trapaceiro/Não consigo ter nem pra gastar”. Com esses versos, o locutor define, por fim, do que costuma viver, isto é, qual é sua “profissão”: vive de trapaça, “contrato fraudulento feito com quem empresta dinheiro; qualquer ação artilosa, de má-fé; fraude, logro”.<sup>25</sup> O locutor apresenta-se, portanto, como alguém que não costuma passar por apuros financeiros já que sua profissão exige boa dose de esperteza, fundamental para

---

<sup>23</sup> Dicionário Houaiss da língua portuguesa.

<sup>24</sup> Dicionário Eletrônico Houaiss.

<sup>25</sup> Dicionário Eletrônico Houaiss.

quem sobrevive de enganar o outro financeiramente, isto é, apresenta-se como o tipo mais competente para ganhar dinheiro “fácil”. Por isso, a ambiguidade do verso “mesmo eu sendo um cara trapaceiro” ganha maior expressividade; há um tom de surpresa aí, o locutor traz para a encenação um certo ar de ingenuidade diante de uma situação supostamente incompreensível, ou melhor, incontrollável pelo menos no que lhe diz respeito no momento atual, pois no passado, reitera “Eu já corri de vento em popa”.

Com os elementos trazidos nessa segunda estrofe, é possível responder às questões que por ventura tenham ficado pendentes na primeira: o locutor dessa canção é alguém que vive de pequenos golpes, que costuma ganhar dinheiro “fácil” portanto, e que, pelo que indica a interlocução na primeira estrofe, explora o trabalho de mulheres, isto é, soma-se às suas atribuições a de gigolô. Só aí compreende-se por que o fato de bater no outro pode ser uma forma de “reabilitação”; como é de praxe nessa atuação, o gigolô costuma bater na prostituta como um castigo por seu desempenho profissional insatisfatório; a agressão física é ao mesmo tempo ameaça e punição. Entendido isso, a ambiguidade discursiva da letra ganha um colorido bem diferente e expressivo: o locutor inicia seu discurso propondo-se a mudar de vida, “ir à luta”, isto é, trabalhar; só que o trabalho aqui não é aquele suposto pelo senso comum, como poderia parecer numa primeira escuta da canção, mas é o trabalho no mais estrito sentido da profissão de gigolô: para se reabilitar, para se endireitar, para melhorar de vida, ele vai, por intermédio da “força bruta”, precisar do outro. Esse é seu esforço máximo para mudar de vida: exigir do outro que trabalhe mais para ele.

Só na terceira estrofe, em que o locutor reforça seu estado de desespero, que a expressividade das imagens ganha relevo explicitamente cômico: “Eu hoje estou pulando como sapo/Pra ver se escapo/Desta praga de urubu”. Amplifica também sua condição da mais absoluta penúria física: “Já estou coberto de farrapo/Eu vou acabar ficando nu/Meu terno já virou estopa”. É como se tivesse sido traçado um caminho ao longo da letra: a intenção de mudança de vida esboçada na primeira estrofe é melhor compreendida na segunda, com a identificação da atividade mal sucedida do locutor, e na terceira, com a descrição de seu estado miserável.

Com esse samba, Noel dará sua contribuição para a cristalização do estereótipo do malandro, que começava a aparecer nos sambas justamente pela mesma época em que *Com que roupa?* foi composto. A personagem do malandro, pelo menos quando surge nos sambas no final dos anos 20 do século passado, “se define em primeiro lugar por sua relação esquiva com o mundo do trabalho: trabalha o mínimo possível, vive do jogo, das mulheres que o sustentam e dos golpes que aplica nos otários”<sup>26</sup>, exatamente como na letra do primeiro samba de Noel Rosa. Essa personagem, que será emblemática nos sambas da década de 30, vai configurar uma voz que indica a consciência de seu lugar marginal na sociedade; ora esse lugar é trazido de modo afirmativo, em confronto com os valores dominantes, ora com certa culpa, e a promessa de mudança de vida passa a ser a tônica de sua fala. Como propôs Sandroni em *Feitiço Decente*, essa temática se caracteriza, pelo menos no grupo do Estácio, como “um samba em conflito com a malandragem”.<sup>27</sup> Isto é, de um modo geral, nas letras dos sambas compostos a partir de 1927<sup>28</sup>, o modo de vida do malandro será cantado em oposição ao mundo da ordem social, representado nos sambas pela necessidade de um trabalho formal e pela exigência de uma relação amorosa – a mulher é a porta-voz do desejo de abandono da vida boêmia, que é a questão central (o mote, o tema) em torno da qual gira uma necessidade de mudança de vida.

Até 1929, ano de composição de *Com que roupa?*, Severiano e Mello<sup>29</sup> registram como sucessos dois sambas de compositores do Estácio com o viés temático da malandragem: *A malandragem* (Bide e Francisco Alves), sucesso em 1928 - o conflito está claramente configurado em seu estribilho: “A malandragem eu vou deixar/Eu não quero saber da orgia/Mulher do meu bem-querer/Esta vida não tem mais valia” – e *Amor de malandro* (Ismael Silva e Francisco Alves) sucesso em 1929 – um dos raros sambas em que a apologia machista da malandragem aparece sem conflitos: “Vem, vem/Que eu dou tudo a você/Menos vaidade/Tenho vontade/Mas é que não pode ser/O amor é o do malandro/Oh! Meu bem/Melhor do que ele ninguém/Se ele te bate/É porque gosta de ti/Pois bater-se em quem/Não se gosta/Eu nunca vi”. Há também um samba cuja autoria é atribuída somente a

---

<sup>26</sup> Sandroni, op. cit., p. 156.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 160.

<sup>28</sup> Sinhô trata do tema em *Ora vejam só* e *Gosto que me enrosco*.

<sup>29</sup> Severiano e Mello, op. cit., p. 74-94.

Francisco Alves, com a mesma temática do conflito malandragem & trabalho/amor, sucesso em 1929, trata-se de *Vadiagem* – parte da letra é: “A vadiagem eu deixei/Não quero mais saber/Arranjei outra vida/Porque deste modo não se pode viver/Eu deixei a vadiagem/Para ser trabalhador/Os malandros de hoje em dia/Não se pode dar valor/Ora, meu bem/Diga tudo que quiser/Eu deixei de ser vadio/Por causa de uma mulher”. Em 1930, Severiano e Mello não registram sambas de sucesso com essa temática, mas a partir de 1931, há o registro de vários, inclusive clássicos como *Se você jurar* (Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves) que “iria se tornar um dos principais modelos dos sambas dos anos trinta”<sup>30</sup> – cujo refrão é: “Se você jurar/Que me tem amor/Eu posso me regenerar/Mas se é/Para mentir, mulher/A orgia assim não vou deixar”.

Assim, num primeiro momento, o malandro é exclusivamente um “vadio”, ou um pequeno criminoso; só posteriormente, com a contribuição de Noel inclusive, é que essa personagem se transformará em sinônimo de sambista, ou terá, além das outras atribuições, a de sambista, isso vai depender muito do enfoque de cada compositor. Tinhorão chega a precisar uma data para essa “fusão”:

A partir de 1935 passava a existir uma contradição interna dentro das camadas marginais da cidade do Rio de Janeiro que opunham agora o malandro ao vagabundo. Quer dizer, ambos se reconheciam à margem da estrutura econômica e social, da qual não participavam com a venda de força de trabalho em caráter estável (os dois não tinham emprego fixo), mas o conceito de malandro passava a englobar a capacidade de usar o seu talento artístico nos meios do rádio, como um expediente a mais.<sup>31</sup>

Sempre que podem, em depoimentos ou entrevistas, os próprios sambistas procuram esclarecer as diferenças entre um e outro. Canuto, sambista bem respeitado à época,<sup>32</sup> em entrevista dada em 1930 define: “Aquele que não trabalha é vagabundo (...). Malandro somos nós que trabalhamos, mas, nas horas vagas, fazemos as nossas ‘atrapalhões’”.<sup>33</sup> Ao lembrar os motivos que deram origem ao nome da primeira escola de samba do Rio de Janeiro, Bide também dá a entender a

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>31</sup> José Ramos Tinhorão, *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo, Ática, 1981, p. 128-129.

<sup>32</sup> Não teve uma obra extensa já que morreu precocemente de tuberculose em 1932, mas sobre ele Noel chegou a afirmar: “Se tivesse durado um pouco mais ia ser o melhor de todos nós”. In Máximo e Didier, *op. cit.*, p. 197.

<sup>33</sup> Conforme reportagem de Carlos Cavalcanti publicada no jornal *A Crítica*, apud Sérgio Cabral, *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro, 1990, p. 65.

proximidade entre malando e sambista: “Chamava-se Deixa Falar como debique [por despique] às comadres da classe média do bairro, que viviam chamando a gente de vagabundos. Malandros nós éramos, no bom sentido, vagabundos não!”.<sup>34</sup>

Em seu primeiro samba, Noel ainda não delineava com clareza os contornos da voz que viria a ser a mais constante em sua obra: a do sambista cuja condição social é inexoravelmente precária. Mas ao eleger a temática da malandragem como mote em *Com que roupa?* estabeleceu uma conexão a mais – além da rítmico-melódica e linguística - com o grupo de sambistas do Estácio, que começavam a falar de uma condição social – a do compositor popular carioca. A diferença, que a obra de Noel particularmente vai imprimir não só à temática da malandragem mas ao próprio gênero samba, está configurada nas categorias discursivas do humor e da ironia - componentes de seu dialogismo de “colorido polêmico” cuja oposição sistemática aos valores, dominantes ou não, é uma constante. Por exemplo, se na canção de 30, a personagem do malandro é um estereótipo que “caiu no gosto popular” – por sua leveza, sua graça, sua oposição intrínseca ao mundo do trabalho, sua performance carnalizada em tudo condizente com essa canção que nascia aí para ser sucesso principalmente durante o período do carnaval - na obra noelina, o malandro será enunciado com diferentes estratégias; às vezes com humor – quando canta seu estilo de vida, por exemplo, em oposição alegre e debochada ao desprazeroso mundo do trabalho ou até mesmo em oposição ao estereotipado mundo da malandragem – outras vezes com ironia – quando uma voz ambígua denuncia uma relação tensa, de conflito, em relação aos valores sociais dominantes.

Os sambas do Estácio, que já nascem cantando a crise da malandragem, por isso mesmo indicam a consciência de seu lugar fora da ordem e, mais que isso, afirmam a necessidade de uma mudança de condição. Há, nesses sambas, pelo menos a indicação de uma certa culpa – sincera ou encenada não importa - por sua condição “privilegiada” de malandro – afinal, ele não trabalha, ou trabalha pouco, e vive no prazeroso mundo da orgia onde supostamente seus desejos são satisfeitos sem dever satisfações a ninguém. Essa voz situa-se em oposição a um estilo de vida, a uma condição social ditada pelos valores mais conservadores, mas, juntamente com essa oposição, marca a consciência de uma condição marginal que

---

<sup>34</sup> Tinhorão, op. cit. 2004, p. 293.

incomoda socialmente e *deve* ser mudada - mesmo que em alguns casos essa consciência seja apenas um arremedo de arrependimento, justamente por ser cantada por uma voz alegre, dançante, totalmente descomprometida com qualquer tom sério.

Em *Com que roupa?* a enunciação joga ambigualmente com essa consciência culpada do malandro; num nível, o discurso indica o desejo de mudança de vida, mas, numa outra escuta/leitura mais atenta, isso não significa deixar sua condição de gigolô e trapaceiro, isto é, de malandro, ao contrário, indica melhorar sua situação *como malandro*. A ambiguidade, que começa a ser construída pela ironia, é estabelecida logo no início da canção, nos três primeiros versos, quando o locutor fala sobre sua determinação em mudar de vida – justamente o que está se configurando como o discurso do malando do samba: “Agora vou mudar minha conduta/Eu vou pra luta/Pois eu quero me aprumar”. Mas com os versos seguintes essa determinação revela-se não aquela esperada – dentro do estereótipo do malandro em crise com a malandragem – mas outra, que reforça a conduta clássica do malandro-gigolô que trata a mulher com brutalidade para forçá-la a trabalhar mais: “Vou tratar você com a força bruta/Pra poder me reabilitar”. Aqui há, portanto, um jogo dialógico em que aparentemente há uma voz em conjunção com a temática da crise da malandragem, mas, para além das aparências, essa voz está em franca oposição a essa temática: o malandro dessa canção não tem a menor intenção de abandonar suas atribuições, ao contrário, a única saída para melhorar sua vida está justamente em se tornar mais competente como malandro.

Além disso, a enunciação remete à condição financeira precária da população brasileira de um modo geral naquele momento, 1929, pós crise da bolsa de Nova York, que acabou interferindo negativamente na economia brasileira. E também aqui há um jogo irônico na medida em que a personagem eleita para falar da crise nacional é um tipo que está fora do mundo do trabalho formal. Talvez, por isso mesmo, o efeito da crise econômica acabe sendo amplificado com o drama do malandro: os elementos que vivem à margem podem ser indicadores precisos dos sucessos e insucessos da sociedade. No caso do samba de Noel, a crise de seu malandro é a mesma, ou é conseqüência, da crise econômica e social mais ampla, que abarca todos os segmentos da sociedade, inclusive um pobre malandro carioca; se não há dinheiro circulando no mercado, evidentemente os “otários” desavisados

também estão em falta. A penúria social é tanta que o malandro se surpreende “Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro/Não consigo ter nem pra gastar”. A ingenuidade do tom, acentuada pelo advérbio “mesmo”, reforça ambigualmente a ironia precisa da situação: o espanto do malandro diante da absoluta falta de dinheiro no mercado.

A análise da canção, independente de qualquer informação sobre o contexto de sua criação, já é suficiente para indicar seu viés crítico. Mas algumas informações da biografia do compositor contribuem para esclarecer o quanto ele era consciente desse aspecto, ou melhor, o quanto esse viés foi calculadamente construído. Noel disse ao tio que *Com que roupa?* era um samba sobre o “Brasil de tanga”, de acordo com seus biógrafos “Noel explica que seus versos procuram retratar, ainda que metaforicamente, um país ilhado em pobreza, a fome e a miséria alastrando-se como praga (...) um país à beira da indignação, desnudado pela penúria, maltrapilho, de tanga”.<sup>35</sup> Outro fato que reforça sua intenção crítica nessa canção é que inicialmente a melodia era a mesma do hino nacional.<sup>36</sup> Desde os tempos do colégio, Noel costumava fazer paródias do hino e, tudo indica, que essa foi mais uma tentativa nesse sentido – Máximo e Didier chamam a atenção para o fato de que toda a letra do samba cabe “perfeitamente na música de Francisco Manuel da Silva, sílaba por sílaba, nota por nota”.

A ambiguidade discursiva, marcada pela ironia, que irá sustentar ao longo da obra de Noel o dialogismo de “colorido polêmico”, já é parte dessa voz lírica – no sentido de ser uma voz poética - desde seu primeiro samba. Um traço, próprio da sofisticação poética e discursiva de Noel, é que a relação tensa, de oposição crítica, a determinados valores não se configura apenas em relação aos valores dominantes; a mesma oposição aparece, por exemplo, ao universo do samba. Isto é, há em sua voz poética um tipo de tensão constante que indica não só uma oposição sistemática a diferentes universos de valores, mas sobretudo indica uma espécie de desconforto no mundo, pelo menos em relação a tudo que se refere aos estereótipos sociais, inclusive do samba, como é o caso do malandro.

---

<sup>35</sup> Máximo e Didier, op. cit., p. 116.

<sup>36</sup> Quem percebeu isso foi o maestro Homero Dornellas incumbido de passar a composição para a pauta; alertou Noel de que a censura não deixaria isso passar e propôs uma pequena mudança na melodia para disfarçar a semelhança. Ibidem, p. 121.

Nem tanto pela ironia, mas mais pelo viés do humor, no outro lado do disco em que gravou *Com que roupa?*, Noel interpreta o samba *Malandro medroso*, que não é mais do que uma reafirmação, novamente disfarçada, da conduta clássica da personagem:

Eu devo, não quero negar, mas te pagarei quando puder  
Se o jogo permitir, se a polícia consentir e se Deus quiser...  
Não pensa que eu fui ingrato, nem que fiz triste papel,  
Hoje vi que o medo é um fato e eu não quero um pugilato  
Com seu velho “coronel”.

**A consciência agora que me doeu  
E eu evito a concorrência, quem gosta de mim sou eu!  
Neste momento, eu saudosos me retiro,  
Pois teu velho é ciumento e pode me dar um tiro.**

Se um dia ficares no mundo, sem ter nesta vida mais ninguém,  
Hei de te dar meu carinho, onde um tem seu cantinho, dois vivem também...  
Tu podes guardar o que eu te digo contando com a gratidão  
E com o braço habilidoso de um malandro que é medroso,  
Mas que tem bom coração.<sup>37</sup>

Nesse samba, o aparente tom ingênuo de alguém que é indefeso diante de uma possibilidade de agressão – “Pois teu velho é ciumento e pode me dar um tiro” - encobre o cinismo do malandro que se safa espertamente de qualquer tipo de obrigação, inclusive, ou sobretudo, de pagar suas dívidas. A descrição da conduta do tipo, aliás, é bem coerente com seu universo, inclusive moral, fora dos padrões: há uma interlocução em que o outro é uma mulher, sua amante, a quem ele deve dinheiro e que, por sua vez, é amante de outro homem.<sup>38</sup> Aqui não há uma crítica propriamente a um universo de valores, mas um deboche de uma das características mais propagandeadas do malandro: sua valentia, que Noel trata como uma qualidade bem menos importante do que outra, também reconhecida como própria do malandro, a esperteza. Num nível, o título chega a ser um paradoxo: é inverossímil um “malandro medroso”, mas é plenamente convincente, e até conveniente, que um malandro se disfarce de covarde para conseguir seus objetivos, o que significa continuar coerentemente na conduta daquele que engana o outro para sobreviver.

---

<sup>37</sup> Anexo A: gravação com Noel Rosa e Bando regional de 30 de setembro de 1930.

<sup>38</sup> À época, “coronel” era um eufemismo para se referir ao homem abastado que sustentava uma mulher como amante.

O mesmo tipo de deboche ao estereótipo do malandro bem sucedido – ou aos seus atributos cantados nos sambas como positivos - aparece em outra composição de 1933, intitulada sugestivamente de *Escola de malandro*:

**A escola do malandro  
É fingir que sabe amar  
Sem elas perceberem  
Para não estrilar...  
Fingindo é que se leva vantagem  
Isso, sim, que é malandragem**

Oi, enquanto existir o samba  
Não quero mais trabalhar  
A comida vem do céu,  
Jesus Cristo manda dar!  
Tomo vinho, tomo leite,  
Tomo a grana da mulher,  
Tomo bonde e automóvel,  
Só não tomo Itararé.<sup>39</sup>  
(Mas...)

Oi, a nega me deu dinheiro  
Pra comprar sapato branco,  
A venda estava mais perto,  
Comprei um par de tamanco.  
Pois aconteceu comigo  
Perfeitamente o contrário:  
Ganhei foi muita pancada  
E um diploma de otário.<sup>40</sup>  
(Mas...)

O estribilho desta canção foi feito por Orlando Luís Machado<sup>41</sup> e a segunda parte, com duas estrofes, por Ismael Silva e Noel Rosa.<sup>42</sup> É bem evidente a diferença de tom entre o estribilho e os quatro primeiros versos da segunda estrofe – que louvam a esperteza do locutor malandro em enganar a mulher - e os quatro últimos que o trazem como um “otário” – justamente seu contraponto, sua vítima - e insinuam que, ao invés de ser bem sucedido como aquele que engana, é descoberto em sua

---

<sup>39</sup> Alusão à batalha de Itararé, que não ocorreu, durante a Revolução de 1930. Cf. encarte da caixa com 14 Cds *Noel Pela Primeira Vez*, Omar Jubran (produtor e organizador), FUNARTE/Velas, 2000, p. 56.

<sup>40</sup> Anexo A: gravação com Noel Rosa, Ismael Silva e Batutas do Estácio de setembro de 1932.

<sup>41</sup> Máximo e Didier, op. cit., p. 275.

<sup>42</sup> Ismael Silva foi o compositor com quem Noel mais fez parcerias: *Para me livrar do mal*, *Escola de malandro*, *Ando cismado*, *É peso* (1932), *Quem não quer sou eu* (1933), *Boa viagem* (1934); Francisco Alves somou-se à dupla em: *Gosto, mas não é muito*, *Adeus* (1931), *Assim, sim!*, *A razão dá-se a quem tem*, *Uma jura que fiz*, *Dona do lugar* (1932), *Sorrindo sempre* (com Gradim), *Isso não se faz*, *Deus sabe o que faz*, *Já sei que tens um novo amor*, *Nunca dei a perceber*, *Não digas* (1933).

trapaça e humilhantemente punido. Não há referência a quem fez quais versos da segunda parte, mas, além da evidência de que o tom de deboche é reconhecidamente muito mais próprio de Noel do que de Ismael Silva, na gravação de setembro de 1932, o sambista do Estácio canta os primeiros quatro versos de cada estrofe e Noel os quatro últimos, o que configura, talvez, uma sugestão de autoria.

O malandro, assim como quase todas as personagens de Noel, jamais será bem sucedido, ou pelo menos somente bem sucedido. Haverá sempre, na enunciação, algo a indicar, a insinuar sua falta, sua incompletude, seu fracasso. Como um cronista sagaz da vida carioca, e do universo social dos desfavorecidos economicamente, Noel não deixou de tratar das contradições dessa condição. O malandro, por exemplo, foi uma personagem construída muito em função do sucesso que essa voz da malandragem obteve desde o final da década de 20 do século passado - o que significa o início do período em que há uma crescente divulgação da canção popular urbana em todas as frentes da indústria cultural; no rádio, disco e cinema. E como essa personagem estava diretamente associada ao carnaval, isto é, a um tipo de canção feita para dançar, para ser repetida exaustivamente durante os dias de carnaval nos blocos, nas escolas de samba, nos salões, nada mais adequado do que atribuir-lhe um tom alegre, distante de qualquer lembrança da dura vida fora do carnaval. Mesmo o malandro do Estácio, cujo tema mais constante gira em torno de sua crise com a malandragem, canta sua condição com altivez, não é um derrotado de modo algum; se o mundo do trabalho formal, ou a relação amorosa, não o aceita por qualquer razão, ele tem a opção segura de voltar à boemia: “Se você jurar/Que me tem amor/Eu posso me regenerar/Mas se é/Para mentir, mulher/A orgia assim não vou deixar”. Mas, em Noel, a voz do malandro, além do tom alegre capaz do autodeboche, terá também o tom ambíguo de uma ironia precisa a indicar constante e incomodamente que algo está fora do lugar na ordem social.

## **2.1 O humor como disfarce**

Nesse sentido, o humor pode ser visto como uma espécie de “disfarce” necessário à entrada de uma voz que passava a revelar conflitos de outra ordem e, sobretudo, de um modo bem mais sofisticado discursivamente do que havia sido feito até então. Com Sinhô, para Muniz Sodré, “Já estava fixada uma das principais características do samba carioca: a letra como crônica do Rio de Janeiro e da vida nacional”. Mas nas letras de Sinhô ainda não havia um trabalho poético em que o humor abrangesse toda uma ampla rede interdiscursiva como é o caso da obra de Noel. A voz crítica que passa a existir com sua obra necessita desse disfarce para poder ser ouvida, do contrário, à época provavelmente não existiria espaço para ela. Dessa forma, o humor acaba tendo um significado bem mais amplo do que simplesmente uma adequação ao gênero em voga – o samba alegre e dançante feito para ser sucesso numa temporada de carnaval.

A entrada de determinadas vozes no mundo oficial da cultura, pelo viés do humor, é um fenômeno bem anterior à época de ouro da canção popular urbana. Mário de Andrade afirma que “a sociedade brasileira até bem dentro do século XIX se mostrou impenetrável à influência afronegra, tanto na música como na poesia e dança, embora muito menos nos costumes e nas tradições materiais” e esse “muro” só foi rompido com o lundu “forma característica do folclore negro” que “vence o fingido desinteresse das classes dominantes e invade sem convite a festa do branco”. Contudo o lundu só pôde participar disfarçado da festa da cultura oficial; deixa de ser uma música para dançar – “Dançar as embigadas dos pretos, Deus te livre!” - e torna-se canção para ser ouvida, mas uma canção cômica:

A comicidade, a caçoadada, o sorriso, era o disfarce psico-social que lhe permitia a difusão nas classes dominantes. Caçoavam, ou pelo menos sorriam, condescendentes com os amores da terra. A mulata principiava, e a negra e o negro, sendo literariamente consentidos nas classes da alta e da pequena burguesia, como objeto de vazão sexual. Mas, ao contrário de um poeta de combate, como Castro Alves, o lundu retirava deles qualquer dor e qualquer drama. (...) É um fenômeno idêntico ao aparecimento itálico da *opera buffa*, em que o personagem do povo foi consentido dentro da aristocracia da ópera (...) mas consentido pela comicidade.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup>Mário de Andrade, “Cândido Inácio da Silva e o lundu”, RBM, X,1944, p. 36-37.

A cultura oficial só vai admitir a existência da cultura negra em seus salões – na música, na festa – por intermédio da comicidade, o que, na época, implicava disfarçar quaisquer conflitos de classe. Como frisa Mário de Andrade, esse fenômeno parece estar relacionado historicamente, em outras culturas, à possibilidade de entrada da cultura popular – seus temas, suas personagens, sua arte em geral – no universo da cultura oficial. No clássico estudo *A cultura popular na idade média e no renascimento*, Mikhail Bakhtin faz exatamente o mesmo tipo de relação:

A atitude do século XVII e seguintes em relação ao riso pode ser caracterizada da seguinte maneira: o riso não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos *parciais* e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado; é por isso que na literatura se atribui ao riso um lugar entre os gêneros menores, que descrevem a vida dos indivíduos isolados ou dos estratos mais baixos da sociedade; o riso é ou um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores ou corrompidos.<sup>44</sup>

O que Bakhtin chama de riso, no sentido geral, entende-se como humor que passa a ser “cada vez mais a forma moderna do riso”.<sup>45</sup> O estudo do autor russo contribuiu sobremaneira para compreender a determinação histórica do discurso de humor – no sentido de que a esse tipo de discurso eram atribuídas, pela cultura oficial, questões e personagens “menores” e, portanto, uma importância menor diante do que seria considerado o discurso sério, oficial. Por esse motivo, muito do que não

---

<sup>44</sup> Mikhail Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. 6. ed. São Paulo, Hucitec, 2008, p. 57-58.

<sup>45</sup> Georges Minois, *História do riso e do escárnio*. São Paulo, Unesp, 2003, p. 521. Para Bakhtin, a partir do Romantismo o princípio do riso sofreu uma profunda transformação, quando “o riso se atenua e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo”. Isto é, o riso deixa de ser “ambivalente”, não tem mais sua marca “regeneradora”, característica intrínseca ao riso carnavalesco, definido por Bakhtin como um riso “festivo” porque é popular - partilhado por todos, o mundo é visto de um modo cômico “no seu alegre relativismo” – e “ambivalente” – característica que estabelece relação direta com os opostos em todas as suas dimensões: nega e afirma ao mesmo tempo, no fim está o começo e vice e versa, o nascimento se liga à morte que, por sua vez, carrega um novo nascimento. Sem essa característica, o humor, ou “riso reduzido”, é destituído de uma força que antes era sua marca mais expressiva na cultura cômica popular; agora, no Romantismo, esse humor é “sombrio e sem alegria”. Ibidem p. 10-37.

poderia ser dito, admitido no âmbito do discurso sério, acaba transpondo uma série de barreiras e penetrando a cultura oficial por intermédio do humor, como foi o caso do lundu, música do folclore negro que por fim, segundo Mário de Andrade, acabou se transformando na “primeira forma musical afronegra que se dissemina por todas as classes brasileiras e se torna música ‘nacional’”.<sup>46</sup>

Outro caso, na cultura brasileira, é o do famoso romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, sucesso quando publicado em folhetins no Correio Mercantil entre 1852 e 1853, mas cuja posterior publicação em livro vai obedecendo a um ritmo lento, alterado somente depois do Modernismo. Esse romance, que ganhou enorme projeção com o tempo, no momento mesmo de sua publicação não era objeto de grandes expectativas por parte de seu autor, que não o assinou nem no jornal nem tampouco na primeira edição do livro.<sup>47</sup> Diante do discurso artístico oficial, sério, da época – a literatura romântica - *Memórias* era apenas uma literatura “menor”, de entretenimento, sobretudo, para seu autor.<sup>48</sup> Certamente, nesse momento, a linguagem coloquial aliada à comicidade tinha um valor bem menor frente ao tom sisudo e grave do romantismo “oficial” brasileiro.<sup>49</sup> E esse mesmo romance depois de mais de cem anos de seu surgimento passa a ser uma obra de referência na literatura brasileira. O que mudou nesse tempo, entre outros aspectos, foi justamente a valorização social e cultural que passou a ter o discurso de humor. No Brasil, com o Modernismo, o humor passa a ser um discurso altamente valorizado, dentre tantos motivos, porque é possível por seu intermédio construir um tipo de crítica que jamais havia entrado pela porta da frente de nossa grande literatura. E assim como em *Memórias*, no Modernismo teremos um discurso de humor aliado às marcas do discurso falado, aliás, esse também um dos carros-chefes estéticos do primeiro modernismo. Além disso, entre *Memórias* e o

---

<sup>46</sup> Mário de Andrade, op. cit., p. 36.

<sup>47</sup> Na primeira edição, há apenas o pseudônimo “Por um brasileiro”. In: José Ramos Tinhorão, *A música popular no romance brasileiro*. Vol. I. São Paulo, Editora 34, 2000, p. 112.

<sup>48</sup> Ver a citação do biógrafo de Manuel Antônio de Almeida, Marques Rebelo, reproduzida por Tinhorão em que descreve como “durante reuniões barulhentas na casa deste seu amigo Bethencourt da Silva Manuel Antônio de Almeida escreveu vários rodapés da série das *Memórias*”. Ibidem, p.117.

<sup>49</sup> Justamente por não ter valor à época – entre 1840-60 -, quase nada restou de um tipo de poesia cômica, conhecida como “poesia pantagruélica”, produzida pelos estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo. Antonio Candido, “A poesia pantagruélica”. In: *O discurso e a cidade*. 3. Ed., São Paulo/ Rio de Janeiro, Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 2004.

Modernismo foi consolidada a “dialética da malandragem”,<sup>50</sup> como um valor não só estético – na medida em que a conduta do malandro passou a figurar na boa literatura como um estereótipo do imaginário brasileiro – mas também como um ambíguo valor social – que vai construir a relação do “homem cordial” como positividade sob muitos aspectos.

Mas se no século XIX, parte da cultura de origem afronegra teve de se alterar – sobretudo no que diz respeito à questão dos conflitos próprios da condição de classe – para passar a fazer parte da mais abrangente cultura brasileira – formada também pela cultura do branco europeu e do ameríndio -, no século XX essa passagem foi menos descaracterizadora. Nesse sentido, o samba do final dos anos vinte do século passado é emblemático porque é fruto da aliança dos compositores negros com os brancos. A contribuição musical – rítmico-melódica – dos sambistas negros é inegável; no que concerne aos brancos, que plasmaram esse estilo dos compositores negros, em muitos casos, como foi o de Noel Rosa, a contribuição, quanto à originalidade, foi mais propriamente poética na criação de letras cuja qualidade estética é inquestionável mesmo diante da erudita produção literária.

O jovem sambista contribuiu para criar uma dicção bastante coerente com um “tom da língua brasileira” procurado nessa época inclusive pela produção artística da elite literária nacional. “Nos sambas como o de Ismael Silva (‘O Antonico’), numa linguagem coloquial invejável, e nos de Noel Rosa, em geral, encontramos o tom da *língua brasileira* que os modernistas perseguiram”<sup>51</sup>. E não é só a marca do discurso coloquial que aproxima Noel dos primeiros modernistas numa proposta estética, é também a eleição do humor e da ironia como categorias discursivas que evidenciam um distanciamento crítico dos valores sociais e estéticos dominantes. Isto é, por caminhos paralelos, dado que não se sabe de nenhum tipo de interlocução entre os

---

<sup>50</sup> Essa expressão é o título do clássico ensaio em que Antonio Candido analisa *Memórias de um sargento de milícias*; sua tese central, resumidamente, é a de que há, no romance, a representação de um jogo dialético entre o universo da ordem – o institucional, com suas leis morais, sociais etc. - e o da desordem – o da transgressão às normas - na sociedade brasileira do Brasil joanino. Não só a personagem principal, mas quase todas as outras transitam por essas ordens. Esse trânsito seria uma marca de conduta típica de uma parcela da população do Rio de Janeiro daquela época. E a leveza com que esse jogo dialético é construído deve-se justamente ao humor somado ao discurso coloquial. In: Antonio Candido, “Dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. 3. Ed., São Paulo/ Rio de Janeiro, Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 2004, p. 45.

<sup>51</sup> Afonso Romano de Sant’anna. *Música popular e Moderna Poesia Brasileira*. 4. ed. São Paulo, Landmark, 2004, p. 25.

poetas modernistas e os sambistas da década de 30, a literatura e a canção popular urbana lançaram mão de alguns recursos idênticos na construção de sua produção discursiva, justamente num momento em que ambas criavam paradigmas bastante duradouros na arte brasileira. O curioso aqui é que em ambas as frentes – discurso coloquial e de humor – nossos poetas e sambistas estavam em sintonia com o que estava sendo produzido pelas vanguardas artísticas européias – como se sabe, os escritores tinham uma interlocução consciente com a produção internacional, o que não se pode dizer dos sambistas. Mas certamente houve na época uma interlocução de outra ordem que trouxe à produção artística brasileira, tanto no campo da cultura popular quanto no da erudita, um tratamento discursivo semelhante em aspectos tão importantes.

Para compreender por que o discurso de humor pode ser tão eficaz em criar um efeito de sentido crítico, disfarçado ou atenuado como no caso das canções de Noel, talvez uma boa pista seja o enfoque psicanalítico a respeito dos mecanismos psíquicos envolvidos na produção e na recepção do humor. Freud não vai chegar a dizer que o humor é um discurso de disfarce propriamente, mas vai atribuir à sua produção psíquica um tipo de *encenação de distanciamento dos limites impostos pela realidade* o que, no fim das contas, tem muito a ver com a pertinência de um discurso ambíguo – de disfarce - como constituinte de determinadas vozes discursivas.

No clássico *O chiste e suas relações com o inconsciente*, para ilustrar a produção e a recepção do discurso de humor, Freud dá como exemplo o caso do condenado à forca que no dia fatídico de sua morte pergunta que dia da semana é aquele; à resposta dada, uma segunda-feira, segue seu comentário: “Bela maneira de começar a semana!”. O humor aqui é uma forma de economizar a compaixão que por ventura sua situação pudesse suscitar: no lugar do sofrimento pelo seu fim próximo – tanto de sua parte como da parte do outro que compartilha sua dor – tem-se uma descarga psíquica que evita a compaixão, já que o próprio condenado “não se importa” com sua morte próxima, e se projeta no riso: “a compaixão economizada é uma das mais generosas fontes de prazer humorístico”,<sup>52</sup> isto é, de um modo

---

<sup>52</sup>Sigmund Freud, “El chiste y su relación con lo inconsciente”. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. 4. ed., Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, p. 1163.

geral, a essência do humor, como um mecanismo psíquico, estaria na economia de afetos desprazerosos.

O mais interessante na análise freudiana do humor está na origem da atitude psíquica que o engendra. Assim como o cômico e o chiste, o humor “tem este algo liberador” – o prazer de uma economia psíquica – mas tem também, diferentemente dos outros dois, “algo grandioso e exaltante”. Para Freud, essas características originam-se numa atitude narcísica; o eu não só se recusa a se submeter às limitações traumáticas da realidade, como também encena uma atitude de distanciamento em que as vicissitudes da vida só podem lhe causar prazer: “O humor não é resignado, mas rebelde; não só significa o triunfo do eu, mas também do princípio do prazer, que no humor consegue triunfar sobre a adversidade das circunstâncias reais”.<sup>53</sup>

A negação da realidade e a afirmação do princípio do prazer configuram a estrutura psíquica mobilizada pelo humor, que é a mesma dos mecanismos de defesa – neurose, loucura, embriaguês, ensimesmamento e êxtase – no entanto, diferente destes, com o humor há o detalhe nada desprezível de que a saúde psíquica permanece inabalada. Freud chega mesmo a afirmar que essa estrutura dá ao humor uma “dignidade” não encontrada no chiste, por exemplo, que “serve apenas ao benefício prazeroso, ou então põe este ganho ao serviço da agressão”.<sup>54</sup> Além dessa diferença, o humor não produz um prazer tão intenso quanto o chiste ou o cômico. Isso ocorre porque não é a brincadeira em si mesma o mais importante no humor, mas sua *intenção*: “O humor quer dizer-nos: ‘Olha, aí está o mundo que te parecia tão perigoso! Não é mais que um jogo de crianças, bom apenas para brincar!’”.<sup>55</sup>

Essa é uma chave importante para entender a perspectiva que compreende o humor não mais como um tipo de discurso inferior a outro, mas como um discurso diferente, capaz de uma enunciação contraposta ao discurso sério justamente porque somente aí é possível dizer, muitas vezes, aquilo que não cabe no discurso oficial por inúmeras razões. Uma dessas razões é justamente *desvalorizar* o que é

---

<sup>53</sup>Sigmund Freud, “El Humor”. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. 4. ed., Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, p. 2998.

<sup>54</sup>Ibidem, p. 2998.

<sup>55</sup>Ibidem, p. 3000.

tido oficialmente como um valor importante sem sofrer quaisquer conseqüências coercitivas que por ventura uma contraposição desse tipo possa acarretar. Na ironia, por exemplo, por sua ambigüidade discursiva intrínseca essa possibilidade é uma constante:

Não é que a ironia serve fundamentalmente a dizer do mal, mas que ela tem por função frustrar uma norma que, de modo geral, interdita de dizer do mal (...) a ironia é defensiva *contra as normas* (...) como um estratagema que permite frustrar o assujeitamento dos enunciadores às regras da racionalidade e do bem-estar públicos. Ela representa então um meio – talvez o único – que tem o indivíduo falante de se libertar de uma coerção normativa, sem ter de suportar as sanções que trarão uma franca infração. Contra o “fascismo” que Barthes, por uma hipérbole ela mesma suspeita de ironia, reprovou recentemente às normas da linguagem, a ironia faz a figura da réplica “antifascista”. Porque ela pode aparecer, na ordem da palavra, como o último refúgio da liberdade individual.<sup>56</sup>

É com o humor, sobretudo em sua conformação desde o romantismo, que a cada vez mais conflituosa relação entre indivíduo e sociedade passa a ser enunciada como digna de deboche, riso, ironia etc. Bakhtin cita o narrador de *Rondas Noturnas* de Bonawentura – obra prima do grotesco romântico – para explicar esse tipo de conflito visto sob a perspectiva do riso: “Haverá no mundo meio mais poderoso para opor-se às adversidades da vida e do destino! O inimigo mais poderoso fica horrorizado diante desta máscara satírica e a própria desgraça recua diante de mim, se me atrevo a ridicularizá-la! E, que diabo, esta terra com seu satélite sentimental, a lua, não merece mais do que burla!”<sup>57</sup>.

No caso da obra de Noel Rosa, a “máscara satírica” permite tratar criticamente, no universo da canção popular urbana, de conflitos sociais que, provavelmente, de outra forma teriam permanecido recalçados – como, por exemplo, a relação com o mundo do trabalho. Ao eleger a personagem do malandro, sobretudo em suas primeiras canções, como a voz que vai cantar um tipo de conduta à margem da sociedade, estava definida, já na escolha dessa voz, a opção por uma enunciação de oposição aos valores dominantes. Tal opção não foi “inventada” por Noel, pois, como já observado, essa personagem começava cada vez mais a fazer parte do universo do samba como um estereótipo bem sucedido no

---

<sup>56</sup> Alain Berrendonner, “De l’ironie”. In: *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris, Minuit, 1982, p. 239 (tradução minha).

<sup>57</sup> Mikhail Bakhtin, op. cit. 2008, p. 34.

gosto do público. É muito importante que isso seja enfatizado: o estereótipo positivo do malandro foi uma criação de mão-dupla, só permaneceu nas canções como uma voz principal, em tantas delas, evidentemente porque fez sucesso. Sandroni discute a aceitação e a valorização positiva do *malandro* como uma característica própria dos sambistas do Estácio – não se pode esquecer que a partir da produção deles o samba se consagra como gênero de sucesso nacional - em contraposição ao grupo anterior de compositores – Sinhô, Donga, João da Baiana – que não tinham a mesma identificação positiva com essa característica: “a malandragem, mais do que uma posição objetiva, é uma construção imaginária pela qual um grupo se reconhece e é reconhecido socialmente”.<sup>58</sup> Mas mesmo esse malandro “positivo” teve de achar uma fórmula para ser aceito, e cultuado, no universo da canção popular; a crise com a malandragem foi essa fórmula bem sucedida porque, por intermédio da encenação dessa crise, é como se o malandro rendesse um tributo aos valores dominantes: ele sabia que era um tipo em “dívida” com a sociedade – que era uma figura à margem - e prometia uma futura regeneração como garantia do pagamento dessa dívida.

Mas o malandro de Noel entra na cena do samba sem nenhum sentimento de culpa por sua malandragem, ao contrário, se algo não vai bem em sua vida, a responsabilidade é do outro – da mulher, da crise social. Para compreender o jogo ambíguo por intermédio do qual a voz malandra vai enfatizar seu modo de ser, ao invés de mudá-lo como era a promessa do estereótipo conciliador, a ironia exige um tipo de relação com o ouvinte; não é necessário apenas que o público, em alguns casos, tenha conhecimento de seu contexto, dado que “colocar-se como receptor de um discurso irônico significa compartilhar com o enunciador a ambigüidade do enunciado, a dupla enunciação”.<sup>59</sup> Isto é, num texto marcado pela ironia, não é possível escolher entre o sentido literal e o figurado, o que a descaracterizaria inteiramente, ou marcaria a incompreensão de seu efeito de sentido. E esse é um dos aspectos mais interessantes dessa estratégia discursiva; há uma espécie de pacto entre enunciador e público:

Assim sendo, o ironista, o produtor da ironia, encontra formas de chamar a atenção do enunciatário para o discurso e, através desse procedimento, contar com sua adesão. (...) O conteúdo, portanto,

---

<sup>58</sup> Sandroni, op. cit., p. 168.

<sup>59</sup> Beth Brait, op. cit., p. 81.

estará subjetivamente assinalado por valores atribuídos pelo enunciador, mas apresentados de forma a exigir a participação do enunciatário, sua perspicácia para o enunciado e suas sinalizações, por vezes extremamente sutis. Essa participação é que instaura a intersubjetividade, pressupondo não apenas conhecimentos partilhados, mas também pontos de vista, valores pessoais ou cultural e socialmente comungados, ou ainda, constitutivos de um imaginário coletivo.<sup>60</sup>

Em praticamente toda a sua obra, Noel Rosa partilha com seu público valores ligados a um universo que à época, 1930, era visto, sob a perspectiva das classes dominantes, como um lugar social bastante negativo - por exemplo, a personagem do malandro, o vagabundo alegre, descomprometido e sem culpa. Por isso, em suas canções, há uma voz que propõe uma relação dialógica inusitada, estabelecida via ironia, que instaura uma intersubjetividade em que os pontos de vista ou os valores podem não ser necessariamente partilhados com o público. Ao “exigir a participação do enunciatário”, essa voz irônica o obriga, por assim dizer, a partilhar com ela além da crítica aos valores dominantes – o que não é tão inusitado quando se trata de compartilhar uma crítica a uma crise social, como é o caso de *Com que roupa?* -, o enaltecimento de um universo altamente desvalorizado: o da produção artística, no âmbito da canção, das classes desfavorecidas cariocas – aqui, sim, a ambiguidade discursiva do pacto com o enunciatário se amplia a limites bem mais largos do que seriam aqueles normalmente aceitos pelos padrões vigentes. Em seu primeiro samba, Noel faz muita gente cantar alegremente a voz de um malandro que reclama de uma crise social nunca antes vista e que promete bater na mulher para tentar solucionar essa crise. Para os padrões morais da década de 30, a ousadia não é pouca.

Enfim, é inegável a contribuição de Noel para a consagração dessa personagem tão característica do samba de 30 e que foi alçada a fazer parte do imaginário nacional por inúmeros atores sociais, não só os sambistas. Na década de 30 do século passado, o Brasil passava por um momento em que estabelecer os contornos de uma nacionalidade era uma questão fundamental não só na cultura, mas também na política – o governo pós-revolução de 30 teve como um de seus eixos políticos principais um projeto nacionalista que se ramificava por todas as áreas da vida nacional. Havia aí a necessidade de se pensar o que era uma

---

<sup>60</sup> Ibidem, p. 105.

nacionalidade brasileira<sup>61</sup> até então ainda não claramente identificada pelas elites; havia, portanto, a necessidade de se criar uma origem, um sentido com traços de identidade que dessem “uma cara” ao país; em momentos assim “O riso ocupa lugar importante nessa mitologia nacional que se cria”.<sup>62</sup> E, com o riso, surgem os estereótipos, os arquétipos das diferentes mitologias nacionais – como o malandro no caso do Brasil - e que permanecem vivos por muito tempo. Minois acrescenta: “Esses estereótipos, é claro, não são obrigatoriamente lisonjeiros; servem, antes de tudo, para estabelecer a diferença com o estrangeiro e para reforçar a solidariedade nacional em torno de alguns temas ‘bem nossos’”. O malandro brasileiro não é definitivamente uma figura “lisonjeira”,<sup>63</sup> mas é aquela escolhida não só pelo samba de 30, mas também pela grande literatura – vide *Macunaíma* de 1928 – como emblemática de um modo de ser “bem nosso”, que elegeu a alegria descomprometida e leve de um personagem à margem como um escudo prazeroso diante de sua inexorável miséria social.

Ao comentarem especificamente o humor da canção *Com que roupa?*, os biógrafos de Noel afirmam:

Noel transpõe para a música popular a singularidade tão carioca de tratar com graça e irreverência os assuntos mais sérios, de escarnecer da própria desgraça. Neste samba, a crise econômica, o Brasil de tanga, converte-se numa sucessão de piadas. Enquanto se ri delas, pensa-se na tristeza que ocultam. Um pouco como na definição de George Bernard Shaw para humor: “É qualquer coisa que faça a gente rir. Mas o humor mais requintado arrasta uma lágrima com a risada”.<sup>64</sup>

Os próprios biógrafos demonstram que aquilo que nomeiam como “singularidade tão carioca” é na verdade uma marca de um humor mais universal - como no mote de Giordano Bruno “Na tristeza alegre, na alegria triste”, tido por Pirandello como o mote do humorismo<sup>65</sup>. Na obra de Noel Rosa, está presente essa marca universal do humor moderno como um discurso que revela “com graça e irreverência” um mundo

---

<sup>61</sup> Justamente nessa década são produzidos dois clássicos da sociologia nacional que analisaram, com diferentes enfoques, a constituição da sociedade brasileira: *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freire e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda.

<sup>62</sup> Georges Minois, op. cit., p. 493.

<sup>63</sup> Carlos Sandroni cita inclusive o depoimento em que João da Baiana diz que não fez a viagem à Europa em 1922 com “Os oito batutas” porque não queria se aventurar e talvez até mesmo perder seu emprego como fiscal da estiva; categoricamente diz que não se encaixa neste “negócio de sambista malandro”, op. cit., p. 168.

<sup>64</sup> Máximo e Didier, op. cit., p. 117.

<sup>65</sup> Luigi Pirandello, “O humorismo”. In: Jacó Guinsburg (org.). *Pirandello: do teatro no teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 132.

contraditório, cheio de dor, de faltas inexoráveis para um indivíduo solitário e extremamente frágil diante das vicissitudes da vida. A leveza com que a dor é trazida não tira dela sua qualidade de ser dor, o que muda em relação ao discurso sério é que a encenação remete a um eu que “não se importa” com as mazelas da vida, mas ao contrário, é até capaz de tirar do confronto com elas, pela ficção de distanciamento que cria, um enorme prazer.

O que faz a diferença entre a obra de Noel e a de outros compositores, do Estácio ou não, é uma enunciação marcada por um tipo de humor crítico, cuja ênfase está não só na simples oposição a determinado valor, mas em sua enfática desvalorização – pelo deboche, pela sátira, pela ironia - seja ele um valor dominante ou não. Por esse motivo, a voz de Noel assume plenamente a “atitude narcísica” freudiana própria do discurso de humor; essa voz – que se dramatiza em diferentes personagens, não apenas no malandro – teima em encenar sua insubmissão festiva e, portanto, prazerosa, às limitações da realidade ao mesmo tempo em que denuncia essas limitações. Assim, o malandro de Noel em *Com que roupa?* joga alegremente com o estereótipo do malandro em crise para reafirmar sua escolha; para ele, não há crise em sua malandragem, mas nas condições sociais, que obrigam todos, otários e malandros, a uma vida de penúria financeira. Em *Escola de malandro*, nos versos feitos por Noel, o deboche é em relação ao próprio malandro – tão incensado no restante da letra. Em *Malandro medroso*, o jogo ambíguo dá o tom: a valorização de uma qualidade do malandro – a esperteza – se contrapõe à desvalorização de outra – a valentia. O malandro é a figura eleita para dizer das limitações – desprazerosas, injustas, duras - do mundo do trabalho, mas ele é também um estereótipo cheio de limitações – sua suposta crise com seu estilo de vida marginal é muito mais uma aparente encenação de culpa do que a indicação de qualquer desejo verdadeiro de regeneração, sua vaidade exacerbada com essa condição, que no fim das contas é tão miserável quanto qualquer outra; enfim, a enunciação em Noel remete a um embate em que o fracasso é a condição inexorável de uma humanidade precária, não só por conta das condições econômicas do país, mas devido à sua condição existencial: frágil, infinitamente limitada diante de uma realidade que em tudo lhe aniquila qualquer possibilidade de superação. Não por acaso em boa parte de suas canções líricas, emerge

explicitamente o que o sorriso das canções de humor procura disfarçar: uma voz carregada de um amargo pessimismo.

Essa é talvez a maior singularidade discursiva de Noel em relação aos seus contemporâneos, tão ou mais importantes que ele para a canção que se formatava aí nos anos 30: nasce uma voz irônica, debochada, cínica muitas vezes, que fala de uma perspectiva não existente até então no que se refere às tensões sociais implícitas em seu universo. Mas essa voz não pode revelar abertamente essas tensões – nesse momento há um governo que acaba de se instalar no poder por intermédio de um golpe: “Críticas políticas, frontais, abertas, com todos os pingos nos *is*, Noel Rosa não é ousado o bastante para fazê-las. Nem ele, nem nenhum compositor destes tempos, a maioria por sinal interessada em render homenagens ao novo presidente”.<sup>66</sup> Isto é, qualquer compositor que produzisse um discurso de confrontação com o discurso político oficial teria, necessariamente, de correr o risco de arcar com as conseqüências de uma possível repressão por parte do governo.<sup>67</sup> Noel não estava disposto a confrontações desnecessárias e explícitas com o poder; assim, o discurso ambíguo, do humor e da ironia, foi também uma estratégia de disfarce que permitiu a entrada em cena de uma voz diferente, que encenava seu desprezo pelo caótico e injusto mundo da ordem com a apologia despudorada pelo caótico e alegre mundo do prazer.

### **3. Uma poética do samba: o tom coloquial**

Como gênero de canção popular, o samba sugere um efeito de sentido “despretensioso”, coloquial, familiar, que induz o ouvinte a um jogo lúdico de canto e dança numa intimidade prazerosa, de entrega do corpo ao ritmo, à melodia, à

---

<sup>66</sup> Máximo e Didier, op. cit., p. 173.

<sup>67</sup> Alguns anos antes, em 1922, os compositores Freire Júnior e Careca (Luís Nunes Sampaio) foram perseguidos – o primeiro chegou a ser preso – pela polícia devido à marchinha *Ai, Seu Mé*, que satirizava o candidato à sucessão presidencial Artur Bernardes. Cf. Severiano e Mello, op. cit., p. 63-64.

poesia. No caso da obra de Noel Rosa, os traços prosaicos presentes na canção, não só na letra, constituem uma contribuição importante para a criação desse efeito de sentido. Esses traços vão desde expressões populares e marcas de oralidade na letra, passando pela entoação da interpretação – sobretudo a interpretação do próprio Noel - até o encaixe rítmico perfeito entre a acentuação do compasso e a letra que respeita as características da prosódia do português falado no Brasil. A competência do compositor em encontrar soluções estilísticas que harmonizassem o conjunto desses traços certamente foi um dos aspectos que tornou sua obra um paradigma da canção popular urbana no Brasil.

Sem contar sua participação nas gravações com o Bando de Tangarás, Noel gravou dezoito discos com trinta e quatro canções – só de composições suas – desde 1930 até 1936.<sup>68</sup> Sua voz pequena, em total contraponto ao padrão de vozes potentes da época, está bem confortável no tom que o intérprete Noel buscou: na encenação de diálogo característica da canção popular, o tom coloquial, simples, prosaico, como quem fala, é seguido com precisão. Numa entoação marcada por certas nuances próprias da fala, a ambiguidade dos sentidos tende a ganhar em expressividade interpretativa. E o Noel cantor vai se mostrar bastante à vontade nesse tipo de interpretação, sobretudo a partir de seu segundo disco.<sup>69</sup> O compositor – que criou letras cuja poesia é atravessada pela prosa, que ajustou tão bem a letra à melodia com o ritmo prosódico - conseguiu imprimir também ao intérprete as nuances de uma enunciação marcada pelo tom coloquial.

---

<sup>68</sup>1930: *Festa no céu/Minha viola, Com que roupa?/Malandro medroso*; 1931: *Cordiais saudações/Mulata fuzarqueira, Samba da boa vontade/Picilone, O pulo da hora/Vou te ripar, Por causa da hora/Nunca...jamais... e Gago Apaixonado*; 1932: *Quem dá mais?/Coração, Mentiras de Mulher/Felicidade, Coisas nossas/Mulher indigesta*; 1933: *Escola de malandro, Onde está a honestidade?/Arranjei um fraseado, Positivismo/Devo esquecer, Seu Jacinto/Quem não dança*; 1935: *João Ninguém/Conversa de Botequim*; 1936: *De babado/Cem mil réis, Provei/Você vai se quiser, Quem ri melhor/Quantos beijos*. Na discografia de Noel, o Dicionário eletrônico Cravo Albin registra ainda a canção *Sentinelas alerta* em gravação de 1934, mas não há indicação de que Noel Rosa seja o autor dessa canção em várias outras fontes como em *Noel Rosa: uma biografia*, de João Máximo e Carlos Didier ou no encarte da caixa com 14 Cds, Omar Jubran (produtor) *Noel Pela Primeira Vez*; no acervo eletrônico do Instituto Moreira Salles (<http://acervos.ims.uol.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>) consta Ary Barroso como autor dessa canção, e o nome de Noel Rosa está registrado como intérprete ao lado de João Petra Barros, muito embora apenas a voz desse último seja audível.

<sup>69</sup> Dentre as inúmeras canções registradas por Severiano e Mello como sucessos na década de 30, as que o próprio compositor gravou, além de *Com que roupa?*, são: *Gago apaixonado* e *Mulata fuzarqueira* em 1931; *Coisas nossas* em 1932; *Onde está a honestidade* em 1933; *Conversa de botequim* e *João ninguém* em 1935; *Cem mil-réis* e *De babado* em 1936.

### 3.1 Entoação na canção

Em 1937, ao refletir sobre a produção brasileira do canto lírico, Mário de Andrade criticou severamente os compositores nacionais porque, de um modo geral, não se preocupavam com a fonética da língua, constantemente alterada em função das acentuações rítmicas. Esses compositores com uma “sencerimônia liberdosa fazem dos hiatos ditongos e dos ditongos hiatos”, procedimento esse, dentre outros, que preocupava bastante o crítico, pois, para ele, a beleza de uma canção estava diretamente ligada à sua “perfeição fonética”: “Parece haver uma conexão lógica entre a resultante beleza da melodia e a resultadora perfeição fonética do texto *quando falado*”.<sup>70</sup> A reflexão de Mário de Andrade visava contribuir para que a produção musical lírica nacional pudesse chegar a se distinguir como uma produção eminentemente brasileira de outras produções, sobretudo, as europeias. Nesse sentido, o cuidado com a questão fonética refletiria a preocupação do compositor em criar essa música autenticamente brasileira, já que “os povos e suas músicas não se distinguem tanto pelo que cantam como pela maneira por que cantam”.<sup>71</sup>

No âmbito da canção popular urbana, mais especificamente do samba, essa inadequação nunca foi um problema, ao contrário, desde os primórdios de sua produção, a adequação fonética da língua à melodia sempre foi uma de suas características mais marcantes. E o mais interessante é que boa parte dos compositores populares não tinha uma formação musical ou literária, sua competência era totalmente intuitiva. Um dos motivos para que esses sambistas soubessem tão bem respeitar a fonética da língua na adequação à melodia se deve, muito provavelmente, ao fato de ser o que Luís Tatit chama de “cancionistas”, isto é, compositores cuja forma de compor “tem por base as inflexões entoativas da fala cotidiana”.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Mário de Andrade, *Aspectos da música Brasileira*. São Paulo, Martins, 1975, p. 81.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>72</sup> Luís Tatit, *O Século da Canção*. Cotia, Ateliê Editorial, 2004. p. 74.

Tatit afirma que a sonoridade brasileira na canção popular foi permeada, desde Sinhô, por uma maneira entoativa de dizer, a qual, por sua vez, se ancora numa tradição mais antiga:

Alheios a qualquer formação escolar, de ordem musical ou literária, esses sambistas retiravam suas melodias e seus versos da própria fala cotidiana. Serviam-se das entoações que acompanham a linguagem oral e das expressões usadas em conversa. Tais recursos, aliás, já vinham das brincadeiras indígenas e dos rituais religiosos das primeiras levas de negros que aqui chegaram.<sup>73</sup>

Essa sonoridade gerou uma espécie de relação direta com a fala cotidiana determinante para o samba de 1930 que “consagrou a entoação da linguagem oral como centro propulsor de todas as soluções melódicas que resultaram nos gêneros e estilos até hoje praticados”.<sup>74</sup> Deve-se ter em conta que a partir do samba carioca de 30 – com sua temática, sua forma composicional – houve um reconhecimento nacional do que seria a música popular urbana brasileira. Isso significa, no mínimo, uma identificação segura ali naquele gênero de elementos que faziam parte da cultura popular brasileira de um modo geral e, especificamente no que concerne à língua, significa o reconhecimento de uma maneira de dizer – não só a entoação, mas a pronúncia também – própria do português falado no Brasil.

Musicalmente o que ocorreu foi um ajuste silábico e acentual que permitia atingir um duplo objetivo: a frase melódica bem delineada era também a frase entoativa do discurso falado. Esse procedimento composicional é determinado pelo que Tatit chama de “princípio entoativo”: o sentido implícito numa curva entoativa está no seu final, nas inflexões anteriores às pausas do discurso ou ao silêncio:

Essas inflexões, denominadas tonemas, podem ser descendentes, ascendentes ou suspensivas (quando sustentam a mesma altura). A descendência está cultural e tradicionalmente associada a conclusões de idéias. (...) as duas outras formas, ascendente e suspensiva, perfazem a tensão típica da continuidade: ou temos uma pergunta (explícita ou implícita), ou temos a informação sub-reptícia de que o discurso deve prosseguir, ou ainda temos o indício de que algo ficou suspenso.<sup>75</sup>

Um dos efeitos do emprego dos tonemas é gerar uma espécie de cumplicidade entre o compositor e o ouvinte, na medida em que é possível

---

<sup>73</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>74</sup> Ibidem, p. 75.

<sup>75</sup> Ibidem, p. 73.

reconhecer a sonoridade familiar da língua materna na canção. Era exatamente isso que Mário de Andrade reivindicava para que o canto erudito nacional se transformasse de fato num canto reconhecidamente diferente, com uma sonoridade brasileira só que no âmbito da dicção e não no da entoação propriamente. Ao reconhecer uma sonoridade familiar na canção, seja por intermédio da fonética da língua, seja por intermédio da entoação o ouvinte tende a estabelecer um vínculo muito mais próximo, muito mais prazeroso do que quando não existe esse reconhecimento de imediato, isto é, quando a audição é só motivo de estranhamento.

Talvez esse efeito de familiaridade provocado pela entoação tenha sido responsável pela sensação de que o samba sempre existira, mesmo na época em que estava sendo criado como gênero de canção popular. Nesse sentido, para Tatit, Noel Rosa “resolveu a equação da música popular brasileira (...) e lançou um dos modelos mais fecundos para as futuras gerações de cancionistas”, justamente porque dominava a arte de “extrair da melodia preestabelecida uma raiz entoativa”.<sup>76</sup> Além disso, é importante frisar que a entoação contribui para revelar uma maneira de pensar o mundo;<sup>77</sup> quando Noel alia o samba do Estácio à sua voz lírica – que em *Com que roupa?* nasce debochada, irreverente, coloquial, familiar - cria uma voz emblemática de um gênero popular a partir de um conjunto de valores que pertencem ao universo do samba, isto é, todos os elementos da canção vão contribuir para indicar o lugar ideológico dessa voz, inclusive, a entoação.

### 3.2 A escola de interpretação de Mário Reis

---

<sup>76</sup> Idem, *O Cancionista*. 2. ed. São Paulo, Edusp, 2002, p. 29-35.

<sup>77</sup> Para Bakhtin e Voloshinov, a entoação é a expressão de um julgamento de valor que estabelece um vínculo entre o discurso verbal e o extra-verbal, assim “a entoação só pode ser compreendida profundamente quando estamos em contato com os julgamentos de valor presumidos por um dado grupo social”. In: “Discurso na vida e discurso na arte”. Tradução para o português de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, para uso didático, - tomou como base a tradução inglesa de I. R. Titunik (“Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics”), publicada em V. N. Voloshinov, *Freudism*, New York. Academic Press, 1976 – p. 7.

Se no ritmo, na letra e na entoação do samba o compositor Noel Rosa se filiou ao inovador grupo de sambistas do Estácio, na forma de interpretar as canções o cantor adotou o que de mais novo, e diferente, estava sendo criado na canção popular brasileira. O intérprete responsável pela reviravolta no estilo de cantar sambas foi Mário Reis, mais um jovem da elite carioca cujo início de carreira seguiu a mesma trajetória dos talentosos rapazes do Bando de Tangarás. Enquanto fazia a faculdade de Direito, Mário Reis tinha aulas de violão com o maior sambista da época, Sinhô, apenas para se divertir, sem a menor intenção de se profissionalizar no universo da música popular. Mas, como Sinhô se empolgou com o modo de interpretar de seu brilhante aluno,<sup>78</sup> acabou convencendo-lhe a gravar um disco em 1928. Desde a gravação de seu primeiro disco com as canções *Deus nos livre do castigo das mulheres* e *Sabiá*, ambas de Sinhô, Mário Reis foi muito bem sucedido com um estilo em tudo diferente do que vinha sendo feito até então. O sistema de gravação elétrico, que acabara de surgir em julho de 1927, foi também responsável pela possibilidade de sucesso de uma voz como a de Mário Reis que, segundo Sérgio Cabral, tornou-se “o símbolo dos novos tempos, no Brasil”, pois o cantor era “dono de uma voz que jamais seria gravada pelo antigo sistema das gravações mecânicas. Com o seu jeito de cantar, possibilitou o aparecimento de inúmeros outros cantores, criando uma escola de interpretação”.<sup>79</sup>

Até Mário Reis os cantores populares, de um modo geral, seguiam um estilo em que a ênfase na potência da voz era fundamental para uma boa performance interpretativa, o que se constata nas vozes dos intérpretes de maior sucesso na época, Francisco Alves e Vicente Celestino, por exemplo, os quais primavam por uma interpretação que procurava imitar a potência do canto operístico, tido como paradigma para o canto popular até então. Com o surgimento de Mário Reis, o que se tornou evidente foi que esse tipo de interpretação não era o mais apropriado para cantar sambas. O depoimento de Ismael Silva é contundente sobre as diferentes interpretações:

---

<sup>78</sup> Em depoimento à revista WECO, Sinhô diz: “Eu, que dou minhas composições musicadas e versejadas, sempre lutei com a falta de um cantor a quem pudesse difundir o meu estilo próprio, porque não dizer a minha escola. [Graças a deus, segue, encontrou um] que atende a todos os meus desejos e aspirações, vim a ter um discípulo de violão e modinha, que seria a maior revelação do ano, esse distinto moço, rapaz da melhor sociedade carioca, musicista e acadêmico de uma das nossas escolas superiores (...) esse meu amigo é Mário Reis”. Apud Luís Antônio Giron, *Mário Reis: o fino do samba*. São Paulo, Editora 34, 2001, p. 51.

<sup>79</sup> Sérgio Cabral, op. cit., p. 50.

Mário Reis desempenhou importante papel na interpretação dos sambas. Antes de seu aparecimento, os cantores não tinham grandes bossas. Cantavam sambas com voz empostada, influenciados pelos tenores e barítonos da ópera. Mário, preocupando-se mais com a dicção clara e o ritmo, foi o primeiro a interpretar samba com sobriedade, sem os exageros do belcanto.<sup>80</sup>

Não poderia haver definição melhor do estilo que passou a exercer enorme influência no modo de cantar sambas. Até mesmo Francisco Alves, o “rei da voz”, se deixou influenciar pela bossa inovadora de Mário Reis, que se caracteriza sobretudo por procurar harmonizar um tom coloquial de interpretação ao ritmo do samba. Sua voz, sem necessidade de “exageros”, foi sendo adaptada ao ritmo sincopado do samba e às frases melódicas, cada vez mais extensas a partir das composições do grupo do Estácio, que sugeriam um canto mais próximo das entoações da fala.

Assim como todos os produtores de samba da época, Noel notou que a contribuição de Mário Reis não se esgotava em apenas mais um estilo diferente de interpretação e certamente por isso se filiou ao seu modo inovador de cantar. O que havia sido revelado pelo brilhante cantor era a possibilidade de harmonizar os elementos do gênero samba numa voz essencialmente popular e brasileira em todas as suas dimensões: no ritmo, música, letra – com os contornos do português falado no Brasil – o que conseqüentemente exigia uma interpretação singular.

Talvez Mário Reis tenha imprimido à interpretação aquilo que Mário de Andrade definiu como um “jeito fantasista de ritmar” próprio do brasileiro. Segundo o crítico paulista, as influências da rítmica européia somadas às das rítmicas ameríndias e africanas teriam gerado na música brasileira “um conflito entre a rítmica diretamente musical dos portugueses e a prosódica das músicas ameríndias, também constantes nos africanos aqui”. Isto é, no ritmo próprio da música brasileira há uma influência direta de uma “rítmica provinda diretamente da prosódia” no caso dos ameríndios, e que, no que concerne aos africanos, verifica-se por “frases compostas pela repetição sistemática dum só valor de tempo bem pequeno (semicolcheia)” em muitos lundus e batuques. Em ambas produções musicais está bem marcado um “processo oratório de ritmo” que acabou por se incorporar à música popular brasileira de um modo geral, inclusive no samba.

---

<sup>80</sup> Apud Muniz Sodré, op. cit., p. 95.

Tudo indica que a interpretação proposta por Mário Reis encontrou um modo para enfatizar a beleza rítmica do samba também no canto, dado que, nesse gênero, acabou acontecendo uma espécie de convergência bem sucedida entre a rítmica brasileira com seu “jeito fantasista de ritmar” e a prosódia da língua portuguesa falada aqui – com todas as influências das línguas indígenas, sobretudo, o tupi-guarani, e das línguas africanas. A prosódia brasileira tem um ritmo sincopado – também característico do samba. Lorenzo Mammì explica o fenômeno na língua:

... em que as vogais mais amplas e os ditongos assumem uma parte da função articuladora das consoantes, enquanto estas, principalmente as nasais e as líquidas, tendem a fundir-se com a vogal que as precede. É (...) uma língua cheia de “liquescências”, isto é, sonoridades fluidas, cujos início e fim não podem ser definidos com clareza. Uma língua, portanto, que resiste às marcações rígidas, tentando arredondá-las. Esse aspecto, unido à tendência contrária e complementar a reforçar os acentos (sobretudo onde há uma seqüência de monossílabos), cria já na prosódia cotidiana um movimento sincopado.<sup>81</sup>

O crítico afirma ainda que Mário Reis resolveu a questão do emprego de uma prosódia tão caracterizada pelo ritmo numa estrutura musical “marcando cada acento, quase cada sílaba, com pequenas articulações, como golpes de palheta de um clarinete (...) como se um riso leve corresse abaixo da melodia” o que acabava por criar o efeito de “realçar com clareza a estrutura da melodia e do verso, sem mudar de dinâmica, como faziam os outros cantores da época, e sem utilizar o *vibrato*”.<sup>82</sup> Evidentemente, esse modo característico de cantar – cuja marcação articulatória é tão sutil e inconfundível - é exclusivo de Mário Reis. Mas, para além disso, o que sua interpretação revelou foi a constatação de que era possível cantar com “bossa”, isto é, com todo um meneio próprio do gênero samba – o ritmo, a entoação, a dicção - que não mais se amparasse no paradigma operístico.

### **3.3 A poética de *Com que roupa?***

---

<sup>81</sup> Lorenzo Mammì, “João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova”. *Novos Estudos CEBRAP* nº 34, São Paulo, CEBRAP, novembro 1992, p. 66.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 66-67.

A obra de Noel Rosa é tributária em muitos aspectos do novo samba que estava sendo criado pelos compositores negros cariocas, sobretudo, pelo conhecido grupo do Estácio. Esse tipo de samba surgiu no mundo do disco, praticamente, no mesmo momento em que Noel compôs suas primeiras canções.<sup>83</sup> Se rítmica e melodicamente esse modo de compor estava configurado em suas inovações – o ritmo mais marchado, menos sincopado do que o samba produzido antes por Sinhô e Donga, as frases melódicas mais longas – sem a contribuição do jovem compositor de Vila Isabel, o mesmo não se pode dizer em relação às letras. Como se trata de canção, um gênero do qual fazem parte música e letra, pode-se facilmente concluir que a contribuição de Noel foi bem significativa não só para o novo samba que nascia, mas também para a canção popular urbana que começava a se configurar como gênero nesse momento.

Mesmo em relação às letras, a produção do novo samba já havia dado os sinais do que seria caracteristicamente sua temática – a da crise com a malandragem - e seu estilo – atravessado pelo discurso coloquial. Aqui a obra noelina vai ampliar as possibilidades artísticas do gênero com um tratamento estilístico e discursivo verdadeiramente inovador; o humor e a ironia somados a uma poética do tom coloquial se transformarão em elementos marcantes não só de sua obra, mas de boa parte da produção da canção popular brasileira. Em relação ao tom coloquial propriamente, Noel foi um dos grandes responsáveis por fazer com que a canção soasse genuinamente brasileira, graças a uma competência ímpar em trabalhar ritmo, melodia e letra em absoluta harmonia sonora. Somado a isso está, evidentemente, a competência poética na elaboração de uma obra de humor que revelou uma voz popular crítica no universo da canção como jamais havia existido antes dele.

Um dos aspectos mais intrigantes na obra de Noel Rosa é que desde seu primeiro samba configura-se um sólido paradigma poético. Sua voz já surgiu em *Com que roupa?* capaz de fazer convergir inúmeros elementos poéticos e musicais no sentido de se tornar reconhecidamente popular e, além de carioca, brasileira.

---

<sup>83</sup> Francisco Alves gravou os primeiros sambas de compositores do Estácio em 1928 – *A malandragem*, de Bide e Francisco Alves, e *Me faz carinhos*, de Ismael Silva e Francisco Alves; as primeiras composições de Noel datam de 1929.

Nessa canção, absolutamente todos os elementos discursivos confluem para criar um efeito de sentido em que uma voz familiar, popular, pudesse ser identificada rapidamente seja pelos aspectos rítmico-musicais, seja pelos poéticos. O próprio mote da canção é uma expressão popular que vinha se tornando cada vez mais usada no Rio de Janeiro<sup>84</sup> para significar a falta de dinheiro. Numa espécie de síntese de uma enunciação que será construída ao longo de sete anos, há nesse mote concentradamente uma temática – a da falta de dinheiro - e um tipo de discurso, o coloquial com humor e ironia, que, juntos, contribuirão para criar o inconfundível estilo de Noel Rosa.

O tom coloquial, despretensioso e popular próprio do samba, atravessa a canção e se fixa em estrofes construídas com base em paralelismos poéticos, entoativos, interpretativos e rítmico-musicais – a única alteração nessa “fórmula” está no conteúdo da letra, que a cada estrofe descreve com mais detalhes a situação miserável do locutor. No que diz respeito somente às letras das canções populares de um modo geral, o efeito de familiaridade é criado devido à incorporação de determinados traços prosaicos que se somam aos recursos da poesia – métrica, rimas, aliterações, assonâncias etc. Em *Com que roupa?*, alguns desses traços são: a sintaxe, que segue a ordem do discurso falado – sujeito/verbo/complementos – evitando as inversões típicas da poesia; a encenação de interlocução, que sugere um diálogo, uma interação no aqui/agora da canção que contribui para criar o efeito de sentido de espontaneidade próprio do discurso coloquial; algumas marcas do registro oral, como a contração da preposição “para” com os artigos “o” e “a”, a substituição da forma verbal “está” por “tá”.

O princípio entoativo, proposto por Tatit, permite compreender o paralelismo entoativo que obedece às inflexões entoativas da fala, em perfeito acordo com a melodia e a letra, a cada verso. Assim, no primeiro verso de cada estrofe, há uma afirmação geral sobre a condição do locutor no momento presente em contraposição ao passado, que introduz a estrofe com uma entoação suspensiva – que sustenta a mesma altura entoativa – e sugere a continuidade do discurso: *Agora vou mudar minha conduta/Agora eu não ando mais fagueiro/Eu hoje estou pulando como sapo*. Os versos seguintes, segundo e terceiro, explicam ou justificam a afirmação feita no

---

<sup>84</sup> Cf. Almirante, *No Tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977, p. 79.

primeiro e terminam com uma entoação descendente que sugere a conclusão do discurso: na primeira estrofe, *Eu vou pra luta/Pois eu quero me aprumar*; na segunda, *Pois o dinheiro/Não é fácil de ganhar*; e na terceira, *Pra ver se escapo/Desta praga de urubu*.

Na sequência, quarto e quinto versos, há uma descrição mais pormenorizada do estado do locutor que também termina com uma entoação descendente, isto é, esses versos agregam mais uma idéia ao que havia sido dito antes<sup>85</sup>: na primeira estrofe, *Vou tratar você com a força bruta/Pra poder me reabilitar*, na segunda, *Mesmo eu sendo um cara trapaceiro/Não consigo ter nem pra gastar*, e na terceira, *Já estou coberto de farrapo/Eu vou acabar ficando nu*.

Com a última entoação descendente, o sexto verso praticamente finaliza a estrofe com uma expressão popular que comenta e ao mesmo tempo indica categoricamente a penúria do momento atual do locutor: *Pois esta vida não está sopa/Eu já corri de vento em popa/Meu terno já virou estopa*. O enfático breque com que o verso é mais falado do que cantado dá o tom coloquial, numa encenação que tende a plasmar com muita eficácia a espontaneidade do diálogo com o interlocutor da canção.

O sétimo verso - cuja variação de conteúdo está apenas nas expressões iniciais, com quatro sílabas poéticas, é uma introdução ao refrão que termina, como toda pergunta, com uma entoação ascendente: *Eu pergunto: com que roupa?/Mas agora com que roupa?/E eu nem sei mais com que roupa?*.

O refrão é composto por quatro versos que reiteram a pergunta feita no último verso da estrofe, mas apenas os três primeiros têm uma entoação ascendente, própria do tom que interroga: *Com que roupa que eu vou/Pro samba que você me convidou?/Com que roupa que eu vou?*. O último verso do refrão, no entanto, embora repita a pergunta já feita, é claramente descendente, isto é, enfatiza um tom categórico que indica a descrença do locutor na possibilidade de resolver seu problema: *Pro samba que você me convidou*.<sup>86</sup> Até nesse detalhe melódico-entoativo, Noel Rosa é coerente em criar um contraponto que joga ambigualmente

---

<sup>85</sup> O quinto verso especificamente é onde se concentram as notas mais agudas da melodia, o que contribui para dar um tom mais passional ao verso conclusivo.

<sup>86</sup> No anexo A com a gravação original da canção é possível verificar as entoações supensiva, descendente e ascendente.

com o que seria esperado do discurso nesse momento da canção: a repetição final da pergunta não faz o mesmo trajeto entoativo, ascendente, dos outros versos interpeladores, é uma pergunta retórica porque, pela sua entoação, percebe-se que de fato é uma asseveração. Ao empregar esse recurso – próprio do discurso falado no jogo entoativo de pergunta/afirmação – Noel já demonstrava uma inusitada segurança, sobretudo para um compositor iniciante, para criar efeitos discursivos que explorassem a ambiguidade de sentidos.

O tom coloquial desta canção vai atingir seu momento mais expressivo na última estrofe quando há uma convergência entre letra – com expressões e imagens populares em praticamente todos os versos - e entoação no sentido de enfatizar a imagem de penúria do locutor. Em sua interpretação, Noel canta o terceiro verso numa entoação muito próxima de uma fala que enfatiza o sentimento de certa raiva, de uma indignação impotente: *Eu hoje estou pulando feito sapo/Pra ver se escapo/ **Desta praga de urubu.*** E o clímax – em termos da imagem de penúria que foi sendo construída ao longo da canção – é atingido na sequência com os versos: *Já estou coberto de farrapo/Eu vou acabar ficando nu,* este último, o quinto verso, é onde a melodia atinge a sua região mais aguda, justamente no momento em que, tanto nas duas primeiras estrofes como nesta última, uma nova imagem da penúria é completada. Esse recurso melódico contribui muito para que a imagem seja enfatizada como a mais contundente; na interpretação, Noel explora esse efeito agregando uma entoação de lamento choroso a cada um dos versos que desenham o ápice melódico e imagético das estrofes.

A interpretação segura de Noel, capaz de enfatizar os diferentes matizes da entoação com efeitos singulares, se filiava, desde a gravação de seu primeiro samba, ao estilo de interpretação criado por Mário Reis. Basicamente, esse estilo consagrou a entoação coloquial como o centro em torno do qual deveria girar toda a “bossa” do cantor. Além disso, ou por isso mesmo, a pronúncia deveria ser também a mais próxima do discurso falado. Em todas as canções que gravou, Noel mantém uma pronúncia espontânea, familiar a qualquer habitante do Brasil e com um leve sotaque do Rio de Janeiro. A marca carioca está, sobretudo, nos *ss* levemente chiados em palavras como: *esta, está, mais, mesmo, gastar, estou, escapo, estopa.*

Como compositor, a preocupação em respeitar o ritmo prosódico da língua também está presente em suas canções – não há hiatos que viram ditongos ou vice-versa, tampouco sílabas átonas que se transformam em tônicas apenas para respeitar a acentuação do compasso.<sup>87</sup> Um bom exemplo de como Noel sabia encaixar a prosódia na melodia, ou vice-versa, está no refrão de *Com que roupa?*, em que as síncopes melódicas encontram-se exatamente nas sílabas tônicas de palavras – não por acaso substantivos e formas verbais - cuja carga semântica acaba sendo enfatizada sutilmente por esse procedimento: **roupa**, **vou**, **samba**, **convidou**.<sup>88</sup> Outro exemplo pode ser observado nos encontros entre as vogais em que há uma fusão natural, exatamente como ocorre na fala: mea/prumar, eeu/pergunto, queeu/vou, mesmoeu/sendoum.

Ao cuidado de encaixar a prosódia na melodia soma-se a lapidação da sonoridade poética da letra adequada perfeitamente às frases melódicas. Essa adequação segue a regularidade do paralelismo na métrica - cada estrofe tem a seguinte composição: o primeiro verso tem dez sílabas poéticas, o segundo, quatro, o terceiro e o sétimo têm sete, o quarto e o quinto, nove sílabas, e o sexto verso, oito. E o esquema de rimas tem rigorosamente a mesma regularidade nas três estrofes: a/a/b/a/b/c/c. Além do paralelismo da métrica e das rimas repetido a cada estrofe, a aliteração das nasais /m/ e /n/ presente ao longo de toda letra contribui para enfatizar um tipo de sonoridade caracteristicamente brasileira – forjada pela influência de línguas fortemente nasalizadas como o português, as línguas ameríndias e africanas.<sup>89</sup> Na voz de Noel, cujo timbre é meio nasalizado, o efeito dessa aliteração acaba sendo ampliado, o que contribui para dar um leve tom de lamento choroso a sua interpretação.

Como todo recurso poético, o trabalho com a sonoridade ajuda a fixar a autoridade da voz da canção como autenticamente popular. Isto é, em todas as instâncias – poética, entoativa, interpretativa, rítmico-melódica - percebe-se um ajuste milimétrico no sentido de criar uma sonoridade harmônica, cujo efeito de sentido gera a impressão de familiaridade com o discurso. E esse efeito se deve, sobretudo, ao manejo das possibilidades da língua não só no que diz respeito à

---

<sup>87</sup> Cf. a crítica de Mário de Andrade aos compositores eruditos, op. cit., p. 43-118.

<sup>88</sup> Anexo B: partitura de *Com que roupa?*

<sup>89</sup> Cf. Mário de Andrade, *ibidem*, p. 132-139.

sonoridade, mas também na criação de imagens poéticas. Esse primeiro samba de Noel, que se organiza em torno de uma expressão popular, é coerentemente construído com expressões e imagens populares.

### **3.3.1 O humorismo no samba: a língua bufona da plebe**

A aliança entre o humor e a língua falada na produção artística não constitui propriamente uma inovação das décadas de 20 ou 30 do século passado. Discursivamente, a obra humorística de Noel Rosa se filia a uma linhagem ocidental da literatura que alia um tipo de humor mais crítico, mais reflexivo até, ao discurso coloquial. Pirandello analisou algumas obras europeias que fundaram essa linhagem no clássico ensaio “O humorismo” em que procura definir, sob o ponto de vista filosófico e discursivo, o que seriam as características mais expressivas desse tipo de texto. Para o dramaturgo, o conceito de humorismo traz um humor específico<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup>O humorismo de Pirandello alinha-se, de certa forma, ao “humor filosófico” que, por volta do meio do século XIX, tomou o lugar antes ocupado pelo humor romântico e caracterizou-se por um viés ainda mais sombrio. Um de seus adeptos mais ilustres foi Oscar Wilde para quem não há mais esperança na natureza humana: “Há uma súcia de indivíduos que conseguem viver juntos, bem ou mal, temperando seu egoísmo com uma hipocrisia que é a moral”. Essa visão pessimista na literatura, que se concretiza no humor filosófico, acaba por se transformar numa forma permanente de contestação social que transcende culturas, é universal: “Humor filosófico, fim-de-século, humor de uma inteligência que, depois de examinar bem, retorna a seu ponto de partida e constata que girou em falso: o mundo é incompreensível. Esse humor do absurdo é internacional. Ele aproxima os desiludidos da religião e os desiludidos da ciência. Não há humor americano, inglês, alemão, francês, belga ou judeu. Há tipos de humor correspondendo a diferentes psicologias, sentidos por experiências diferentes e encontrados em todos os países. Mesmo que utilizem línguas e elementos de sua cultura nacional, isso não produz nenhuma diferença de forma. Mark Twain, Oscar Wilde, Frédéric Nietzsche e André Breton são universais”. Segundo Minois, a noção de humor nacional surgiu no meio do século XIX, na Europa, em meio ao debate ideológico relacionado à questão do nacionalismo contra o internacionalismo. Os diferentes risos nacionais – gaulês, alemão, inglês – são mitos construídos com o intuito de alimentar um suposto “gênio nacional”, criado para afirmar os valores culturais próprios de cada nação em detrimento dos valores das outras nações: “Cada nação tem seus próprios demônios, e estes inspiram um riso específico que ilustra o suposto temperamento do povo em questão. Cada nação fabrica seu riso e o opõe ao riso vulgar das outras nações”. Para o historiador, há um senso cômico característico de cada cultura que até pode ser incompreensível para outra cultura. No entanto, essas são diferenças superficiais, o que é comum a todos os países são os diferentes tipos de riso, que podem ser agressivos, amigáveis, amargos, alegres etc. Pirandello reafirma essa noção de humor nacional, mas estabelece uma clara diferença entre humor nacional e o conceito de humorismo, que se aplica à produção literária. Aqui, o humor nacional tem

que independe de época ou de cultura; Heine, Rabelais e Montesquieu, por exemplo, são autênticos humoristas. Uma de suas características mais marcantes é o estilo que se contrapõe à retórica tradicional e “requer o mais vivo, liberto, espontâneo e imediato movimento da língua, movimento que só se pode ter quando a forma pouco a pouco se cria”.<sup>91</sup> Esse estilo tem necessariamente um caráter popular, está impregnado da “língua bufona da plebe”. Isto é, para Pirandello, “colorir comicamente a frase” é uma marca própria do discurso popular, em qualquer cultura, que se projeta, sempre, nas obras dos verdadeiros humoristas.

Outra marca importante do humorismo é um tipo de ironia que “consegue dramatizar-se comicamente”; Pirandello nomeia-lhe “sentimento do contrário” em oposição ao “advertimento do contrário”.<sup>92</sup> Para ilustrar a diferença entre esses modos de tratamento de uma situação cômica, propõe como exemplo o tratamento da imagem de uma velha senhora que se veste com roupas juvenis. Se apenas se constata que sua atitude é o contrário do que deveria ser, produz-se o efeito cômico do “advertimento do contrário”. Já uma reflexão que vai além dessa impressão inicial é o “sentimento do contrário”; percebe o sofrimento da velha senhora ao tentar se enganar que vai atrair a atenção do marido apenas com uma roupa supostamente mais sedutora. No humorismo de Pirandello, a ironia não é somente verbal:

A ironia está na visão que o poeta tem, não só daquele mundo fantástico, mas da própria vida e dos homens. Tudo é fábula e tudo é verdadeiro, porque é fatal que criamos serem verdadeiras as vãs aparências que brotam de nossas ilusões e paixões; iludir-se pode ser belo, mas quando se é levado a imaginar em demasia sempre se chora depois o engano: e este engano se nos aparece cômico ou trágico, conforme o grau de nossa participação nas vicissitudes de quem dele padece, segundo o interesse ou simpatia que aquela paixão ou aquela ilusão suscitam em nós, segundo os efeitos que aquele engano produz.<sup>93</sup>

Assim, a vida humana é marcada por contradições inexoráveis cuja causa principal é a impossibilidade de acordo entre a realidade e os ideais, entre o desejo e a constatação dos limites para a sua realização; no humorismo essa dinâmica terá como efeito “aquela tal perplexidade entre o pranto e o riso; depois o ceticismo de

---

uma importância secundária porque não é universal como o humorismo. In: Georges Minois, op. cit., p. 491-496.

<sup>91</sup>Luigi Pirandello, op.cit., p. 76.

<sup>92</sup> Ibidem, p. 147.

<sup>93</sup> Ibidem, p. 117.

que se colore toda observação, toda pintura humorística e, por fim, seu proceder minuciosamente e também maliciosamente analítico”.<sup>94</sup> Por isso, para Pirandello, o humorista é também um crítico; percebe a conduta humana em toda a sua fragilidade e a revela quando desmonta o mecanismo pelo qual essa fragilidade é construída.

Quanto mais difícil é a luta pela vida e mais é sentida nesta luta a debilidade própria, tanto maior se faz a necessidade do engano recíproco. A simulação da força, da honestidade, da simpatia, da prudência, em suma, de qualquer virtude máxima de veracidade, é uma forma de adaptação, um hábil instrumento de luta. O humorista surpreende de súbito essas diversas simulações para a luta pela vida; diverte-se desmascarando-as; não se indigna: - é assim!<sup>95</sup>

Em suma, para Pirandello diante da sua fragilidade e da sua impotência, o homem vive, em maior ou menor grau, um dilema dramático, somente suportável por intermédio da ilusão de potência experimentada em diversos tipos de encenações sociais. No humorismo não deixa de haver uma encenação, sobretudo, se for olhado sob a perspectiva freudiana do humor como uma forma de encenação de distanciamento dos desprazerosos limites impostos pela realidade, mas, diferente da encenação social que, no geral, “é uma forma de adaptação” aos valores dominantes, o humorismo propõe uma espécie de enfrentamento desses valores. Quando os mecanismos de simulação social são desmascarados, é como se houvesse uma possibilidade de reflexão sobre eles, no mínimo, para lembrar que esses mecanismos são criações humanas que, sob uma mirada crítica, estão a serviço de um tipo de ordem social no mais das vezes violentamente opressiva para o indivíduo.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Ibidem, p. 143.

<sup>95</sup> Ibidem, p. 166.

<sup>96</sup> A perspectiva de Pirandello sobre o humorismo é radicalmente oposta a uma visão moralista sobre o riso de um modo geral, corrente à época em que escreveu esse ensaio – início do século XX. Bergson foi, talvez, o porta-voz filosófico dessa perspectiva; para ele o riso incorpora uma função moral; é, antes de tudo, uma forma de “correção” social: “A sociedade vingá-se por meio do riso das liberdades tomadas em relação a ela”. A humilhação imposta à pessoa seria uma forma de lembrá-la de sua conduta automatizada, mecânica, fora dos padrões exigidos pela convivência social rigorosamente de acordo, pelo menos deveria ser, com a razão crítica. Por isso, porque é unicamente um meio de “corrigir” os deslizes do indivíduo, Bergson considera o riso uma forma discursiva hierarquicamente inferior: “(...) deveríamos começar por definir a arte no que ela tem de mais elevado: depois, descendo pouco a pouco em direção à poesia cômica, veríamos que ela se situa nos confins da arte e da vida, e que se separa, pelo seu caráter de generalidade, do resto das outras artes”. Para Bergson, portanto, o riso é uma forma coercitiva de discurso que se alia às exigências sociais, para controlar o indivíduo que ousa sair dos padrões de comportamento ditados pela ordem social. Esse riso humilha e inferioriza não só aquele que é seu objeto, mas também aquele que o emprega como

Quando Noel delineou uma voz poética na canção, desde o início imprimiu-lhe as marcas de uma enunciação que revelava esses mecanismos de simulação social pelo viés do humor. Ao longo de sua obra, essa voz vai adquirir cada vez mais os contornos de um lugar social definido: o do sambista pobre para o qual não está reservado um lugar legítimo no mundo da ordem social, mas somente no universo do próprio samba. Desse lugar foi possível criar uma voz distanciada, com a autenticidade característica de um discurso que não está inserido – pelo menos não completamente – no mundo dos valores dominantes. Em 1930, o malandro esfarrapado ou o sambista pobre eram marginais em uma sociedade que os contemplava no mínimo com uma mirada repressiva. Sob essa perspectiva, eram, portanto, expressões de um lugar social marcado pelo fracasso como condição.

É desse lugar, com uma voz marginal, que Noel desvela as “diversas simulações para a luta pela vida” e ao mesmo tempo cria na música popular brasileira a possibilidade de um discurso crítico, de confronto com os valores dominantes. Antes dele, Sinhô já havia feito sambas satíricos, ou mesmo com um viés crítico,<sup>97</sup> mas suas letras estavam longe da ambiguidade discursiva de Noel. Em seus sambas, a ironia e o humor, que dão o tom, indicam uma voz segura capaz de confrontar diversos tipos de simulação social inclusive aquelas do universo do samba - como em parte da letra de *Escola de malandro*, em que a auto-ironia do locutor malandro desbanca a inabalável positividade com que sua imagem é trazida nas canções do Estácio. Com a obra de Noel, pela primeira vez é possível pensar o país criticamente na canção popular; além de *Com que roupa?*, pelo viés do humorismo, *Quem dá mais?*, *Coisas Nossas* e *Samba da Boa Vontade* são alguns exemplos de sambas cuja temática gira em torno das contradições sociais do Brasil.<sup>98</sup>

O humorismo de Noel vai contribuir para criar uma espécie de refinamento discursivo na canção popular. Ao instaurar a ironia como uma categoria determinante, Noel propõe ao público compactuar num jogo de simulação que só tem sentido pleno se as diversas camadas discursivas forem compreendidas em

---

discurso – já que se dispõe a usar uma linguagem “inferior”. In: Henri Bergson, *O riso*. Relógio D’Água, Lisboa, 1991, p. 97-123.

<sup>97</sup> Alguns deles são: *Fala, meu louro* – sátira à derrota de Rui Barbosa na eleição presidencial de 1919 – e *A favela vai abaixo* – crônica sobre um projeto de 1927 que visava demolir o morro da Favela, o que deixaria seus habitantes desabrigados.

<sup>98</sup> Essas canções são analisadas na última seção “A voz poética II – o valor do samba”.

toda a sua extensão. Assim, em *Com que roupa?* por exemplo, a ironia atravessa diversos níveis: quem denuncia a péssima situação financeira do brasileiro num momento de crise não é um trabalhador, é um marginal – gigolô e trapaceiro, o malandro clássico – que promete uma mudança de vida para resolver seu problema financeiro, mas é uma mudança que reafirma sua marginalidade – além disso, aqui a ironia ainda estabelece uma interdiscursividade polêmica com os sambas do Estácio. Noel reproduz o clássico jogo social que simula o desejo de mudança quando se está diante de situações negativas e, ao reproduzi-lo com uma personagem inusitada, acaba por revelar um nivelamento social também bastante inusitado: *todos sofrem com a crise*, inclusive quem está excluído socialmente. A ironia dessa canção, portanto, não abrange somente a questão econômica de um país em crise, mas vai além e ilumina polemicamente questões sociais e culturais.

Em parte, o sucesso de *Com que roupa?* talvez se deva à possibilidade de desrecalque do público que pôde cantar abertamente, publicamente, um samba que falava de um país em crise. Pelo humor e pela ironia, a crítica vinha amainada, disfarçada por uma cena inverossímil de um malandro reclamando de sua condição social devido à crise econômica. Mas o disfarce humorístico recobria de modo tênue o que a enunciação revelava: uma condição de impotência diante da crise econômica. Em alguns casos, essa impressão é tão forte que acaba por confundir o ouvinte sobre a cena da canção, como atesta esta resenha sobre o sucesso de *Com que roupa?*, publicada em *Phono-Arte* em 30 de dezembro de 1930, apenas três meses depois de seu lançamento em disco:

Ao nosso ver, a grande aceitação do samba de Noel, que todo Rio de Janeiro já sabe de cor, reside na originalidade da letra e no sabor esquisito do ritmo, dentro do qual a letra está magnificamente enquadrada. (...) Existe também na peça a originalidade de seu autor ter encontrado coisa de pleno agrado popular, a começar pelo próprio título da composição sem necessidade de recorrer a assuntos já explorados de 'orgia', 'malandro', 'carinho', 'nota', etc.<sup>99</sup>

O jornalista, Cruz Cordeiro, reconhece os pontos fortes da canção, mas seu comentário final revela uma audição um pouco desatenta, ou, talvez, sua opinião indique uma impressão geral dos ouvintes, que voltaram sua atenção apenas ao refrão deixando o restante da letra naquele lugar meio secundário, pouco ouvido, fenômeno esse, aliás, bem comum na audição de canções.

---

<sup>99</sup> Apud Máximo e Didier, op. cit., p. 156.

Outra parte do sucesso de *Com que roupa?*, e de tantos outros sambas de Noel, se deve certamente à sua competência como compositor que soube construir o tom geral da canção com base em diferentes instâncias. No caso da letra, a “língua bufona da plebe” - com suas imagens expressivas e ricas de sentidos, com toda uma sonoridade característica da poesia popular – é fonte direta para a obra de Noel, que tinha plena consciência da pertinência discursiva de uma poesia marcada pelo discurso coloquial na canção popular. Em 1936, já compositor consagrado, Noel sintetiza sua opção estética com clareza impressionante:

O samba evoluiu. A rudimentar voz do morro transformou-se, aos poucos, numa autêntica expressão artística, produto exclusivo da nossa sensibilidade. A poesia espontânea do nosso povo levou a melhor na luta contra o feitiço do academismo a que os intelectuais do Brasil viveram durante muitos anos ingloriamente escravizados. Poetas autênticos, anquilosados no manejo do soneto, depauperados pela torturante lapidação de decassílabos e alexandrinos sonoros, sentiram em tempo a verdade. E o samba tomou conta de alguns deles. Orestes Barbosa entregou-se à nossa poesia popular com verdadeira paixão. E apresentou sambas e canções do outro mundo. O gosto do público foi se aprimorando. Outros poetas vieram dizer, em linguagem limpa e bonita, coisas maravilhosas. (...) É preciso, porém, acentuar que esses poetas tiveram, também, que se modificar, abandonando uma porção de preconceitos literários. Influíram sobre o público, mas foram, também, por ele influenciados. Da ação recíproca dessas duas tendências, resultou a elevação do samba, como expressão de arte, e resultou na humanização de poetas condenados a estacionar pelo sortilégio do academismo. Não duvido que Bilac, se fosse vivo, tomasse o bonde do samba...<sup>100</sup>

Para justificar o samba como uma produção artística de valor, Noel traça um contraponto entre a poesia erudita e a poesia popular em que apresenta a primeira como limitada a uma preocupação exclusiva com a forma<sup>101</sup> e a segunda como livre desses “preconceitos literários” e por isso mesmo mais autêntica, “limpa e bonita”. Mas o mais interessante nesse depoimento é sua clareza a respeito da influência de mão dupla entre compositores e público no sentido de transformar o samba de fato numa “autêntica expressão artística”. À época assim como hoje, diferentemente da poesia erudita que estava circunscrita a um público elitizado, consumidor de literatura via livros e jornais, a canção popular necessitava dos amplos meios de divulgação da indústria cultural para chegar ao seu público, incomparavelmente

---

<sup>100</sup> Apud Máximo e Didier, op. cit., p. 246.

<sup>101</sup> Certamente tem em mente a produção parnasiana, não é à toa que cita Olavo Bilac ao final de seu comentário.

maior do que aquele que consumia poesia escrita no Brasil. Esses meios possibilitavam uma resposta muito rápida em relação às produções musicais, o que evidentemente sinalizava para os compositores o que era ou não do agrado dos ouvintes. Desde o início da produção de sambas, a linguagem coloquial da canção se estabeleceu como um componente essencial das letras. A contribuição de Noel, como de outros compositores populares, foi lapidar artisticamente essa linguagem de modo que pudesse ser reconhecida não só como poesia de primeira grandeza, mas também como uma matriz da língua nacional. Nesse sentido, o público identificou rapidamente no samba que “Tudo aquilo que o malandro pronuncia/com voz macia/é brasileiro já passou de português”, isto é, com versos como esses de *Cinema Falado*, Noel cravou definitivamente um paradigma poético para a música popular brasileira.

## **A VOZ POÉTICA I – A TENSÃO**

### **1. O sambista que não é do morro**

Nas quase trezentas canções que compôs em pareceria ou não, Noel Rosa criou um estilo poético inconfundível na música popular brasileira que permanece até hoje como parâmetro para os compositores nacionais. No que concerne à parte rítmico-musical, como todos os compositores de samba contemporâneos seus, ele se rendeu ao samba do Estácio; quanto às letras, sua contribuição será fundamental para estabelecer um alto padrão poético não só em comparação com o que havia sido feito até então na canção popular urbana, mas também com o que se estabeleceu ao longo do tempo como a sofisticada produção da canção popular no Brasil. Essa sofisticação se deve muito às letras, cujo trabalho poético vai desde o encaixe perfeito na linha melódica da canção – sem deixar de obedecer às leis da fonética da língua falada – até uma construção discursiva que harmoniza recursos formais próprios da poesia – métrica, rimas, assonâncias, aliterações, paralelismos sintáticos, semânticos etc. – com imagens e expressões mais prosaicas, características do discurso coloquial. Todos os aspectos da canção na obra noelina – ritmo, melodia, letra, interpretação – contribuíram para compor uma voz que fala a partir do singular universo da produção de samba no Rio de Janeiro da década de 30 do século passado. Por intermédio dessa voz, assim como da voz dos outros grandes compositores contemporâneos de Noel, abre-se definitivamente um lugar de fala, reconhecido pelo público nacional, para o compositor popular dentro do universo da produção cultural no Brasil.

Na obra de Noel, esse lugar, desde seu primeiro samba, é marcado por uma voz que confronta os valores dominantes, sobretudo, no que diz respeito ao mundo do trabalho. A enunciação se configura geralmente por intermédio de um locutor que

será, com raríssimas exceções<sup>1</sup>, o sambista pobre, por vezes malandro – no sentido de que não está no mundo do trabalho formal, isto é, em Noel de um modo geral o malandro se confunde com a acepção popular do “vagabundo” e não necessariamente com o marginal que pratica pequenos delitos.<sup>2</sup> Mais do que a contribuição para a construção de um estereótipo – o do malandro-sambista criado pelo samba de 30 – a voz poética de Noel Rosa vai configurar um ethos do artista popular para o qual não há um lugar confortável no universo dos valores dominantes, daí sua sistemática confrontação com esses valores. Assim, essa voz já nasceu sob a perspectiva de um dialogismo de “colorido polêmico” devido a sua condição existencial e social: para o compositor popular – pobre, negro, mestiço ou branco oriundo das classes baixas – não havia, à época, um lugar que pudesse legitimá-lo socialmente.

Por um lado, sociologicamente, esse lugar foi aberto pela própria produção artística popular que em 30, no universo da canção, pôde fazer uma aliança bem sucedida com a indústria cultural que incentivava essa produção ao necessitar dela, cada vez mais, para crescer e se expandir por todo país:

A descoberta de que era possível usar sua música como matéria-prima para a produção de um produto vendável, com boa perspectiva de mercado junto às camadas da classe média – salas de espera de cinema, teatro de revistas, cabarés, casas de chope, clubes sociais, restaurantes elegantes (...), casas de música, estúdios de gravação de discos e estúdios de rádio – provocou a partir da década de 1920 verdadeira corrida de talentos das camadas baixas para a profissionalização.<sup>3</sup>

Por outro lado, estilisticamente, a voz do compositor popular urbano que Noel ajudou a configurar nasceu por intermédio de um discurso poético muito particular,

---

<sup>1</sup> Há apenas duas composições em que o locutor é um “trabalhador”: *Fiquei rachando lenha* (1934), com Hervê Cordovil – alguns trechos são: “O meu amor chorou/Porque não fui à Penha/Fiquei rachando lenha/No ano que passou (...) Eu trabalhei demais/Por ter necessidade/De ter ouro em quantidade/Pra comprar comodidade” - e *Vejo amanhecer* (1933), cujo refrão é “Vejo amanhecer, vejo amanhecer/E não me saís do pensamento, ó mulher/Vou para o trabalho, passo em tua porta,/Me metes o malho/Mas que bem me importa!” – os registros de parceria, ou não, nessa canção não são unânimes: na caixa *Noel Pela Primeira Vez*, há o registro de duas gravações feitas em 1933; na gravação em que Noel Rosa e Ismael Silva são os intérpretes, consta a autoria apenas de Noel, na outra, cujo intérprete é Mário Reis, a autoria da canção é atribuída também a Francisco Alves; e Ismael Silva afirma que foi parceiro de Noel nessa canção, in: Muniz Sodré, *Samba – o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro, Mauad. 1998, p.94.

<sup>2</sup>As únicas canções em que o locutor aparece com o viés do malandro clássico – que vive da exploração de mulheres, do jogo etc. - são *Com que roupa?* e *Malandro medroso*, ambas gravadas em 1930.

<sup>3</sup> José Ramos Tinhorão, *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. 34, 2004, p. 279.

isto é, a canção, um gênero híbrido, constituído pela linguagem poética e pela musical. Essa peculiaridade discursiva contribui para que a canção seja atravessada por diferentes traços composicionais que favorecem um tipo de apropriação da linguagem, própria da poesia, no que concerne às letras das canções.

Para Bakhtin, o dialogismo intrínseco a todo discurso atravessa a poesia de um modo diferente do que ocorre na prosa. A definição básica de dialogismo se mantém, isto é, há uma dialogicidade interna a todo tipo de discurso que se desdobra em duas dimensões: a intertextualidade – diálogo entre os diferentes discursos da cultura – e a relação eu/tu – todo discurso é orientado para uma resposta: locutor/interlocutor e enunciador/enunciatário; isto é, a produção do discurso é histórica e determinada por diferentes vozes sociais que estão em contínua interação.

Mas, na prosa, o dialogismo é parte constitutiva do discurso literário, os diferentes pontos de vista das personagens perfazem perspectivas semânticas e axiológicas que compõem um tipo de apreensão da linguagem: “O prosador não purifica seus discursos das intenções e tons de outrem, não destrói os germes do plurilinguismo social que estão encerrados neles (...) porém dispõe todos estes discursos e formas a diferentes distâncias do núcleo semântico decisivo da sua obra”.<sup>4</sup>

Já no discurso poético “a dialogicidade interna do discurso não é utilizada de maneira literária, ela não entra no ‘objeto estético’ da obra” justamente porque as diferentes vozes, as visões de mundo, não são admitidas em um discurso em que não deve haver, por princípio, interação com o discurso alheio:

Na obra poética a linguagem realiza-se como algo indubitável, indiscutível, englobante. Tudo o que vê, compreende e imagina o poeta, ele vê, compreende e imagina com os olhos da sua linguagem, nas suas formas internas, e não há nada que faça sua enunciação sentir a necessidade de utilizar uma linguagem alheia, de outrem. A ideia de pluralidade de mundos linguísticos, igualmente inteligíveis e significativos, é organicamente inacessível para o estilo poético.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Mikhail Bakhtin, “O discurso na poesia e o discurso no romance”. In: *Questões de literatura e de estética*. 2. ed. São Paulo, Unesp/Hucitec, 1990, p. 104.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 92-94.

Evidentemente, o discurso poético estabelece relações dialógicas com seu tempo histórico, e com as diferentes linguagens desse tempo, mas “os acentos, as associações, as indicações, as alusões, as coincidências que procedem de cada discurso poético, todos eles servem a uma só linguagem, a uma única perspectiva, e não a contextos sociais plurilíngues”.<sup>6</sup> É possível haver uma multiplicidade de vozes em toda a obra de Shakespeare, por exemplo, mas, para Bakhtin, em cada um de seus dramas há apenas uma voz;<sup>7</sup> diferentemente de um romance, em que cada personagem pode ser uma voz, um ponto de vista diferente. Tezza é preciso na síntese definidora do discurso poético na visão do teórico russo: “Para Bakhtin, o poético é a expressão completa de um olhar sobre o mundo que chama a si a responsabilidade total de suas palavras”.<sup>8</sup>

O discurso poético favorece, por sua configuração formal e estilística – via recursos visuais, gráficos e sonoros - uma centralização da voz. Na canção, essa centralização também se configura nos inúmeros recursos sonoros justapostos das diferentes linguagens; além dos recursos poéticos da letra – métrica, rimas, assonâncias, aliterações e o ritmo que “fixa e enrijece ainda mais a unidade e o caráter fechado do estilo poético e da linguagem única que é postulada por este estilo”<sup>9</sup> - há todos os elementos da linguagem musical: o ritmo e a melodia – que se encaixam nos versos numa sobreposição enfática de linguagens a serviço de uma única voz. Além disso, a centralização formal e estilística do discurso poético “é também útil em outros gêneros não intrinsecamente literários, como o ensaio, a filosofia, o texto religioso nos momentos de isolamento estilístico, como que se reforça, pela autoridade da voz, pela altissonância poética, a força do argumento”.<sup>10</sup>

Assim, na década de 30, quando a canção urbana começa a se estabelecer como um gênero, principalmente via o samba e a marcha, o compositor popular pôde encontrar um lugar em que sua voz foi ouvida com toda “a força do argumento” que o discurso poético possibilita por sua configuração particular. Na canção de 30, havia por certo uma multiplicidade de vozes poéticas que falavam a partir de um

---

<sup>6</sup> Ibidem, p. 104.

<sup>7</sup> Mikhail Bakhtin. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981, p. 28.

<sup>8</sup> Cristovão Tezza, “Poesia”. In: Beth Brait (org.), *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo, Contexto, 2006, p. 215.

<sup>9</sup> Mikhail Bakhtin, 1990, p. 104.

<sup>10</sup> Tezza, op. cit., p. 205.

lugar social muito semelhante, no entanto, obviamente nem todas marcaram esse lugar da mesma forma. A temática da crise com a malandragem, por exemplo, consagrada pelos sambistas do Estácio, foi uma espécie de carro-chefe para se falar da condição do compositor popular nesse momento inaugural da canção em que essa condição começa de fato a se configurar como uma questão. Mas, se pelas canções do Estácio o malandro-sambista inaugura sua entrada lírica no mundo da canção carregando certa culpa por sua condição marginal na sociedade, em Noel o viés será radicalmente diferente.

Embora seus dois primeiros sambas estejam de acordo com a temática malandra – em que o locutor é o malandro clássico que vive de pequenos crimes, do jogo e da exploração de mulheres –, e ainda não haja aí menção sobre a condição de sambista, algumas marcas enunciativas, características de sua obra, já estão presentes; a ambiguidade discursiva, por exemplo, é a tônica em ambos: em *Com que roupa?* a insinuação do abandono da malandragem serve para reiterar a conduta malandra; em *Malandro medroso*, da mesma forma, a insinuação de fraqueza reitera a esperteza do locutor, característica máxima do verdadeiro malandro.

A partir daí, nos sambas em que o eixo temático girar em torno da conduta do locutor, a personagem será o sambista, algumas vezes sinônimo de malandro, e a “temática malandra” estará cada vez mais atrelada ao universo da produção do samba – personagens, lugares, instrumentos etc. Antes de tudo a condição de sambista é assumida como um valor positivo porque indica carnavalescamente não somente a alegre oposição ao desprazeroso e limitado modo de vida burguês, mas porque marca uma escolha profissional tão digna de consideração social, e, portanto, de reconhecimento, quanto qualquer outra. Não há espaço para culpa, ou mesmo para alianças com os valores dominantes; nas poucas canções em que o malandro-sambista assume o discurso da regeneração, há um inequívoco tom irônico que matiza ambigualmente sua falsa predisposição para mudar de vida. Toda a “força do argumento” dessa voz poética que foi sendo construída ao longo da obra de Noel está a serviço de uma enunciação que, ao enaltecer o valor do samba, geralmente marca o quanto esse valor não é reconhecido socialmente. E aqui entra a malícia do compositor que sabe arquitetar essa oposição de um modo em que a tensão entre o eu e o mundo é, quase sempre, disfarçada pelo humor – quando

encena o distanciamento indiferente da realidade - ou pela ironia – quando encena pela ambiguidade uma falsa conciliação entre esses opostos. Faz uma aliança com o que é sucesso – a música alegre e dançante (samba, marcha) para o carnaval e para tocar no rádio; nesse sentido o humor é uma forma de disfarce que contribui para poder falar da tensão do lugar social que ocupa sem que isso venha a ser somente agressivo, ou sério, ou amargo. Vai existir uma queixa de uma voz que não é reconhecida, mas essa queixa vem matizada: ora assume o tom de vítima incompreendida, ora assume o tom de crítico de um sistema injusto e preconceituoso que não admite a existência de vozes dissonantes, sobretudo, na cultura popular. Pelo humor ou pela ironia, é possível dizer essa queixa, ou fazer um ataque à sociedade burguesa, sem sofrer as sanções que poderiam advir de uma voz “séria”, cujo confronto seja efetivamente uma agressão explícita.

Logo em 1930, Noel compôs dois sambas, cujo eixo temático gira em torno da conduta do locutor-sambista e marca sua entrada no mundo do samba como alguém de fora desse mundo, isto é, alguém que não é originalmente do morro.

Bom elemento (com Quidinho)

Entrei no samba  
E os malandros perguntaram  
Se eu era bamba  
No bater do tamborim  
E o batuque  
Eles logo improvisaram  
Eu dei a cadência assim:

**Meu bem, o valor dá-se a quem tem  
A Vila e a Aldeia não perdem pra ninguém  
( O que é que tem?/Não diga, meu bem!)  
Meu bem, o valor dá-se a quem tem  
A Vila e a Aldeia não perdem pra ninguém**

Com violência  
Enfrentei a batucada,  
A harmonia  
Do meu simples instrumento  
Fez toda a turma  
Ficar muito admirada  
Porque sou bom elemento.<sup>11</sup>

Eu vou pra Vila

---

<sup>11</sup> Anexo A: gravação com Arthur Costa e seu grupo (participação de Noel Rosa) de março de 1931.

**Não tenho medo de samba  
Na roda de samba  
Eu sou bacharel.  
(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.<sup>12</sup>

Nesses dois sambas, a positividade, que Noel reserva somente ao samba, abarca o bairro de Vila Isabel,<sup>13</sup> imortalizado em outras composições suas não só por ser seu bairro de origem, mas por ser um lugar onde havia uma convivência cotidiana entre os produtores de sambas – além dos blocos de carnaval que saíam todo ano, o Cara de Vaca e o Faz Vergonha, moravam lá compositores como Orestes Barbosa e Antônio Nássara, e sambistas como Canuto e Puruca, por exemplo, vinham do Salgueiro para frequentar as esquinas, os botequins e os blocos do bairro de Noel.<sup>14</sup> Não há aqui exatamente uma crítica, uma oposição ideológica como é a tônica na obra noelina; a apologia fica claramente no âmbito do exagero de um locutor apaixonado pela arte de fazer sambas, mas há certa ênfase no fato de

---

<sup>12</sup> Anexo A: gravação com Almirante e Bando de Tangarás de janeiro de 1931.

<sup>13</sup> Em *Bom elemento* há referência ao bairro Aldeia Campista, onde vivia Quidinho, parceiro de Noel nesse samba. In: João Máximo e Carlos Didier, *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: UnB/Linha Gráfica Editora, 1990, p. 151.

<sup>14</sup> Noel participava como um dos improvisadores – que criam versos a partir de um estribilho original - do bloco Faz Vergonha, mais democrático que o outro: não havia cordão de isolamento, era frequentado também por gente do morro, como Canuto que compôs um de seus estribilhos mais famosos e tornou-se parte do samba *Vou à Penha rasgado*, feito em parceria com João de Barro. *Ibidem*, p. 125.

que ele pertence a um lugar social diferente dos bambas.<sup>15</sup> Em *Eu vou pra Vila*, embora o eixo seja o auto-enaltecimento da competência do locutor como sambista, Noel marca sua origem de classe quando louva, exageradamente, os privilégios de seu bairro classe média “Onde a polícia é camarada” porque não persegue os sambistas, o que acaba por contribuir para a auto-imagem do locutor cheio de pretensões “Pois quem é bom não se mistura”.<sup>16</sup> E não é só pela indicação de seu bairro de origem que Noel marca um lugar social diferente, há também a referência à sua formação como bacharel – à época esse era o título de quem completava o equivalente ao Ensino Médio atual – que não tem “medo de bamba”. Aliás, esse mesmo mote será repetido no clássico *Feitiço da Vila*, de 1934 em parceria com Vadico: “Lá em Vila Isabel/Quem é bacharel/Não tem medo de bamba”.

Assim, mesmo em canções cuja tônica é o samba como uma positividade, que se estende ao sambista-malandro, Noel marca algum tipo de oposição; no caso desses dois sambas de 1930, é a diferença de lugar social que está devidamente registrada, mas, ao contrário do que é a tônica em sua obra humorística de um modo geral, não é uma diferença que indica confronto ideológico – embora o tom de *Eu vou pra vila* seja de provocação –, ao contrário, aqui há a ênfase na conjunção com o samba: o fato de ser de um lugar social diferente dos sambistas negros não o impede de fazer bons sambas, afinal, como ficará imortalizado em *Feitio de oração*, de 1933 em parceria com Vadico: “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”. Nessas canções, em que o recado é dado diretamente aos sambistas do morro, Noel marca sua entrada, e permanência, no mundo do samba chamando a atenção para a competência do sambista como o verdadeiro critério para medir suas

---

<sup>15</sup> Tinhorão delimita sua atuação e origem social: “Em seus botequins [do Estácio] reuniam-se os representantes da massa flutuante da população urbana que, figurando na realidade como excedente de mão-de-obra, num quadro econômico-social acanhado, se dedicava a biscates, ao jogo e à exploração de mulheres na zona do Mangue, que lhe ficava próxima”; esses eram os bambas “como eram conhecidos na época os líderes dessa massa de desocupados ou de trabalhadores precários”. In: *Música popular – um tema em debate*. 3. ed. São Paulo, Editora 34, 2002, p. 91.

<sup>16</sup> Segundo seus biógrafos, esse é um dos primeiros registros sobre o costume de prender sambistas, mas, como comenta Noel no samba, já nessa época havia de fato privilégios dentro da própria classe: “É bom que se lembre: já existem na cidade pelo menos dois tipos de samba. Um é aquele que se faz, toca e dança nas casas de Ciata e outras “tias” baianas. O outro, o do Estácio e cercanias, dos morros e subúrbios distantes. Com o primeiro, freqüentado por doutores, intelectuais, políticos, gente importante, a polícia não se mete. Com o segundo, lazer das populações pobres daquelas localidades um tanto à margem da sociedade, o desemprego e o subemprego compelindo os homens a atividades malvistas ou mesmo proibidas (o jogo, o servicinho sujo, a exploração de mulheres, mil e um expedientes, mas nunca o trabalho fixo), cumpre-se a lei: lugar de malandro é na cadeia”. In: Máximo e Didier, op. cit., p. 138.

qualidades. Esse tom, de conjunção e não de oposição, é bem diferente daquele que ecoa em outros sambas, cujo recado é dado para uma sociedade pouco afeita a reconhecer o valor do sambista; nesses, Noel marcará uma oposição ideológica ora permeada pelo humor ou pela ironia, ora pelo viés lírico.

## **2. A força do argumento do sambista**

Em *Capricho de rapaz solteiro*, de 1933, a tensão entre os valores do locutor e os valores dominantes – a vida de sambista-malandro em confronto direto com o trabalho formal e com a figura feminina, que é uma espécie de arauto desses valores - vem cantada alegremente:

**Nunca mais esta 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 esta mulher,  
Nunca mais esta 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 sustentar.  
Nunca mais esta mulher,

Nunca mais esta mulher  
Me vê trabalhando!<sup>17</sup>

Essa é uma das canções em que Noel faz a apologia de um tipo de vida em que o locutor, malandro e sambista, está convicto de sua escolha existencial: “Com a bossa que eu tiver,/Orgulhoso vou gritando:/Nunca mais esta mulher (...)/Me vê trabalhando!”. Mesmo que essa escolha implique a oposição às duas frentes mais importantes socialmente: a amorosa e a profissional, afinal o que importa é aproveitar a oportunidade de gozar o prazer da liberdade de uma vida sem as amarras desagradáveis dos compromissos, pois “Quem vive sambando/Leva a vida para o lado que quer”. Evidentemente, o locutor sabe que há um preço a pagar por essa liberdade: a implacável falta de dinheiro é parte intrínseca dessa escolha, mas no fim das contas o que importa é que “De fome não se morre/Neste Rio de Janeiro”. Isto é, há uma encenação em que a confiança na sorte reforça a despreocupação com a luta pela sobrevivência.

Noel esboça o ethos do vagabundo-poeta que não se rende, sob pretexto algum, às imposições do sistema social e encena uma leveza carregada de uma espécie de liberdade risonha e descomprometida. No entanto, em *Capricho de rapaz solteiro*, como o próprio título indica, essa liberdade é passageira, é um “luxo” que só pode se permitir alguém que não esteja comprometido formalmente; e, no caso do locutor, esse compromisso parece ser uma questão de tempo: “Vou, enquanto eu puder,/Meu capricho sustentar”. A condição de sambista-malandro, neste samba, é cantada como algo próprio de um jovem que ainda pode ter uma vida sem as desagradáveis amarras dos compromissos sociais. Essa é uma das raras canções em que Noel, embora faça a defesa da condição do sambista-malandro, atrela essa condição a algo passageiro; é como se ele tivesse se deixado levar aqui pelo olhar conservador que via o envolvimento com o samba dos moços de famílias de classe média e alta como uma diversão própria da idade e jamais como uma possibilidade de profissionalização.

Já em *Que se dane*, de 1931 em parceria com Jota Machado, em que a vida de sambista pobre se opõe alegremente às rígidas exigências sociais, não há nada de passageiro na escolha existencial do locutor:

---

<sup>17</sup> Anexo A: gravação com Mário Reis e Orquestra Copacabana de abril de 1933.

Vivo contente embora esteja na miséria  
Que se dane! Que se dane!  
Com essa crise levo a vida na pilhéria  
Que se dane! Que se dane!

**Não amola! Não amola!**  
**Não deixo o samba**  
**Porque o samba me consola**

Fui despejado em minha casa no Caju  
Que se dane! Que se dane!  
O prestamista levou tudo e fiquei nu  
Que se dane! Que se dane!

Fui processado por andar na vadiagem  
Que se dane! Que se dane!  
Mas me soltaram pelo meio da viagem  
Que se dane! Que se dane!<sup>18</sup>

Embora seja uma canção essencialmente alegre - em que o efeito de distanciamento do humor, produzido pelo tom de desprezo da expressão “Que se dane!”, é a marca para enfrentar a miséria, a crise, o despejo, o processo – a interlocução registra a dura cobrança social que enfatiza a necessidade de uma mudança de conduta do locutor: “Não amola! Não amola!/Não deixo o samba/Porque o samba me consola”. Sua justificativa, para não mudar seu estilo de vida, sugere uma espécie de funcionalidade existencial do samba: em meio a todo o caos econômico de sua vida, o samba acaba sendo sua única fonte de prazer, seu consolo incondicional do qual nem pensa em se distanciar. É uma atitude francamente oposta ao sugerido pela interlocução que, pelo que é possível inferir da fala do locutor, indica que a vida de sambista é que é o motivo de sua penúria financeira.

Nesses dois sambas que falam da alegre opção pelo mundo do samba, configura-se uma das oposições mais presentes em toda a obra noelina: de um lado o prazer de viver livremente como um artista, e de outro, o desprazer de ter de se submeter aos limites da vida burguesa. Há aqui uma incontestável relação com a vida do jovem compositor branco de classe média que, à época em que compôs essas canções, tinha 21 anos. Não importa que a opção por ser sambista seja apenas um capricho passageiro, ou um modo de vida que o faça esquecer de todo o resto – trabalho, contas a pagar, a cobrança feminina; o que importa é que cada vez

---

<sup>18</sup> Anexo A: gravação com Leonel Faria e Orquestra Columbia de fevereiro de 1932.

mais, ao longo da obra e de mais cinco anos de vida portanto, essa opção será uma escolha consciente capaz de se contrapor com firmeza ao pacato, e talvez triste porque não escolhido por ele, destino pequeno-burguês que lhe havia sido reservado como médico. Na obra de Noel, há nessa oposição, vida de sambista & vida burguesa, um tratamento que revela verdadeiro entusiasmo pela descoberta de que era possível traçar um outro destino profissional.

Nos dois únicos sambas em que o locutor, malandro-sambista, indica o desejo de mudar de vida – o tema do fim da malandragem, caro ao grupo do Estácio - a ironia dá o arremate necessário para que a afirmação explícita se transforme numa negação velada, e eloquente.

Em *Fui louco*, de 1932 - sua única parceria com Alcebíades Barcellos (Bide), um dos mais famosos sambistas do Estácio – o jogo ambíguo está tanto na letra como na melodia:

**Fui louco, resolvi tomar juízo,  
A idade vem chegando e é preciso.  
Se eu choro, meu sentimento é profundo,  
Ter perdido a mocidade na orgia,  
Maior desgosto do mundo!**

Neste mundo ingrato e cruel,  
Eu já desempenhei o meu papel  
E da orgia então  
Vou pedir minha demissão.

Felizmente mudei de pensar  
E quero me regenerar.  
Já estou ficando maduro  
E já penso no meu futuro.<sup>19</sup>

O locutor encena o arrependimento por sua conduta boêmia, apropriando-se de chavões como “tomar juízo”, “a idade vem chegando”, “perder a mocidade”, costumeiramente empregados pelo discurso conservador para alertar os jovens desavisados sobre a necessidade imperativa não só de abandonar a boa vida sem preocupações, mas de se “regenerar”, isto é, tornar-se alguém sério, que pensa no “futuro” e se rende, portanto, à dura rotina do mundo do trabalho. Na letra, a ironia fica mais evidente na segunda estrofe em que o jovem locutor, antes animado pela futura mudança de vida, assume um tom de cansaço – desânimo característico de

---

<sup>19</sup> Anexo A: gravação com Mário Reis e Grupo da Guarda Velha de dezembro de 1932.

alguém mais velho, que cumpriu sua dura missão social, “Neste mundo ingrato e cruel,/Eu já desempenhei o meu papel” – amplificado pela inversão cômica “E da orgia então/Vou pedir minha demissão”. Isto é, ao tratar a orgia como uma cansativa profissão, da qual é possível pedir “demissão”, Noel justapõe a oposição orgia & trabalho numa antítese cinicamente harmônica, em que a vida boêmia é tratada, no fim das contas, como algo tão desprazeroso e cansativo como o trabalho. No refrão, o tom de deboche é nuançado quando a melodia segura a nota em sílabas precisas: “Fui **LOU**co, resolvi tomar juízo,/ A **iDA**de vem chegando e é pre**Ci**so./Se eu **CHO**ro, meu sentimento é pro**FUN**do”. Esse efeito linguístico-melódico enfatiza uma entoação ambígua porque sugere aquela espécie de exagero entoativo deslocado, típico da fala irônica. O arremate final nesse tom é dado pela interpretação de Mário Reis, em gravação de dezembro de 1932, que sublinha com seu característico “riso leve” a ambiguidade enunciativa da canção: sua entoação delineia claramente uma voz quase cínica, que sutilmente encena, num arremedo de arrependimento, o tom de lamúria fingida do locutor.

A ambiguidade, característica intrínseca na enunciação da obra de Noel, é um recurso discursivo recorrentemente empregado para construir a voz de seu malandro-sambista, desprovido de força social – não tem dinheiro, não tem poder, não tem força física.<sup>20</sup> Por intermédio da ambiguidade, em muitos sambas, ele pode passar seu recado de desprezo pelos valores dominantes, sem sofrer as devidas sanções por essa oposição; é como se fosse a única estratégia possível de sobrevivência para a frágil e simpática figura do malandro-sambista que teima, despudoradamente, em seguir em sua vida prazerosa, miserável e, portanto, contrária à conduta valorizada socialmente. Num mundo francamente hostil a esse tipo de conduta, o sambista noelino sobrevive alegre e espertamente fazendo exatamente o que quer, como quer e, sobretudo, segue cantando uma conduta que confronta o inquestionável mundo do trabalho formal.

*Se a sorte me ajudar*, de 1934 em parceria com Germano Augusto Coelho, é o outro samba em que o tema é a crise com o modo de vida do locutor; mas aqui o

---

<sup>20</sup> Em *Tarzan (O filho do alfaiate)*, de 1936, parceria com Vadico, feita para o filme *Cidade Mulher*, Noel brinca malandramente com o emblemático nome do locutor conforme o seguinte trecho: “Quem foi que disse que eu era forte?/Nunca pratiquei esporte/Nem conheço futebol./O meu parceiro sempre foi o travesseiro/E eu passo o ano inteiro/Sem ver um raio de Sol./A minha força bruta reside/Em um clássico cabide/Já cansado de sofrer,/Minha armadura é de casimira dura/Que me dá musculatura/Mas que pesa e faz doer.”

tom é muito mais sério do que propriamente irônico, e a justificativa para uma mudança de conduta está na falta de reconhecimento social em relação ao malandro-sambista:

**Se a sorte me ajudar  
Eu vou te abandonar  
Vou mudar de profissão  
Porque a palavra malandragem  
Só nos trouxe desvantagem  
E você não vai dizer que não**

Quem faz seus versos  
E no morro faz visagem  
Leva sempre desvantagem  
Dorme sempre no distrito  
Entretanto quem é rico  
E faz samba na Avenida  
Quando abusa da bebida  
Todo mundo acha bonito.

Antigamente  
O folgado era cotado  
E era bem considerado  
la ao baile de casaca  
Hoje em dia por despeito  
Ele é sempre perseguido  
E é mal compreendido  
Pela própria parte fraca.<sup>21</sup>

Como em *Fui louco*, a malandragem é tratada como uma profissão, mas agora a característica de sambista está diretamente agregada a essa noção, e, justamente por isso, por essa caracterização dupla de malandro-sambista, é que o locutor acaba sendo vítima de um tipo de preconceito social que projeta na “palavra malandragem” uma carga tão negativa que “Só nos trouxe desvantagem”. Noel é sempre coerente no tratamento positivo da profissão de sambista em todas as canções em que trata disso; nesta, por exemplo, ele indica a rejeição social do locutor-sambista como consequência direta do fato de ele frequentar o morro e, portanto, ser pobre: “Quem faz versos/E no morro faz visagem/Leva sempre desvantagem/Dorme sempre no distrito”. Mais uma vez, Noel menciona o costume policial de perseguir sambistas pobres como uma rotina. E, novamente aqui neste samba, há referência à sua condição de classe quando o locutor deixa claro que não vive no morro, mas “faz

---

<sup>21</sup> Anexo A: gravação com Aurora Miranda, João Petra de Barros e Orquestra Odeon de maio de 1934.

visagem” lá, isto é, frequenta o lugar, o que era um dado de realidade: Noel era dos poucos compositores brancos que frequentava os morros cariocas.<sup>22</sup>

Para sublinhar ainda mais a rejeição social ao sambista pobre, e conseqüentemente o preconceito, Noel acrescenta uma imagem que ilustra a aprovação incondicional a “quem é rico/e faz samba na Avenida” que “Quando abusa da bebida/Todo mundo acha bonito”. Neste belo samba, cuja melodia enfatiza o tom queixoso da letra, mais do que somente marcar uma oposição aos valores dominantes, a enunciação remete à crítica a um tipo comum de julgamento social que costuma rejeitar, com facilidade, as condutas que fogem aos padrões, como a do pobre que se torna artista, por exemplo.

*Cordiais saudações*, de 1931 gravado duas vezes por Noel em julho do mesmo ano,<sup>23</sup> não fala diretamente da conduta do sambista-malandro, no entanto, seu tema inusitado – um pobre sambista que cobra uma dívida – somado ao gênero também inusitado, um “samba epistolar”, contribui para compreender um característico tom de queixa, muito presente nos sambas noelinos.

- Correio!  
(Cordiais saudações...)  
Estimo  
que este mal traçado samba,  
Em estilo rude na intimidade,  
Vá te encontrar gozando saúde  
Na mais completa felicidade  
(Junto dos teus, confio em Deus)

Em vão te procurei,  
Notícias tuas não encontrei,  
Eu hoje sinto saudades  
Daqueles dez mil réis que eu te emprestei.  
Beijinhos no cachorrinho,  
Muitos abraços no passarinho,

---

<sup>22</sup> Segundo Máximo e Didier: “Ao longo de dois, três anos-chave em sua carreira, isto é, desde que conheceu o lustrador de móveis Canuto em meados de 1929, até se firmar como um cartaz do rádio e do disco já no começo de 1932, Noel vai subir muitas vezes o morro, beber em sua fonte, experimentar parceiras com seus compositores, aprender com eles. Sábia e humildemente. Isso enquanto os outros tangarás, guiados por Almirante, ainda pensam nos cocos e nas emboladas. É uma busca consciente a de Noel. Nestes dois ou três anos, nenhum compositor da cidade, branco, remediado, instruído, com passagem inclusive pela universidade, será tão frequentemente parceiro de ‘compositores do morro’.” Ibidem, p. 196.

<sup>23</sup> A primeira gravação, com a Orquestra Copacabana, foi rejeitada por Noel; aceita como versão comercial e definitiva foi somente a segunda, gravada com o Bando de Tangarás “na verdade apenas o piano de Eduardo Souto e o violão de Henrique Britto”. In: João Máximo e Carlos Didier, op. cit., p. 175.

Um chute na empregada  
Porque já se acabou o meu carinho.

A vida cá em casa está horrível  
Ando empenhado nas mãos de um judeu.  
O meu coração vive amargurado  
Pois minha sogra ainda não morreu  
(Tomou veneno, e quem pagou fui eu)

Sem mais, para acabar,  
Um grande abraço queira aceitar  
De alguém que está com fome  
Atrás de algum convite pra jantar.  
Espero que notes bem  
Estou agora sem um vintém.  
Podendo, manda-me algum...  
Rio, 7 de setembro de 31!  
(Responde que eu pago o selo...)<sup>24</sup>

O jogo linguístico, e humorístico por consequência, aqui está centrado na mistura dos gêneros – carta e canção - apropriadamente sintetizada por Noel de “samba epistolar”. A forma composicional de uma carta formal é seguida à risca: primeiro o cumprimento introdutório e cordial, na sequência o locutor passa para o motivo da carta – a cobrança da dívida e a justificativa para cobrá-la naquele momento – e finalmente despede-se reiterando a cobrança e, requinte poético do tom humorístico, o último verso é a data da carta. Aliás, a ironia nessa letra está justamente na contraposição entre o tom formal e cordial e a agressividade velada a partir da segunda estrofe. Os afetos negativos têm como alvo direto outros objetos que não o interlocutor: “Um chute na empregada/Porque já se acabou o meu carinho. (...) Pois minha sogra ainda não morreu/(Tomou veneno, e quem pagou fui eu)”. A falsa cordialidade se mantém coerente até o fim, pontuada pela evidente raiva do locutor. A interpretação de Noel Rosa enfatiza o tom coloquial da canção, em muitos momentos chega quase a falar a letra como no cumprimento “Cordiais saudações” e em breques pontuais nos versos: “(Junto dos teus, confio em Deus)”, “(Tomou veneno, e quem pagou fui eu)” e “(Responde que eu pago o selo...)”. É na interpretação que o tom queixoso, falsamente ingênuo, por vezes cínico do locutor noelino, fica mais evidente; no jogo entoativo, que mescla o canto à fala, cresce a voz do malandro-sambista em toda a sua ambiguidade.

---

<sup>24</sup> Anexo A: gravação com Noel Rosa e Bando de Tangarás de julho de 1931.

Além dos sambas comentados, há algumas poucas canções em que Noel explora, com um tom bem humorado, somente a extrema pobreza do locutor; não há aí qualquer alusão direta ou indireta na letra ao malandro e/ou ao sambista. É o caso de *Sem tostão*, de 1932, cuja primeira parte é: “Já perguntei na Prefeitura/Quanto tenho que pagar:/Quero ter uma licença/Pra viver sem almoçar./Veio um funcionário/E gritou bem indisposto/Que pra ser assim tão magro/Tenho que pagar imposto!”. Na mesma linha segue *Não me deixam comer (marcha faminta)*, de 1932, que a certa altura diz: “Quero comer, não posso.../Quero comer, não posso.../Eu tenho um troço que me aborrece:/Já não janto nem almoço.”; e *O orvalho vem caindo*, de 1933 em parceria com Kid Pepe, cujo refrão é: “O orvalho vem caindo,/vai molhar o meu chapéu/e também vão sumindo,/as estrelas lá do céu.../Tenho passado tão mal:/A minha cama é uma folha de jornal!”. Nessas canções, não há qualquer tipo de tensão ou oposição; a pobreza do locutor é tratada com um tom leve e ingênuo que em nada lembra o tom queixoso do malandro-sambista, alvo recorrente de cobranças sociais.

Assim, a voz poética do sambista de Noel assume diferentes matizes que confluem para lhe dar uma autoridade, “a força do argumento”, única no universo da canção de 1930. Sobretudo, essa voz sugere uma ligação incondicional com o mundo do samba ora em conjunção com alguns valores, ora em oposição a outros. Às vezes, é uma ligação permeada por diferenças sociais, que não são trazidas como oposições, mas como diferenças que se somam – como em *Bom elemento* e *Eu vou pra Vila* em que o locutor-sambista apesar de não ser do morro, reivindica sua competência como sambista. Outras, quando a temática gira em torno da conduta do sambista, invariavelmente a voz noelina fala de um lugar de tensão entre essa conduta e os valores dominantes.

De um modo geral, na obra, a tensão vem amainada pelo humor ou disfarçada pela ironia, raramente, como em *Se a sorte me ajudar*, ela é tratada explicitamente com um tom sério de queixa amargurada do artista não reconhecido. Mas, no caso desse samba, o locutor propõe uma mudança de condição: “Se a sorte me ajudar/Eu vou te abandonar/Vou mudar de profissão”. É como se ele admitisse sua impotência - que é verdadeira, dado que o sambista não é valorizado socialmente e sofre as conseqüências disso – numa sociedade inexoravelmente hostil e se propusesse de alguma forma, e seriamente, a sair desse estado.

No mais, muitas vezes a tensão, amainada ou disfarçada, entre o eu e o mundo esconde a impossibilidade de algum tipo de conjunção com os valores dominantes. Em vários sambas de Noel o sambista-malandro não se dispõe verdadeiramente a mudar sua conduta fora dos padrões, mas também não se dispõe a sofrer as conseqüentes sanções sociais por sua escolha - daí jogar dissimuladamente com diferentes encenações que “fingem” alguma aliança - que pode ser só um capricho passageiro, pode ser o passado de um jovem sem juízo, ou mesmo fruto de alguém irremediavelmente desajuizado que não se importa com absolutamente nada.

Além disso, o jogo de dissimulação é sublinhado geralmente por um tom de queixa, algumas vezes mais evidente, outras nem tanto. Em alguns momentos o malandro-sambista se queixa das cobranças sociais, em outros, denuncia essas cobranças como fruto de exigências que ele considera injustas. O tom queixoso do enunciador noelino é uma simulação evidente que enfatiza o deboche e/ou a ironia, como em *Fui louco* e *Cordiais saudações*, em relação às formalidades exigidas na convivência social – seja como o jovem que simula um arrependimento por sua conduta boêmia e finge aceitar os valores do discurso conservador, seja como o credor pobre que se vê obrigado a simular boas maneiras ao cobrar uma dívida. Em outras canções, o tom de queixa é dissimulado pelo humor, como em *Capricho de rapaz solteiro* e *Que se dane* – em ambas o locutor acusa alguém, uma figura feminina na primeira e provavelmente na segunda também, de cobrar-lhe o abandono de sua vida de malandro-sambista. E em algumas canções, como em *Se a sorte me ajudar*, a falta de reconhecimento social gera uma queixa explícita, e em tom sério, do sambista amargurado. O tom de queixa, geralmente disfarçado, marca uma enunciação em que o mundo não aceita ou mesmo não reconhece o sambista como uma diferença valorosa; em suas canções, o confronto ideológico entre o universo do samba e os valores dominantes, portanto, é tratado como algo inexorável.

Mas o insistente e apaixonado sambista permanece fiel à sua escolha existencial, cada vez mais reflexo de uma consciente escolha profissional. Por isso, esse lugar do samba permanece coerentemente como uma positividade na obra de Noel Rosa; na esfera dos valores dominantes, a produção de arte popular, sobretudo à época de Noel, já era em si mesma uma espécie de contraposição a

esses valores, dado que quem a produz, pelo menos no caso do samba, é um excluído do mundo do trabalho formal que, apesar disso, sobrevive, mal financeiramente, e muito bem existencialmente, pelo menos nas canções de Noel.

### 3. O fingimento: reflexão & encenação

O tema do fingimento, ou da mentira, como uma das marcas mais características das relações sociais é parte tão intrínseca da obra de Noel que chegou mesmo a ser mote de muitas canções, sobretudo, daquelas cuja temática gira em torno das relações afetivas.<sup>25</sup> E em *Filosofia* esse tema atingiu o requinte de ser objeto de reflexão – talvez tenha sido o primeiro registro do tipo na canção popular brasileira. Nela, o sambista-filósofo aborda diretamente a questão da necessidade de uma máscara social para poder sobreviver em sociedade; não só explicita a funcionalidade de sua máscara como também a contrapõe às outras, da gente “Que cultiva a hipocrisia”. Há o recorrente tom de queixa contra o mundo que não o aceita; mas a ambiguidade, que sobrepõe um tom sério a outro cínico ao longo de toda a canção, dá uma dimensão bem mais sofisticada ao samba.

Se em *Filosofia* há uma reflexão sobre a necessidade de “fingir” uma condição social que não tem, sobretudo no caso de um sambista pobre que não tem status algum, em *Conversa de botequim*, há a própria encenação de como o sambista miserável usa desabusadamente sua indisfarçável máscara clownesca de sujeito que se dá ares de rico. Na primeira, a ironia é marca discursiva que modula o indisfarçado tom de lamúria, e amargura, do locutor; na segunda, o humor rege o tom de indiferença da encenação.

---

<sup>25</sup> A clássica *Pra que mentir?*, de 1937 em parceria com Vadico, é uma delas: “Pra que mentir/Se tu ainda não tens/Esse dom de saber iludir?/Pra quê? Pra que mentir,/Se não há necessidade de me trair?/Pra que mentir,/Se tu ainda não tens/A malícia de toda mulher?/Pra que mentir, seu eu sei/Que gostas de outro/Que te diz que não te quer?/Pra que mentir tanto assim/Se tu sabes que eu já sei/Que tu não gostas de mim?/Se tu sabes que eu te quero/Apesar de ser traído/Pelo teu ódio sincero/Ou por teu amor fingido?”.

### 3.1 *Filosofia*

**O mundo me condena  
E ninguém tem pena  
Falando sempre mal do meu nome.  
Deixando de saber  
Se eu vou morrer de sede  
Ou se vou morrer de fome.**

**Mas a filosofia  
Hoje me auxilia  
A viver indiferente assim.  
Nesta prontidão sem fim,  
Vou fingindo que sou rico,  
Para ninguém zombar de mim.**

Não me incomodo  
Que você me diga  
Que a sociedade  
É minha inimiga.  
Pois cantando neste mundo  
Vivo escravo do meu samba,  
Muito embora vagabundo.

Quanto a você  
Da aristocracia,  
Que tem dinheiro  
Mas não compra alegria,  
Há de viver eternamente  
Sendo escrava desta gente  
Que cultiva hipocrisia.<sup>26</sup>

*Filosofia* nunca foi um grande sucesso, nem mesmo quando lançada em 1933 na voz de Mário Reis, no entanto, era um dos seus sambas preferidos.<sup>27</sup> Nessa canção, feita em parceria com André Filho,<sup>28</sup> Noel aproveita a fama de “filósofo do samba”<sup>29</sup> e faz uma síntese sobre a visão de mundo de seu malandro-sambista. O

---

<sup>26</sup> Anexo A: gravação com Mário Reis, Pixinguinha e sua Orquestra de agosto de 1933.

<sup>27</sup> Mário Reis gravaria novamente *Filosofia* em 1971; além dele, Marília Baptista, Chico Buarque, Adoniran Barbosa e MPB 4 também gravaram esse samba. In: Máximo e Didier, op. cit., p. 503.

<sup>28</sup> Compositor do clássico *Cidade maravilhosa*.

<sup>29</sup> Segundo versão do próprio Noel Rosa, ao convalescer de uma forte gripe, encontrou Custódio Mesquita que lhe perguntou: “Como vai o Sócrates? Ainda não morreu?”, resposta de Noel: “Não. Ainda não bebi a cicuta que você me deu”; com base nessa história, o apresentador de rádio César Ladeira passou a apresentar Noel como o “filósofo do samba”. Ibidem, p.250-251.

locutor reflete sobre sua tensa relação com a sociedade e com a mulher, revela que sua estratégia de sobrevivência é uma encenação e a justifica. Há, portanto, neste samba aparentemente desprezioso uma sofisticada encenação sobre a encenação. A ambiguidade aqui não está tanto a serviço de disfarçar uma tensão – como em outras canções – mas serve para dissimular a própria voz que se apresenta como uma vítima, quase que indefesa, da incompreensão social, mas que ao mesmo tempo *sabe* que não pode esperar outro tipo de tratamento; isto é, o tom sério da queixa do locutor é, na verdade, a camada mais aparente de certa dose de cinismo, característica, aliás, intrínseca à voz noelina em inúmeros sambas.

A canção começa com um tom queixoso, bem exagerado, na primeira estrofe do refrão: o locutor não só é condenado pelo mundo que fala “sempre mal” dele, como também é vítima de um desprezo fatal, pois ninguém se importa com sua sobrevivência. Estilisticamente, há vários fatores que contribuem para conformar esse tom. Um deles é a entoação descendente em todos os versos – à exceção do último, em que a entoação suspensiva sugere a continuidade do discurso na próxima estrofe – que colabora para criar o efeito de uma fala categórica, assertiva. Soma-se a isso a assonância em “e” - enfatizada ao longo da estrofe pelas síncopes melódicas que se encontram nas sílabas tônicas de palavras como: conDEna, ninGUÉM, PEEna, SEMpre, saBER, morRER, SEde – em frases melódicas cujas notas são mais graves do que as que se seguirão na segunda estrofe.<sup>30</sup> O efeito dessa sobreposição sonora - a repetição do “e” fechado, contido, seco em notas mais graves, a aliteração em nasais, em quase toda a letra, com uma entoação descendente ao final de cada verso – é um tom de lamúria, arquitetado para sugerir certo sofrimento desencantado, amargurado, de alguém que não espera nenhuma alteração em sua condição.

Na segunda estrofe do refrão, o locutor revela sua forma de lidar com isso, sua filosofia de vida, no sentido mais prosaico dessa expressão: é indiferente, em meio a uma inexorável miséria, à “prontidão sem fim”, ele encena uma postura de quem não sofre com a falta de dinheiro, “Vou fingindo que sou rico”, e ainda arremata com uma justificativa bastante eloquente que é “Pra ninguém zombar de mim”. Isto é, o fato de fingir uma condição que não tem supostamente o livra do

---

<sup>30</sup> Anexo C: partitura de *Filosofia*.

deboche alheio; o tom claramente ingênuo e amargurado de vítima social contribui para dar à voz uma afetação quase cômica, construída também pelo trabalho com a sonoridade. A melodia projeta as notas mais agudas da estrofe em indifeRENTE – o efeito enfatiza o viés passional dado à palavra que sintetiza poeticamente a atitude do locutor. Na sequência a esse ápice, os três versos finais têm o mesmo motivo rítmico-melódico, no entanto cada nota do motivo seguinte é executada um grau abaixo. Essa variação sutil acaba enfatizando o tom decrescente do locutor; aquele entusiasmo projetado na palavra “indiferente” vai diminuindo aos poucos, conforme ele revela ingenuamente a funcionalidade social de sua máscara. A entoação também marca essa variação: é descendente em todos os versos, à exceção dos dois penúltimos quando assume um tom ascendente – que indica, portanto, uma continuidade do discurso -, o que contribui para matizar ainda mais a tensão melódica do final do refrão. Há ainda a assonância em “i”, justaposta às síncopes melódicas em filosoFla, auxiLla, inDIferente, FIM, RIco, MIM , que contribui para realçar, sobretudo, nas notas mais agudas, um tom de impotência chorosa, outro matiz da lamúria nesta parte da canção.

Na segunda parte, composta das duas estrofes subsequentes, o tom vai se transformando. A presença de um interlocutor enfatiza ainda mais a oposição entre o eu e o mundo, dado que a figura feminina – explicitada em “escrava” – compactua com os valores aos quais o locutor se opõe. A voz aqui surge matizada por vários sentimentos: primeiro, há um reforço na relação tensa entre o eu e o mundo e no desprezo com que o locutor diz encarar essa relação: “Não me incomodo/Que você me diga/Que a sociedade é minha inimiga”. Na sequência, a justificativa para a indiferença reiterada é um paradoxo que enuncia seu lugar social de um modo totalmente positivo: “Pois cantando neste mundo/Vivo escravo do meu samba,/Muito embora vagabundo.” Isto é, a “prisão social” do sambista, seu trabalho, é sua própria arte – o que está em franca oposição ao trabalho formal, pois o escravo do samba é ao mesmo tempo um “vagabundo”. Por fim, na última estrofe o locutor assume um tom agressivo de confronto explícito com os valores do interlocutor “Que tem dinheiro/Mas não compra alegria” e que é, como ele, uma “escrava”, mas, ao contrário dele, subjugado nobremente pela verdade de sua arte, a figura feminina é subjugada por um mundo de aparências, de gente “Que cultiva a hipocrisia”.

Quanto à sonoridade, as duas estrofes da segunda parte seguem um padrão entoativo e rítmico-melódico que reforça o paralelismo das oposições traçadas entre o universo do locutor e o do interlocutor. Na entoação, os versos ascendentes e descendentes se alternam, num jogo discursivo que mescla asserção e tensão; somente os últimos versos de cada estrofe são diferentes: enquanto na terceira o último verso é suspensivo – o que indica a continuidade do discurso na estrofe seguinte –, na quarta, o último verso tem entoação descendente. No aspecto rítmico-melódico, a partir do quarto verso em cada estrofe, a melodia que acompanha as palavras finais dos versos atinge as notas mais agudas, o que, somado às aliterações e assonâncias, contribui para desenhar o clímax da canção. Assim, na terceira estrofe, o efeito sonoro dos versos finalizados em *inimiga*, *mundo*, *samba* e *vagabundo*, somado à assonância em “u” e à aliteração em nasais reforça o tom de lamúria ingênua do locutor. Na última estrofe, os versos terminados, novamente com as notas mais agudas, em *alegria*, *eternamente*, *gente* e *hipocrisia* sugerem uma sonoridade que, somada à aliteração na oclusiva surda /t/ ao longo da estrofe, contribui para dar à voz um tom mais agressivo francamente oposto à sonoridade lamurienta do restante da canção.

As oposições ideológicas estão delimitadas explicitamente neste samba; o sambista pobre e não reconhecido confronta-se com o “mundo”, a “sociedade”, a mulher, que cultivam o poder do dinheiro como seu máximo valor social. Na enunciação, há um juízo de valor que se firma ao longo da letra por intermédio do jogo de oposições. De um lado está o sambista, obrigado a criar uma estratégia de sobrevivência – uma máscara social - num mundo que lhe é absolutamente refratário e, além disso, incapaz de reconhecer alguma positividade em seu modo de ser – autêntico, alegre, verdadeiro. Do outro, na esfera dos valores dominantes, opostos por princípio ao universo prazeroso do samba, o que importa é que o indivíduo tenha dinheiro, mesmo que para isso precise se render às exigentes e humilhantes máscaras sociais.

Noel constrói as figuras do locutor-sambista e do interlocutor-mulher por intermédio de uma espécie de paralelismo existencial: ambos precisam usar máscaras sociais – ele finge que é rico, ela se submete ao jogo da dissimulação social – e ambos são escravos – ele, do samba, ela, desse jogo de dissimulação “dessa gente/Que cultiva a hipocrisia”. Para o filósofo do samba, todos estão

submetidos a amarras sociais; não há como escapar às duras exigências da convivência em sociedade; o que vai determinar alguma diferença nisso é o sentido que o indivíduo pode dar às suas escolhas.

E, embora o “sentido da vida” para o sambista esteja coerentemente circunscrito à arte de fazer sambas, na enunciação noelina esse sentido amplia-se, aprofunda-se, e abarca uma visão de mundo que só se completa com a contraposição a outros valores. O sambista de Noel será, por princípio, o arauto de um lugar de desconforto; sua voz vai cantar quase sempre uma condição tensa, precária, inacabada, e por isso mesmo desvalorizada socialmente. Seu confronto com os valores dominantes não se esgota no fato de ser um sambista pobre, o confronto maior se dá porque ele canta isso despudoradamente, com orgulho: para ele, o valor social atribuído ao poder do dinheiro é sinônimo de um mundo sem verdade, sem alegria, sem canto, sem prazer, isto é, *sem sentido*.

Mas, como o mundo da canção em 1930 está essencialmente voltado para a alegria carnavalesca – não só pela necessidade de produzir músicas que sejam sucessos no carnaval, mas também porque é um tempo de canções mais solares, mais lúdicas – Noel cultivou uma voz que pudesse transitar com desenvoltura entre a leveza prazerosa própria do samba e a reflexão mais grave e contundente sobre a precária condição do sambista no mundo – um sujeito pobre, cuja competência artística ainda não conquistou o devido reconhecimento. Nesse sentido, a marca da ambiguidade discursiva em sua obra acabou sendo um procedimento bastante eficaz na construção dessa voz.

No caso de *Filosofia*, é a ambiguidade discursiva que dá à voz a possibilidade de ser matizada por tons que se sobrepõem, como o sério e o cínico. A seriedade está em que os valores com os quais o locutor está em conjunção – o samba, a alegria – são trazidos com positividade em contraponto aos valores dominantes, francamente criticados na canção. O cinismo configura-se a partir da falsa ingenuidade com que o locutor se queixa de um julgamento social injusto – evidentemente, não é possível esperar reação diferente, dado que o próprio locutor se apresenta como um “vagabundo” que vive numa “prontidão sem fim” em absoluto confronto com o padrão de conduta valorizado no rígido mundo do trabalho.

Isto é, não há a menor possibilidade de acordo entre o modo de vida do sambista noelino e aquilo que é esperado de um indivíduo merecedor do respeito social no mundo burguês. Aliás, a universal figura marginalizada, que crava uma voz crítica, e irônica, no mundo da cultura, não nasceu com a canção brasileira. Há nessa voz uma herança direta da concepção de mundo surgida com o romantismo que, ao tratar da dimensão subjetiva do indivíduo como tema privilegiado, revelou toda a dramática impossibilidade de convivência entre os anseios mais legítimos desse indivíduo e as necessidades inexoráveis da ordem social. É nessa época, com os escritos de Schiller, que surge o “tema da alienação do homem”,<sup>31</sup> o artista europeu, pelo menos na literatura, compreendeu que não havia um papel importante reservado a ele, como indivíduo, pela engrenagem social tal como estava conformada, ao contrário, podia exercer apenas uma função secundária, de mantenedor dessa ordem.

Os românticos podem ser considerados os precursores de toda uma concepção artística moderna cujo viés crítico será marcado, sobretudo, pelo humor em suas inúmeras dimensões: “Esse riso do diabo romântico anuncia diretamente o riso contemporâneo da derrisão generalizada diante de um mundo *nonsense*”.<sup>32</sup> Com os românticos, o mundo passa a ser definitivamente um lugar de confronto para um indivíduo que se percebe cindido até mesmo em suas dimensões psicológicas mais profundas e complexas – a noção de inconsciente, por exemplo, surgiu aí. Nesse sentido, Bakhtin insere o humor romântico numa categoria mais ampla, denominada por ele de “grotesco romântico”<sup>33</sup> que seria, além de uma reação aos cânones do classicismo, “um grotesco de câmara, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda de seu isolamento”.<sup>34</sup>

Cria-se então um tipo de ironia, própria do romantismo, que não se restringe à definição da ironia como tropos, está associada diretamente ao idealismo alemão; não é só praticada, mas também estudada por inúmeros filósofos e escritores

---

<sup>31</sup> Anatol Rosenfeld e Jacó Guinsburg, “Romantismo e classicismo”. In: Jacó Guinsburg (org.), *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo, Perspectiva, 2005, p. 272.

<sup>32</sup> Georges Minois, *História do riso e do escárnio*. São Paulo, Unesp, 2003, p. 533.

<sup>33</sup> O grotesco romântico, por sua vez, é uma ramificação do realismo grotesco – tipo específico de imagens da cultura cômica popular e de uma concepção estética da vida prática. In: Mikhail Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, 2002, p. 37.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 33.

românticos. Como parte intrínseca de uma postura crítica, essa ironia “Brandida por um homem marginalizado, como o romântico se sente e até certo ponto o é, converte-se de início em arma para ferir os valores oficiais do mundo burguês”.<sup>35</sup> A esse mundo, falso e ilusório do burguês, o romântico se opõe com a sua experiência criativa:

A postura filosófica específica nas questões que concernem às relações existentes entre o eu e o mundo, a negação do caráter “sério” ou “objetivo” do mundo exterior e, conseqüentemente, a afirmação do poder criativo do sujeito pensante, o nascimento da situação irônica como um deslocamento entre o real e o imaginário, a lúcida intencionalidade do ironista que tende a tornar-se um observador crítico, a máscara do poeta que guarda uma certa transparência, diferenciando-se radicalmente do mentiroso ou do hipócrita, são alguns dos componentes de uma postura poética em que a ruptura da ilusão constitui o eixo central das relações que se estabelecem entre o produtor, a obra e o receptor.<sup>36</sup>

Embora a enunciação da obra de Noel seja mais identificada com um viés realista – pelo pessimismo com que fala das relações sociais de um modo geral – há uma visão romântica quando trata dos valores dominantes em oposição aos valores do universo do samba, sobretudo, quando trata do sambista, caso de *Filosofia*, como um poeta que não só revela a “transparência” de sua máscara, mas a revela *como* máscara: é ele quem diz que sua indiferença em relação ao desprezo do mundo é uma encenação, um fingimento. Nesse sentido, a elaborada encenação sobre a encenação, nesta canção, acaba sendo uma “ruptura da ilusão”, nada realista, em que Noel propõe ao público, sutilmente, uma reflexão sobre um modo de ser tão absolutamente verdadeiro, e romântico, portanto, que é capaz de revelar suas máscaras, porque não tem nada realmente de valor a esconder. Sua máscara é muito mais carnavalesca e desimportante do que propriamente necessária à sua sobrevivência. Já as máscaras sociais não têm nada de transparente, são produto de “gente/Que cultiva a hipocrisia” por necessidade de estabelecer relações cujo eixo gira em torno de interesses exclusivamente materiais; nada mais distante do mundo autêntico e criativo do poeta romântico e, conseqüentemente, do sambista noelino.

Essa dicotomia inexorável entre a felicidade do miserável – seja ele sambista ou não - e a infelicidade intrínseca do rico será tratada direta ou indiretamente em

---

<sup>35</sup> Anatol Rosenfeld e Jacó Guinsburg, op. cit., p. 286.

<sup>36</sup> Beth Brait, *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, Unicamp, 1996, p. 27.

inúmeras canções de Noel. Em *João ninguém*, por exemplo, de 1935, ela aparece explicitamente quando a felicidade descomprometida e autêntica de um vagabundo é contraposta à infelicidade orgulhosa e ostentatória dos ricos:

João Ninguém  
Que não é velho nem moço  
Come bastante no almoço  
Pra se esquecer do jantar.  
Num vão de escada  
Fez a sua moradia  
Sem pensar na gritaria  
Que vem do primeiro andar.

**João Ninguém  
Não trabalha um só minuto  
Mas joga sem ter vintém  
E vive a fumar charuto  
Esse João nunca se expôs ao perigo,  
Nunca teve um inimigo  
Nunca teve opinião.**

João Ninguém  
Não tem ideal na vida  
Além de casa e comida  
Tem seus amores também.  
E muita gente  
Que ostenta luxo e vaidade  
Não goza a felicidade  
Que goza João Ninguém.<sup>37</sup>

A personagem da canção é o universal vagabundo feliz: não possui casa, nem trabalho, e, embora viva numa penúria extrema, é capaz de ter certos “luxos” como jogar, fumar charutos e até mesmo ter “seus amores”.<sup>38</sup> Aqui não se trata do

---

<sup>37</sup> Anexo A: gravação com Noel Rosa e Conjunto Regional de julho de 1935.

<sup>38</sup> A personagem do vagabundo-poeta é tipicamente romântica; o jovem paulista Álvares de Azevedo é autor de *Vagabundo*, um belo exemplo dessa produção que criou o ethos do poeta miserável e feliz cujos valores estão em contraposição ao mundo burguês:

Eu durmo e vivo no sol como um cigano,  
Fumando meu cigarro vaporoso;  
Nas noites de verão namoro estrelas;  
Sou pobre, sou mendigo, e sou ditoso!

Ando roto, sem bolsos nem dinheiro;  
Mas tenho na viola uma riqueza:  
Canto à lua de noite serenatas,  
E quem vive de amor não tem pobreza.

Não invejo ninguém, nem ouço a raiva  
Nas cavernas do peito, sufocante,  
Quando à noite na treva em mim se entornam  
Os reflexos do baile fascinante.

sambista e sua arte contrapostos ao ganancioso mundo do dinheiro, mas de um simples vagabundo – mendigo? – cuja vida despreziosa em todos os sentidos é o caminho mais autêntico para a felicidade. Isto é, para o romântico Noel, a submissão aos valores dominantes significa o abandono da possibilidade de alguma verdadeira realização pessoal – associada em sua obra à liberdade de escolha do indivíduo por um caminho que não passa pelo mundo do trabalho formal - seja ela em que nível for; pode ser a realização como sambista ou como vagabundo, não importa.

Para cantar esse confronto, na década de 30 do século passado pelo menos, Noel só poderia ter escolhido a ambiguidade discursiva como eixo de suas composições. Naquele momento explosivo que permitiu a aliança entre a indústria

---

Namoro e sou feliz nos meus amores;  
Sou garboso e rapaz... Uma criada  
Abrasada de amor por um soneto  
Já um beijo me deu subindo a escada...

Oito dias lá vão que ando cismado  
Na donzela que ali defronte mora.  
Ela ao ver-me sorri tão docemente!  
Desconfio que a moça me namora!..

Tenho por meu palácio as longas ruas;  
Passeio a gosto e durmo sem temores;  
Quando bebo, sou rei como um poeta,  
E o vinho faz sonhar com os amores.

O degrau das igrejas é meu trono,  
Minha pátria é o vento que respiro,  
Minha mãe é a lua macilenta,  
E a preguiça a mulher por quem suspiro.

Escrevo na parede as minhas rimas,  
De painéis a carvão adorno a rua;  
Como as aves do céu e as flores puras  
Abro meu peito ao sol e durmo à lua.

Sinto-me um coração de lazzaroni;  
Sou filho do calor, odeio o frio;  
Não creio no diabo nem nos santos...  
Rezo a Nossa Senhora, e sou vadio!

Ora, se por aí alguma bela  
Bem doirada e amante da preguiça  
Quiser a nívea mão unir à minha  
Há de achar-me na Sé, domingo, à Missa.

In: *Lira dos vinte anos*. 2. ed. São Paulo, FTD, 1997. p. 175-176

cultural e a produção popular urbana da canção, não havia lugar para uma enunciação que tivesse um viés explicitamente crítico. Em *Filosofia*, entre o sério e o cínico, a enunciação vai mapeando as diferentes dimensões de uma conduta que defendia um lugar socialmente desvalorizado. É claro que o sambista sente profundamente o julgamento negativo do mundo, afinal, qualquer artista precisa de reconhecimento, é claro que sua indiferença é falsa, tão falsa que ele admite isso com facilidade, mas é também evidente que ele não espera do mundo outro tipo de atitude em relação à sua conduta. Daí seu cinismo ser imprescindível porque não deixa de ser uma forma de defesa contra a inexorável impossibilidade de interação com o outro: a vítima social, travestida ingenuamente com a máscara da indiferença, é também e, sobretudo, o crítico mordaz de uma sociedade que, ao não reconhecer a produção da cultura popular como um valor, empurra o produtor dessa cultura para o limbo da exclusão social.

### **3.2 Conversa de botequim**

**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.  
Fecha a porta da direita  
Com muito cuidado  
Que não estou disposto  
A ficar exposto ao sol.  
Vá perguntar ao seu 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 palitos  
E um cigarro pra espantar mosquitos.  
Vá dizer ao charuteiro  
Que me empreste umas revistas,  
Um isqueiro e um cinzeiro.

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 empresta algum dinheiro  
Que eu deixei o meu com o bicheiro,  
Vá dizer ao seu gerente  
Que pendure esta despesa  
No cabide ali em frente.<sup>39</sup>

Ao contrário de *Filosofia, Conversa de Botequim*, uma das muitas parcerias com Vadico,<sup>40</sup> é um sucesso permanente desde que Noel a gravou em julho de 1935.<sup>41</sup> Segundo seus biógrafos, um dos motivos para incluí-la “entre as mais notáveis peças de toda a história da música popular brasileira” é que “Em nenhuma outra é tão harmonioso o casamento da melodia com a letra, pontuação perfeita, acentuação irrepreensível”. Máximo e Didier afirmam ainda que provavelmente Noel contribuiu para a criação da melodia, e, para corroborar sua hipótese, citam depoimento de Almirante que afirmou ser esse um procedimento comum do sambista nas parcerias.<sup>42</sup>

Tendo ou não participado da criação desta melodia, pode-se verificar que o “harmonioso casamento da melodia com a letra” é construído a partir de paralelismos melódicos, entoativos e poéticos tanto no refrão quanto nas duas estrofes da segunda parte. E é esse paralelismo estilístico, seguido rigorosamente ao longo de toda canção, que possibilita o efeito preciso de música e letra tão bem amalgamadas. Além disso, há o indiscutível humor, arquitetado no tom coloquial da encenação, que segue o movimento da piada clássica: à narrativa mais ou menos verossímil segue-se um fechamento inusitado, surpreendente, que revela o absurdo cômico da situação e leva o ouvinte a, no mínimo, sorrir diante da conduta de um dos personagens que se tornou dos mais conhecidos da música popular brasileira: o malandro folgado, frequentador assíduo de botequins.

---

<sup>39</sup> Anexo A: gravação com Noel Rosa e Conjunto Regional de julho de 1935.

<sup>40</sup> Depois de Ismael Silva, o paulista Vadico (Oswaldo Gogliano) foi o parceiro com quem Noel fez mais canções: *Feitio de oração* (1933); *Feitiço da vila, Mais um samba popular* (1934); *Só pode ser você, Conversa de botequim* (1935); *Cem mil-réis, Tarzan (O filho do alfaiate), Provei, Quantos beijos, Marcha do dragão* (1936); *Pra que mentir?* (1937).

<sup>41</sup> Até 1990, foram listadas trinta e uma gravações além dessa primeira. In: João Máximo e Carlos Didier, op. cit., p. 499-500.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 398-399.

A letra deste samba é uma soma de ordens de um locutor que se dirige ao garçom; começa com um trivial pedido, que poderia ser feito por qualquer tipo de freguês, passa por uma série de ordens que indicam um locutor desabusado, e termina com o deboche escancarado, que só poderia ser encenado por uma personagem clownesca. O tom é coloquial, não há nenhuma inversão, a sintaxe flui no movimento da fala, mas ao mesmo tempo indica certa formalidade que encena o distanciamento hierárquico entre o locutor e o garçom; não há, por exemplo, marcas de oralidade na interpretação de Noel, há apenas a contração da preposição “para” com o artigo “o” em “Aqui *pro* nosso escritório”. A pronúncia destaca seu sotaque carioca nos *ss* levemente chiados em palavras como: *estou, disposto, exposto, despesa, esqueça, espantar, mosquitos, empreste, revistas, isqueiro, vez, três, escritório, empesta*. No mais, segundo Severiano e Mello, Noel é o melhor intérprete desse samba porque “No seu jeito simples de cantar, ele ‘diz’ a letra com a naturalidade com que um malandro daria todas aquelas ordens a um garçom de botequim”.<sup>43</sup> Essa “naturalidade” é efeito direto de uma elaboração poética, entoativa e melódica que vai enfatizar os sutis movimentos do discurso numa inusitada cena de interlocução.

Há alguns procedimentos melódicos que se estendem por toda canção. Primeiramente, tanto no refrão como na segunda parte, a melodia desenha notas mais agudas nas primeiras sílabas dos versos que iniciam um comando, isto é, há uma leve curva melódica ascendente que sugere uma espécie de impulso mais incisivo, próprio da fala que ordena com autoridade e segurança.<sup>44</sup> A sonoridade está delimitada por um paralelismo melódico – tanto na melodia do refrão quanto da segunda parte, encaixam-se matematicamente metade dos versos de cada estrofe - que organiza a sonoridade da canção em paralelismos entoativos e poéticos.

No refrão, a melodia acompanha os seis primeiros versos – o pedido propriamente dito – e termina com uma entoação suspensiva, que indica a continuidade do discurso no segundo bloco do refrão. A mesma melodia acompanha o segundo bloco, composto por duas ordens com entoação descendente. Sonoramente, o paralelismo é dado também pelas rimas: no primeiro bloco de seis

---

<sup>43</sup> Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, *A canção no tempo*. 5. ed. São Paulo, Editora 34, 2002, p. 135-136.

<sup>44</sup> Anexo D: partitura de *Conversa de botequim*.

versos, o esquema é abcdbc, e no segundo, além de uma pequena variação, abcdcb, há também rimas internas – disposto/exposto e lado/resultado.

Ao longo do refrão, há uma leve gradação no tom do locutor exigente, que pede para ser servido “depressa” e indica com detalhes como quer os alimentos. O contraste cômico da cena está dado: num tom formal, de franca superioridade hierárquica, o locutor, ao precisar os detalhes de como deseja que os alimentos sejam servidos, acaba por revelar a provável precariedade do serviço do lugar: a média não deve ser “requentada” – o que pressupõe que normalmente seja – e o pão “bem quente com manteiga à beça” indica, por contraste, um pãozinho frio servido com doses parcimoniosas de manteiga. As indicações precisas e exigentes revelam um locutor um pouco deslocado, para dizer o mínimo, afinal, um botequim não é exatamente um lugar do qual seja possível exigir refinamentos gastronômicos. A partir do segundo bloco de versos, o locutor francamente extrapola sua condição de freguês e passa sem nenhuma cerimônia à condição de alguém que “usa” o garçom para as mais variadas funções, isto é, passa a tratá-lo como seu empregado. Na verdade, a primeira ordem é ainda mais ou menos plausível – “Feche a porta da direita” - no entanto, o modo diligente como é dada - “com muito cuidado/Que não estou disposto/A ficar exposto ao sol” - indica muito mais a fala de um patrão exigente do que um freguês que pede um favor. Já na segunda ordem, e última do refrão, o tom é de comando, direto e seco – “Vá perguntar ao seu freguês do lado/Qual foi o resultado do futebol”.

Na segunda parte, tanto na primeira estrofe como na segunda, a melodia acompanha os cinco primeiros versos, que perfazem o primeiro bloco e, depois, a mesma melodia se repete nos cinco últimos. Aqui, as nuances entoativas permanecem quase as mesmas: tanto no primeiro bloco como no segundo, os dois primeiros versos de cada estrofe perfazem uma ordem – o primeiro com entoação suspensiva e o segundo descendente. Os três versos seguintes compõem outra ordem – os dois primeiros têm entoação ascendente e o último, suspensiva; somente no segundo bloco, o último verso terá entoação descendente justamente no final da estrofe. O paralelismo das rimas a cada bloco de cinco versos em ambas as estrofes é preciso: aabcb.

Essa variação entoativa enfática contribui muito para o tom autoritário com que o locutor dá agora as ordens; é como se ele estivesse mais à vontade na encenação do papel de patrão. Na primeira ordem desta segunda parte, chega inclusive a ameaçar o garçom supostamente desavisado “Se você ficar limpando a mesa/Não me levanto nem pago a despesa” – nesta imagem há uma clara alusão à cena clássica da descortesia calculada do garçom como um código para dizer ao freguês que já ficou tempo demais sem consumir e que deve ir embora; isto é, mais uma vez o locutor se apresenta deslocado, a agora deliberadamente inverte a situação: de ameaçado passa a ameaçador. Depois disso, retoma sua lista de necessidades que devem ser supridas pelo pobre garçom-serviçal, a quem o agora francamente revelado malandro atribui até mesmo a tarefa insólita de pedir coisas emprestadas para ele “Vá dizer ao charuteiro/Que me empreste umas revistas/Um isqueiro e um cinzeiro”.

A segunda estrofe é o clímax e o desfecho da canção-piada – mesmo sonoramente, o detalhe da rima do substantivo “vez” que culmina com o “três” final de um número de telefone revela o trabalho poético inusitado e milimétrico de Noel. Aparentemente, tomado de um surto, o malandro faz do garçom um provedor universal de todas as suas necessidades; não é mais somente de objetos que ele deve supri-lo, mas inclusive de dinheiro: “Seu garçom, me empresta algum dinheiro/Que eu deixei o meu com o bicheiro” – a referência ao jogo do bicho dá o detalhe preciso de onde vai parar seu minguado dinheiro. E a chave de ouro, o encerramento em que a encenação finalmente é explicitada, vem com os versos finais “Vá dizer ao seu gerente/Que pendure esta despesa/No cabide ali em frente”. O jogo discursivo da encenação permanece até o último verso, pois o verbo “pendurar”, dito pelo incorrigível devedor, espera-se que será usado em sua acepção popular, como gíria, com o significado de “deixar para pagar posteriormente”. No entanto o deboche explicita-se justamente pela ambiguidade do verbo “pendurar” que ele acaba empregando também no seu sentido literal, de suspender algo em algum lugar, e, aí sim, o chiste desnuda a máscara do malandro desabusado – que não tem a menor intenção de pagar a conta - e revela a personagem clownesca capaz de brincar alegremente com a própria miséria.

Essa *máscara que se revela como máscara* estabelece um eixo importante na voz noelina, da qual *Filosofia e Conversa de botequim* são uma espécie de

complementação. Se em *Filosofia* há uma reflexão sobre a encenação do sambista que “finge ser rico” para poder suportar o desprezo do mundo, aqui, em *Conversa de botequim*, Noel constrói a própria encenação desse fingimento. Em ambas a voz remete à figura de alguém que vive à margem, sobretudo, porque não tem dinheiro e tampouco um trabalho formal; mas na primeira a atitude irônica marca uma oposição ideológica que aponta para outro universo de valores importantes que não os valores dominantes, e na segunda, o humor emoldura a encenação de distanciamento, de certa superioridade em relação às limitações da realidade. O elo entre as duas canções é uma voz que, embora marcada pelo fracasso social, se enuncia de certa forma romântica, no sentido de que se autodefine sempre distante da limitada sociedade dos valores burgueses, ora em franca oposição a eles, ora com o desprezo do deboche, e sempre fiel à insubmissão ao mundo do trabalho formal.

Um dos efeitos de sentido mais interessantes de *Conversa de botequim*, por exemplo, é que o tom coloquial somado ao humor debochado produz uma simpatia imediata pela personagem deslocada: não há como não rir da encenação do malandro que finge uma grandeza e, por intermédio desse arremedo, debocha da própria condição de penúria. Na verdade, Noel não trata aqui somente do malandro, essa personagem é também o próprio sambista – o botequim era um ambiente de encontro dos compositores e lhes era útil em muitos sentidos: como o lugar de recados, de troca de informações, de negócio entre eles (a compra/venda de muitas sambas ocorria nos botequins), enfim, era de fato um “escritório”.<sup>45</sup> E esse sambista, encarnado por ele e tantos outros colegas de profissão, vivia de fato “correndo atrás de dinheiro” para poder se sustentar. O próprio Noel, só em 1935, ano em que compôs *Conversa de botequim*, exerceu uma quantidade absurda de atividades, sobretudo, para quem havia acabado de ser diagnosticado com uma tuberculose aos 24 anos. Dentre as atividades que fazia havia apresentações em teatros, clubes, cinemas, festas, atos, uma intensa atividade em quatro rádios diferentes – canta, participa de desafios, escreve textos publicitários, cria paródias, conta anedotas, em uma delas, cuida da discoteca e atua como contra-regras – e, além de tudo, compunha canções.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Carlos Sandroni, *Feitiço decente*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/UFRJ, 2001, p. 143.

<sup>46</sup> Máximo e Didier, op. cit., p. 373-374.

O malandro-sambista de Noel é totalmente “inofensivo”, não é um pequeno criminoso como o malandro clássico; é um “vagabundo” porque não tem trabalho formal, mas se apresenta de um modo familiar, como alguém que sabe as normas de conduta e domina o discurso a ponto de brincar com ele e se colocar explicitamente, como voz lírica, nesse jogo. A simpatia por essa figura indefesa e cômica está relacionada ao fato de haver uma encenação que explicita o jogo de disfarce, por isso cria o efeito de sentido de ser uma voz verdadeira. O humor aqui disfarça no máximo o sofrimento por uma condição financeira precária, mas no mais colabora para o efeito de sinceridade da voz que se enuncia em toda a sua miséria, inclusive, no desejo de mascaramento dessa miséria quando “finge” o discurso, a pose, de alguém rico.

O que Noel vai reafirmar aqui mais uma vez é que o sambista-malandro não tem *nada* a esconder; sua máscara é carnavalesca, produto de um jogo lúdico inofensivo que debocha da própria condição acima de tudo. A personagem de *Conversa de botequim* é um folgado simpático, porque encena seu delírio; seu recalque por ser um excluído deixa assim de ser recalque e passa à condição de algo digno de ser debochado, sobretudo, porque *não se importa com ele*. Isto é, a encenação de distanciamento pelo humor contribui para construir uma voz que não se importa com a precariedade de sua condição no mundo, ao contrário, no plano da enunciação há os ecos de uma grandeza própria do poeta romântico que se confronta com os valores dominantes não só na arte, mas na vida também, há uma espécie de coerência aí de princípios que confere uma autenticidade – uma verdade – inabalável à sua arte. Foi exatamente assim com o sambista Noel Rosa que não se importava com dinheiro – vivia sempre endividado, trabalhava muito e gastava tudo o que ganhava, e, aos 26 anos, morreu famoso e totalmente sem dinheiro.

Noel construiu uma axiologia toda própria dessa figura do sambista-malandro que não se rende às cobranças sociais sob nenhum pretexto. Sob certo aspecto, é uma conduta radical, dado que não se propõe a nenhum tipo de concessão aos valores dominantes; entretanto esse radicalismo meio romântico, meio clawnesco vem disfarçado, mascarado por diferentes tons que jogam uma espécie de esconde-esconde enunciativo de modo a não permitir que se veja com clareza seu viés de confronto social.

## A VOZ POÉTICA II – o valor do samba

### 1. Samba: o feitiço, a oração e o problema

A mesma voz lírica, que fala pelo viés do humor disfarçadamente de seu lugar social precário, não precisa de nenhum disfarce para se declarar em perfeita conjugação com seu lugar artístico: o da produção de sambas. Por isso, essa voz assume um lirismo singular na obra de Noel – nas canções de amor em sua absoluta maioria, mesmo sendo líricas, quase não há conjugação alguma entre locutor/interlocutor e ou objeto. Nas canções em que o tema é a louvação ao samba, há rigorosamente um tom que indica o orgulho, o prazer e até mesmo uma espécie de reverência pelo fato de pertencer ao universo do samba seja como compositor, como diretora de escola de samba ou como simples habitante de um bairro conhecido por ser reduto de sambistas, como é o caso de *Feitio de oração*, *O x do problema* e *Feitiço da Vila* respectivamente, para falar apenas de três dos mais belos sambas em que Noel rende homenagem ao gênero.

Algumas outras canções não tratam especificamente do louvor ao samba; falam mais particularmente da conduta apaixonada do sambista, aí é o humor que dá a tônica. É o caso de *Rumba da meia-noite*, de 1931 em parceria com Henrique Vogeler, em que a declaração de amor ao samba é feita não no ritmo de samba, mas, numa impecável inversão cômica, num gênero musical indefinido, sobretudo, porque não tem acompanhamento percussivo:

Ele: Bateu meia-noite agora  
E não queres ir embora  
Jamais parou de sambar  
Sem ver o sol despontar.

Ela: E o que queres tu que eu faça  
Se o samba é minha cachaça  
E a tristeza passa?

(...)

Ele: Ó morena feiticeira,  
Coração de tamborim

Quando canta a noite inteira  
Sem talvez lembrar de mim.  
Ela: Se tu és bom brasileiro  
E dançares bem assim  
Seja alegre e prazenteiro  
Venha pra perto de mim.<sup>1</sup>  
(...)

Embora não caracterize exatamente uma oposição, não deixa de haver certo tom de queixa, uma das marcas mais características de Noel, nesse samba-rumba em que o locutor masculino comenta a alegria incansável da companheira de samba com um quê de lamúria ciumenta.

Outra canção com viés humorístico em que Noel faz a “defesa” do samba e aproveita para mandar um recado aos sambistas “antigos” é *Você é um colosso*, de 1934: “Você é um colosso,/ Comeu sandwich/ Falando bem grosso/ Que samba é maxixe./ Eu disse: ‘Caramba!/ Não sou vassalo’/ Falou mal do samba,/ Pisou no meu calo!”. Noel alude provocativamente à diferença entre o que Sandroni chamou de “estilo antigo”, o samba feito por Sinhô, Donga e outros na década de 20, e o “estilo novo”, aquele criado pelos sambistas do Estácio, para quem o “estilo antigo” era mais um maxixe do que samba propriamente.<sup>2</sup>

Nas canções de louvação ao samba, Noel vai comentar liricamente, deixando de lado qualquer traço de humor ou ironia, diferentes faces do universo do samba. Em *Feitio de oração*, de 1933 em parceria com Vadico, cria uma definição poética para o gênero:

Quem acha vive se perdendo  
Por isso agora eu vou me defendendo  
Da dor tão cruel desta saudade  
Que por infelicidade  
Meu pobre peito invade.

**Por isso agora  
Lá na Penha vou mandar  
Minha morena pra cantar  
Com satisfação...  
E com harmonia  
Esta triste melodia  
Que é meu samba  
Em feito de oração.**

---

<sup>1</sup> Anexo A: gravação com Dina Marques, Nenéo das Neves e conjunto Columbia de janeiro de 1932.

<sup>2</sup> Carlos Sandroni, *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/UFRJ, 2001, p. 132.

Batuque é um privilégio  
Ninguém aprende samba no colégio  
Sambar é chorar de alegria  
É sorrir de nostalgia  
Dentro da melodia.

O samba na realidade  
Não vem do morro nem lá da cidade  
E quem suportar uma paixão  
Sentirá que o samba então  
Nasce do coração.<sup>3</sup>

O ato de sambar – que pode abarcar todas as suas possibilidades tanto de produção como de fruição - é definido como produto da emoção somada à técnica musical; “Sambar é chorar de alegria/É sorrir de nostalgia/Dentro da melodia”. E, ao mesmo tempo em que define a beleza artística do samba, Noel passa vários recados nesta letra.

Primeiro, sintetizado na rima precisa privilégio/colégio, há semanticamente um jogo de opostos bem construído nos versos “Batuque é um privilégio/Ninguém aprende samba no colégio”. Os valores estão invertidos, dado que no consenso geral a condição social que possibilita frequentar um colégio é que é privilegiada; no entanto, nessa inversão do mundo do samba, o privilégio é de outra ordem, não passa pela educação formal e, sobretudo, não deixa de significar o domínio de uma técnica, o que é comumente o objetivo da escola. Há um valor diferente aí, de formação, de criação cultural, que se consubstancia fora do mundo da cultura oficial.

Na última estrofe, outro recado dialoga diretamente com a temática, muito comum à época, de associar a produção de samba aos bairros ou morros mais frequentados por sambistas – o próprio Noel fez várias canções de louvação a um bairro: “O samba na realidade/Não vem do morro nem lá da cidade”. No fim das contas, a origem do samba não é um lugar geográfico, mas o lugar bem mais universal da emoção do apaixonado sambista: “E quem suportar uma paixão/Sentirá que o samba então/Nasce do coração”.

No entanto, em *Feitiço da Vila*, de 1934 também em parceria com Vadico, Noel volta a fazer a relação apologética entre o samba e um bairro carioca. E aquela

---

<sup>3</sup> Anexo A: gravação com Francisco Alves, Castro Barbosa e Orquestra Copacabana de julho de 1933.

voz frágil - às vezes crítica, às vezes cínica, tão característica das canções em que o humor ou a ironia estão presentes - do sambista em confronto com um mundo que lhe é só hostil dá lugar a outra voz surpreendentemente segura e afirmativa:

Quem nasce lá na Vila  
Nem sequer vacila  
Ao abraçar o samba  
Que faz dançar os galhos  
Do arvoredo  
E faz a lua,  
Nascer mais cedo!

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!

A Vila tem  
Um feitiço sem farofa  
Sem vela e sem vintém  
Que nos faz bem...  
Tendo 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 venha agora  
Que as morenas  
Vão logo embora!

Eu sei por onde passo  
Sei tudo o que faço  
Paixão não me aniquila...  
Mas, tenho que dizer:  
Modéstia à parte,  
Meus senhores,  
Eu sou da Vila!<sup>4</sup>

Diferentemente de *Eu vou pra Vila*, de 1930, cujo tom provocativo cantava um sambista que se achava melhor do que outros porque pertencia à Vila Isabel “Pois quem é bom não se mistura”, em *Feitiço da Vila*, não há nenhum tipo de comparação e/ou provocação; aqui o tom afirmativo está totalmente a serviço de

---

<sup>4</sup> Anexo A: gravação com João Petra Barros e Orquestra Odeon de outubro de 1934.

louvar, muito mais do que o bairro, o poder transformador do samba. Essa energia poderosa se estende desde a bela imagem que personifica o samba com um poder mágico-poético “Que faz dançar os galhos,/Do arvoredos/E faz a lua,/Nascer mais cedo!”; passa por ser uma grandeza equivalente às riquezas econômicas brasileiras consagradas à época: “São Paulo dá café,/Minas dá leite,/E a Vila Isabel dá samba!”; e essa energia termina por transfigurar o próprio princípio da magia que deixa de lado os motivos escusos que por ventura a movem e passa a ser uma espécie de “prisão positiva”: “A Vila tem/Um feitiço sem farofa/Sem vela e sem vintém/Que nos faz bem.../Tendo nome de Princesa/Transformou o samba/Num feitiço decente/Que prende a gente...”. E para sublinhar que o que importa liricamente é a louvação ao samba, o locutor só chama a atenção para si mesmo na última estrofe para dizer orgulhosamente que pertence a esse universo: “Modéstia à parte,/ Meus senhores,/Eu sou da Vila!”.

Se em *Filosofia* Noel fez uma síntese irônica sobre a relação tensa entre o sambista e o mundo, em *O X do problema*, de 1936,<sup>5</sup> ele fará uma síntese lírica e mais uma vez surpreendente, dentre tantos motivos, porque é o locutor feminino quem está em total conjunção com o samba, o que é raro na obra de 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 eu fazer gostar de você.

**Eu sou diretora da escola do Estácio de Sá  
E felicidade maior neste mundo não há.  
Já fui convidada  
Para ser estrela de 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 a rainha de um grande palácio  
E dar um banquete uma vez por semana.

---

<sup>5</sup> Segundo seus biógrafos, Noel fez essa música literalmente de um dia para o outro por encomenda da atriz Emma D'Ávila que iria cantá-la na revista “Rio Follies”, feita para homenagear diversos bairros cariocas. In: João Máximo e Carlos Didier, *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: UnB/Linha Gráfica Editora, 1990, p. 370.

Nasci no Estácio  
Não posso mudar minha massa de sangue  
Você pode crer que palmeira do Mangue  
Não vive na areia de Copacabana.<sup>6</sup>

Mais uma vez a origem do locutor é um bairro, o antológico Estácio, conhecido reduto de sambistas. Neste belo samba, gravado pela primeira vez por Aracy de Almeida em setembro de 1936, Noel define, com a costumeira síntese poética milimétrica, o que significa pertencer ao universo do samba; nada menos do que a felicidade: “Eu sou diretora da escola do Estácio de Sá/E felicidade maior neste mundo não há”. Novamente aqui também, como em *Feitio de oração*, a formação nada convencional é mencionada com um orgulho que é sinônimo de independência em relação às amarras sociais: “Eu fui educada na roda de bamba/E fui diplomada na escola de samba/Sou independente conforme se vê”.

As oposições contribuem para enfatizar o alinhamento axiológico do sambista; neste caso, a figura feminina abre mão de ser “estrela de nosso cinema” ou “rainha de um grande palácio”, dado que tanto um destino quanto o outro lhe impõem abandonar sua condição; configura-se então o verdadeiro “X do problema” porque, para o sambista, claro que isso é impossível: “Não posso mudar minha massa de sangue/Você pode crer que palmeira do Mangue/Não vive na areia de Copacabana”. Noel faz referência, nesses belíssimos versos finais, ao canal do Mangue, próximo do bairro do Estácio. Mais uma vez, reitera que os valores dominantes não fazem parte do mundo do samba, onde o prazer, o orgulho e a felicidade, portanto, do sambista estão amalgamados exclusivamente a esse mundo; não há sentido fora desse universo. No caso feminino, para uma habitante do subúrbio carioca, as poucas possibilidades de ascender socialmente se restringiam à carreira artística ou a um casamento com um homem rico; no entanto, a sambista, que exerce a importante função de comando como “diretora da escola do Estácio de Sá”, justamente por isso não precisa de mais nada que a valorize: pertencer ao mundo do samba, e ser reconhecido nele, é o valor máximo, ou seja, não há conciliação possível, e tampouco desejável, com os valores dominantes.

A voz que se apresenta como integrante do mundo do samba necessariamente não pode pertencer ao mundo burguês. No viés das canções

---

<sup>6</sup> Anexo A: gravação com Aracy de Almeida e Conjunto regional RCAVictor de setembro de 1936.

líricas de louvação ao samba, Noel sublinha essa dicotomia pelo elogio incondicional às diferentes faces de tudo que faça parte desse universo. Assim, não é por conta somente de um modismo lançado com *Na Pavuna*, como afirma Almirante, que os bairros do Rio de Janeiro passaram a ser cantados desde a gravação desse samba inaugural.<sup>7</sup> Pelo menos na obra de Noel, há uma enunciação marcada pela necessidade de valorizar esse universo desde os bairros onde o samba era comumente produzido – Estácio, Penha, Vila Isabel, Salgueiro, Mangueira, Aldeia, Osvaldo Cruz, Matriz, para citar alguns dos tantos lugares mencionados ao longo de sua obra – até o significado transformador que o samba pode ter na vida de quem é ligado a ele de alguma forma. Noel sabe que o “poder do samba” está na possibilidade, para o compositor pelo menos, de sair de um lugar social totalmente desvalorizado, e até mesmo perseguido por ser sinônimo de marginalidade, e entrar em outro em que o reconhecimento passa pela construção de uma identidade positiva.

Nessas canções de louvação ao samba, a contribuição para a construção dessa identidade passa por várias dimensões, portanto. Uma delas é a dos bairros que contribuem para consubstanciar o sentimento de pertença a algum lugar com uma tradição, com uma história de produção coletiva do samba que se dá geralmente no espaço público: carnaval de rua, cantorias e serestas pelas ruas, bares, associações, clubes etc. O elogio a um deles, a qualquer um desses bairros, é nada mais do que o reconhecimento positivo de um lugar social onde a população dos subúrbios e dos morros cariocas produz uma cultura que merece ser conhecida; e o sambista Noel afirma categoricamente que essa cultura está no mesmo patamar de importância dos valores socialmente consagrados: “São Paulo dá café,/Minas dá leite,/E a Vila Isabel dá samba”.

---

<sup>7</sup> *O samba, de 1930, é uma parceria de Homero Dornelas com Almirante, que louva a relação entre o bairro e a produção de samba: “Na Pavuna tem escola para o samba/Quem não passa pela escola não é bamba/Na Pavuna tem/Cangerê também/Tem macumba, tem mandinga e candomblé/Gente da Pavuna/Só nasce turuna/É por isso que lá não nasce ‘mulhé’”. In: ALMIRANTE. No Tempo de Noel Rosa. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977, p. 71. Ao que tudo indica, o maior mérito desse samba foi o fato de ter pela primeira vez, na gravação, acompanhamento percussivo típico dos blocos de carnaval: pandeiros, cuícas, tamborins, surdo e ganzá tocados por instrumentistas de escolas de samba, Cf. SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza H. *A canção no tempo*. 5. ed. São Paulo, Editora 34, 2002, p. 100.*

Outra dimensão dos sambas líricos de Noel é aquela que contribui para reforçar a imagem de um sambista apaixonado incondicionalmente por sua arte; tanto é capaz de qualquer renúncia para permanecer ligado ao universo do samba porque só aí existe o que verdadeiramente importa, isto é, a “felicidade” – *O X do problema* -, como pode projetar o sagrado num samba “em feitiço de oração”, ou mesmo cantar o samba com um poder transformador tão visceral que pode mudar até os fundamentos de um feitiço.

Por essa faceta do sambista apaixonado pelo samba, Noel constrói a imagem do lírico essencialmente romântico, que nisso em nada difere da máscara cômica, cuja postura de defesa radical do samba em contraponto aos valores burgueses soma-se à apologia de seu universo por intermédio de símbolos – os bairros, por exemplo - e/ou personagens próprios. Há, portanto, nesse sentido, tanto na parte cômica quanto na lírica, uma dimensão da enunciação que se mantém na obra de Noel: a voz do sambista fala do universo do samba em oposição permanente ao mundo burguês que não reconhece positivamente os valores desse universo.

## **2. O recado lírico do samba: a polêmica com Wilson Batista**

### **Lenço no pescoço (Wilson Batista)**

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  
Deste 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

E eles tocam  
E você canta  
E eu não dou

### **Rapaz folgado**

**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.<sup>8</sup>

Em 1933, Noel compôs o samba *Rapaz folgado* num diálogo direto com outro samba, *Lenço no pescoço*, feito por Wilson Batista no mesmo ano. Essa “conversa” se estendeu por alguns outros sambas<sup>9</sup> até culminar com uma parceria em 1935,

---

<sup>8</sup> Anexo A: gravação com Aracy de Almeida e Conjunto regional RCAVictor de abril de 1938.

<sup>9</sup> Imediatamente na sequência de *Rapaz folgado*, em 1933, Wilson Batista faz *Mocinho da Vila*, que só será gravada em 1956: “Você que é mocinho da Vila/Fala muito em violão, barracão e outros fricotes mais/Se não quiser perder/Cuide do seu microfone e deixe/Quem é malandro em paz/Injusto é seu comentário/Falar de malandro quem é otário/Mas malandro não se faz/Eu de lenço no pescoço desacato e também tenho o meu cartaz”. Noel não faz nenhum samba em resposta. Em 1935, Wilson Batista volta à carga com *Conversa fiada*, um samba que comenta *Feitiço da Vila*: “É conversa fiada dizerem que o samba na Vila tem feitiço/Eu fui ver para crer e não vi nada disso/A Vila é tranqüila porém eu vos digo: cuidado!/Antes de irem dormir deem duas voltas no cadeado/Eu fui à Vila ver o arvoredo se mexer e conhecer o berço dos folgados/A lua essa noite demorou tanto/Assassinaram o samba/Veio daí o meu pranto”. A rápida resposta de Noel veio no mesmo ano, é o clássico *Palpite infeliz*: “Quem é você que não sabe o que diz?/Meu Deus do céu, que palpite infeliz!/Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira,/Osvaldo 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 arvoredo./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 pra quem não sabe/Aonde tem o nariz?/Quem é você que não sabe o que diz?”. Wilson Batista fez o inexpressivo *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

Deixa de ser convencida. À época, Wilson Batista era um jovem e desconhecido sambista que procurava entrar no mundo dos compositores profissionais. O fato de Noel, então já famoso, ter feito um samba em resposta ao seu foi o maior reconhecimento que ele poderia esperar. Na verdade, essa polêmica, como ficou conhecida historicamente a interlocução musical entre as composições dos sambistas, sequer veio a público; ficou restrita ao ambiente musical – *Rapaz folgado*, por exemplo, só seria gravada em 1938 por Aracy de Almeida.

De certa forma, numa primeira leitura, parece um enigma, ou uma contradição, a forma como Noel se contrapôs ao malandro cantado por Wilson Batista, dado que o poeta da Vila já havia louvado a conduta malandra em vários de seus sambas. Máximo e Didier permanecem nessa leitura e dizem que a motivação de Noel era de ordem pessoal - havia perdido uma disputa amorosa para Wilson Batista – isto é, não haveria na letra uma crítica ao malandro de um modo geral, mas apenas um ataque direto à figura do compositor.<sup>10</sup>

Sandroni, por sua vez, analisa o samba como uma chamada de Noel para a necessidade de profissionalização que se configura à época como uma saída da marginalidade do compositor de sambas:

O que Noel Rosa faz é pois mostrar um caminho que, evidentemente, não foi ele quem inventou: um caminho que apenas se abria diante de uma gente que gostava de samba e não tinha muitas opções de sobrevivência além da precária vida na orgia. O caminho, enfim, que ia do malandro ao compositor.<sup>11</sup>

Sandroni chama a atenção ainda para o fato de que Noel ataca não o malandro, mas a palavra “malandro” que sugere semanticamente um modo de vida precário.

---

*feia perde-se um bom coração/Entre os feios é o primeiro da fila/Todos reconhecem lá na Vila/Essa indireta é contigo/Depois não vai dizer que eu não sei o que digo/Sou teu amigo”. E a última canção, que marcou o fim da interlocução entre os compositores, acabou sendo uma parceria; Noel pediu para reescrever a letra de outro samba provocativo de Wilson Batista, Terra de cego: “Perde a mania de bamba/Todos sabem qual é o teu diploma do samba/É o abafa da Vila, bem sei/Mas em terra de cego quem tem um olho é rei/Pra não terminar a discussão/Não debes apelar para o barulho à mão/Em versos podes bem desacatar/Pois não fica bonito bacharel brigar”. A letra de Noel e a música de Wilson Batista se transformaram em Deixa de ser convencida: “Deixa de ser convencida/Todos sabem qual é/Teu velho modo de vida./És uma perfeita artista, eu bem sei,/Também fui do trapézio,/Até salto mortal/No arame já dei./E no picadeiro desta vida,/Serei o domador,/Serás a fera abatida./Conheço muito bem acrobacia/Por isso não faço fé/Em amor, em amor de parceria./(Muita medalha eu ganhei!)”. Esse samba permaneceu inédito em disco até 2000, quando foi gravado por Cristina Buarque no CD *Ganha-se pouco mas é divertido*. Rio de Janeiro, JAM Music, 2000 – cf. gravação no Anexo A.*

<sup>10</sup> Máximo e Didier, *op. cit.*, p. 292.

<sup>11</sup> Sandroni, *op. cit.*, p. 177.

No entanto, observa que essa mesma palavra, “por ter sido uma palavra de moda”,<sup>12</sup> acabou por contribuir para o sucesso do samba dos compositores do Estácio. E talvez justamente por isso, por ser da moda, Noel viu nela um desgaste não só por sua carga semântica de certa forma pejorativa, mas também por significar um estereótipo empobrecedor da figura do sambista. O próprio Noel diz isso em entrevista de 31 de dezembro de 1932:

O samba está na cidade. Já estive é verdade no morro, isso no tempo em que não havia aqui embaixo 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.<sup>13</sup>

Para Noel, o malandro “mais ou menos banalizado” tem relação direta com a civilização e “suas coisas péssimas”; e é bem provável que o compositor se refira aí a uma de suas facetas mais contumazes que é a de transformar algum tipo de objeto cultural, com “seu sabor inédito”, em produto vendável, o que significa, em boa parte dos casos, uma perda de autenticidade desse objeto. Como afirma Sandroni, a palavra “malandro” foi uma moda de sucesso, muito bem aproveitada pelos sambistas, a qual, na visão do compositor Noel Rosa, acabou por empobrecer, banalizar, a figura do compositor de sambas. Com a temática da malandragem, sobretudo com a apologia à vida do prazer boêmio em contraposição à dura vida do trabalho, os sambas ficaram limitados, pela necessidade do sucesso garantido talvez, a repetir um mesmo bordão indefinidamente. Esse é um dos recados de *Rapaz folgado*, certamente, mas há outros.

Assim como Noel fez seu primeiro samba em sintonia com a bem sucedida temática da malandragem, o jovem compositor Wilson Batista também busca o sucesso por intermédio da mesma temática. No entanto, as diferenças entre o enfoque de um e de outro são evidentes: Noel, não só em *Com que roupa?*, mas em toda a sua obra trata do sambista como um sujeito precário, a quem falta algo - geralmente, dinheiro - e, quando traz essa personagem com algum atributo positivo, necessariamente a positividade está relacionada ao fato de pertencer ao universo do samba. Em *Lenço no pescoço*, além de não cantar a crise da malandragem

---

<sup>12</sup> Ibidem, p. 178.

<sup>13</sup> Entrevista de Noel Rosa ao Jornal O Globo, 31/12/1932. Apud: LP Noel Rosa (Encarte). Coleção História da Música Popular Brasileira, São Paulo: Abril, 1970.

conforme era o viés dos sambas do Estácio, Wilson Batista faz a apologia do malandro clássico – o vadio, o pequeno criminoso -, que tem orgulho não de ser sambista, mas de “ser tão vadio”. A sua ligação com o samba vem quase por acaso, numa reafirmação da vadiagem: “Eu sou vadio/Porque tive inclinação/Eu me lembro, era criança/Tirava samba-canção”.

Isto é, além de reforçar a ligação da sua imagem com a do malandro como sinônimo de marginal, o locutor de *Lenço no pescoço* canta orgulhosamente, sem nenhuma fissura, a sua conduta. Não poderia haver nada mais oposto à enunciação noelina, marcada por uma voz lírica intermitentemente deslocada, geralmente em confronto, explícito ou não, com algum universo de valor. Aliás, a provocação de Noel vem justamente comprovar essa tendência: *Rapaz folgado* é a reiteração do dialogismo de “colorido polêmico” tão característico de sua obra. Se em seu primeiro samba, Noel já se dispõe a marcar oposição ao próprio universo do samba, certamente quatro anos depois ele está ainda mais seguro para sustentar uma enunciação provocativa.

Mas se em *Com que roupa?* a ambiguidade da ironia dava a tônica – porque de alguma forma havia a necessidade de um disfarce -, em *Rapaz folgado*, ao contrário, não há disfarce algum - não há humor, nem ironia – porque esse é o único assunto tratado de modo essencialmente positivo na obra noelina: a defesa do samba como uma forma de arte genuína e importante no mundo da cultura. Coerentemente, isso implica chamar a atenção do jovem sambista desavisado para o fato de que a autenticidade é um dos aspectos mais importantes em qualquer obra de arte. E Noel demonstra ao longo da letra o que significa fazer um samba autêntico desde o ponto de vista assumido: surpreendentemente ele propõe um enfoque oposto ao que costuma fazer quando ataca a conduta malandra e a diferencia daquela que considera a mais adequada para o sambista. É como se nessa canção ele tivesse feito uma profissão de fé do que deve ser a conduta do artista, pois, como compositor de sucesso que é, pode dar conselho ao iniciante que quer se profissionalizar e vem afoito, apegando-se àquilo que considera mais fácil para chegar ao sucesso rápido.

Além disso, a marca da autenticidade está também na arquitetura da letra; a cada estrofe, ele contrapõe aos símbolos estereotipados tratados positivamente por

Wilson Batista outros, que estão, esses sim, em perfeita conjunção com o universo do samba, segundo sua visão. Assim, Noel contrapõe - tamanco, lenço branco no pescoço, navalha e malandro – aos símbolos do que considera próprio do universo do sambista - sapato, gravata, papel, lápis, amor, violão. Pelos símbolos da vestimenta que são de outra ordem – mais comuns, menos estereotipados -, e pelos símbolos materiais fundamentais para registrar a autoria, além, é claro, do toque poético indicado pelo paralelismo dos outros símbolos com “amor”, Noel propõe uma integração com o que provavelmente considerava as “coisas boas” da civilização; certamente, a possibilidade de profissionalização era uma delas.

Noel passa, enfim, um recado sério ao sambista que teima em cultivar estereótipos desgastados: de modo seguro e afirmativo, sem disfarces, ele propõe que se fortaleça como artista “Fazendo um samba-canção”, para isso necessariamente tem de abandonar a apologia da malandragem, pois “Malandro é palavra derrotista/Que só serve pra tirar/Todo valor do sambista”. Talvez Almirante não estivesse tão equivocado assim, como querem crer os biógrafos de Noel, quando disse que o sambista fez a canção “Movido por louvável interesse pela regeneração dos temas poéticos da música popular”.<sup>14</sup> Embora o tom seja moralista – dado que o tema da malandragem está associado a algo “degenerado” -, Almirante percebeu pelo menos que Noel propôs uma mudança de tema, o que é muito diferente de fazer um julgamento de valor da temática malandra como negativa em si mesma. Como apontou Sandroni, Noel tomou o cuidado de se referir à palavra “malandro” como depositária de uma carga negativa, portanto, é para o *modo* como esse nome funciona carregado de preconceito social que o compositor mais experiente chama a atenção do novato.

---

<sup>14</sup> Almirante, op. cit., p. 146.

### 3. Brasil: *Quem dá mais?* & Quem ganha mais?

O samba, pouco conhecido,<sup>15</sup> *Quem dá mais?* (*Leilão do Brasil*), de 1930, é o único de Noel que recebe o adendo de “humorístico”.<sup>16</sup> Um dos motivos para esse qualificativo talvez seja a origem da canção, feita de encomenda para a Revista *Café com música*, especificamente para o quadro “Leilão do Brasil”.<sup>17</sup> De qualquer forma, é possível constatar na letra que o epíteto está bem adequado:

Quem dá mais...  
Por uma mulata que é diplomada  
Em matéria de samba e de batucada  
Com as qualidades de moça formosa  
Fiteira, vaidosa e muito mentirosa...?

**Cinco mil réis, 200 mil réis, um conto de réis!  
Ninguém dá mais de um conto de réis?  
O Vasco paga o lote na batata  
E em vez de barata  
Oferece ao Russinho uma mulata.**<sup>18</sup>

Quem dá mais...  
Por um violão que toca em falsete,  
Que só não tem braço, fundo e cavalete,  
Pertenceu a dom Pedro, morou no palácio,  
Foi posto no prego por José Bonifácio?

**Vinte mil réis, 21 e 500, 50 mil réis!  
Ninguém dá mais que 50 mil réis?  
Quem arremata o lote é um judeu,  
Quem garante sou eu,  
Pra vendê-lo pelo dobro no museu.**

Quem dá mais...  
Por um samba feito nas regras da arte,  
Sem introdução e sem segunda parte,  
Só tem estribilho, nasceu no Salgueiro,

---

<sup>15</sup> Além da gravação feita por Noel Rosa em 1933, há mais três, pelo menos até 1990: Eliana Pittman (1974), Vanja Orico (1981) e MPB 4 (1987). In: Máximo e Didier, op. cit., p. 511.

<sup>16</sup> De sua autoria há apenas três sambas adjetivados: *Cordiais Saudações* (samba epistolar), *Picilone* (samba fonético) e *Coração* (samba anatômico), todos de 1931. Ver encarte da caixa com 14 Cds, Omar Jubran (produtor) *Noel Pela Primeira Vez*. Caravelas, 2003.

<sup>17</sup> As revistas eram espetáculos teatrais compostos de esquetes e quadros geralmente cômicos.

<sup>18</sup> Naquele ano, 1930, num concurso, promovido pela Companhia de Fumos Veado, o jogador do Vasco, Russinho, foi eleito o mais popular do Brasil, e recebeu como prêmio uma baratinha (carro esporte) Chrysler. In: Máximo e Didier, op. cit., p. 167.

E exprime dois terços do Rio de Janeiro.

**Quem dá mais?  
Quem é que dá mais de um conto de réis?  
Quem dá mais?  
Quem dá mais?  
Dou-lhe uma, dou-lhe duas, dou-lhe três!  
Quanto é que vai ganhar o leiloeiro,  
Que é também brasileiro,  
Que em três lotes  
Vendeu o Brasil inteiro?  
Quem dá mais...?<sup>19</sup>**

Nessa canção, diferentemente de tantas outras, não é a conduta do sambista que está em confronto com algum valor, mas o universo precário e popular do samba é o parâmetro, a medida com que Noel confronta diretamente os valores econômicos. Para isso, justapõe duas estratégias discursivas numa mesma composição; por intermédio do humor os símbolos do samba surgem na encenação aparentemente sem qualquer valoração positiva, e pela ironia o desejo voraz do lucro acima de todas as coisas é trazido como o contraponto real, e amargo, ao alegre, e nonsense, mundo do samba.

Em *Quem dá mais?* encena-se um inusitado leilão do Brasil, metaforizado em três elementos ligados ao universo do samba. O locutor é um leiloeiro que descreve um objeto – mulata, violão, samba - e depois faz os lances, seguidos de um comentário sobre a figura que os arrematou – Vasco, judeu, nas duas primeiras estrofes, e, na última, o locutor assume uma outra voz, em terceira pessoa, que comenta o lucro do leiloeiro com a venda dos três objetos.

Num primeiro momento, o efeito cômico está bem delimitado com o absurdo da encenação toda, mas numa escuta/leitura mais atenta percebe-se que a ambigüidade discursiva é a tônica na valoração de cada um dos elementos leiloados. No caso, num leilão “sério”, os objetos oferecidos têm sempre seus atributos positivos apresentados por motivos óbvios. Já na letra, um recurso, que amplifica o efeito cômico, é a sobreposição dos valores positivos e negativos atribuídos a cada elemento. Vai desde uma atribuição de predicados positivos e negativos, no caso da mulata, até a inversão total na última estrofe em que o que é oferecido parece não ter sentido algum – um samba que “só tem estribilho” -, e, portanto, nenhum valor, mas, só parece, dado que a descrição feita do samba é fiel

---

<sup>19</sup> Anexo A: gravação com Noel Rosa e Orquestra Copacabana de julho de 1932.

à sua forma mais antiga e popular: no samba de rua do Rio de Janeiro, cantavam-se estribilhos aos quais somavam-se outras partes ao sabor da improvisação de quem participava da cantoria. Originalmente, não havia, portanto, um autor, ou mais de um, para um samba tal qual foi se conformando ao longo da década de 20 do século passado.

A canção começa com a descrição da mulata em suas inequívocas atribuições positivas – “diplomada” em samba, “formosa”, “vaidosa” – somadas a uma atribuição ambígua – “fiteira”; que tanto pode ser entendida como qualificação indicativa de fingimento, como de namorador, que tem o hábito de namorar muito – e a uma atribuição negativa – “muito mentirosa”.

Na descrição do segundo objeto, o violão, a ambigüidade valorativa cresce de grau: primeiro é caracterizado por intermédio de um adínato<sup>20</sup>, cujo nonsense enfatiza sua completa falta de valor, na seqüência, a seu incontestável valor histórico porque “pertenceu a dom Pedro”, é sobreposto um comentário que indica justamente a pobreza de seu portador “Foi posto no prego por José Bonifácio”, outra personagem histórica.

Por último, a descrição do samba oferecido indica um objeto desprovido de qualquer valor “de mercado” – “feito nas regras da arte” não tem autoria - daí o jogo mais complexo aqui na arquitetura dos valores. Poderíamos chamá-lo de um “falso adínato” porque parece não ter sentido, mas é a mais fiel descrição do samba de rua carioca à época. Além disso, o verso “E exprime dois terços do Rio de Janeiro” indica uma projeção do samba como um valor cultural bastante amplo e significativo socialmente.

A descrição dos objetos, portanto, segue uma seqüência que vai justapondo valores de modo a criar uma cena aparentemente absurda, num nível, daí o cômico, mas cujo sentido lógico estabelecido em outro nível revela sua ambigüidade discursiva. A mulata tem vários atributos positivos, um ambíguo e outro francamente negativo; o violão tem apenas um atributo positivo, sua origem histórica, de resto é um objeto nonsense que indica a total penúria de seu portador; e o samba que “só tem estribilho” é justamente o objeto que não tem valor algum porque “sem

---

<sup>20</sup> Segundo a definição de Péricles Eugênio da Silva Ramos, adínato é a “figura pela qual se afirmam coisas impossíveis”. Apud Antonio Candido, “A poesia pantagruélica”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo/Rio de Janeiro, Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004, p. 195.

introdução e sem segunda parte” e sobretudo sem autoria. Mas sua descrição é completamente fiel à realidade histórica, o que lhe confere um valor outro, uma grandeza, bem diferente dos dois objetos anteriores, nos quais atributos positivos e negativos estão “misturados” justamente para criar o evidente efeito cômico – pelo seu exagero, pelo nonsense, pela impossibilidade real de qualquer transação ser feita com objetos com esses atributos. Culmina no samba, portanto, todo o jogo de valoração feito com as duas outras figuras, que na verdade gravitam em torno desse universo – a mulata, estereótipo de beleza feminina brasileira e o violão, instrumento por excelência que acompanha sua execução: o objeto que não tem valor aparente é justamente o único descrito com rigorosa fidelidade lógica, o que sugere uma valoração totalmente positiva.

Se na descrição das figuras leiloadas, a ambiguidade é a tônica, o mesmo não acontece com seus arrematadores e a figura do leiloeiro: aqui o que está em jogo claramente é a questão do lucro: pode-se justapor “quem dá mais?” a “quem ganha mais?”. O time de futebol que substitui o dispendioso carro esporte por uma simples mulata, o judeu que vai lucrar o dobro com a venda do objeto arrematado e, por fim, a figura do leiloeiro que lucra por intermediar um processo de compra e venda de objetos são figuras que marcam os interesses econômicos. Isto é, o universo do samba, com toda a sua precariedade e falta de valor de mercado, serve aqui para fazer o contraponto cômico, absurdo, ao mundo da implacável lógica capitalista que arrebatava o que quer que seja – até mesmo o que não tem valor econômico algum - para alimentar a ciranda do lucro.

Esse contraponto cômico é enfatizado mais ainda pela moldura de uma melodia quase triste e também pela interpretação de Noel que explora de modo preciso as nuances melódicas e entoativas da canção em gravação de 1932. Sua voz entoava num tom ingênuo, meio triste, de clown choroso, cada verso da canção com modulações extremamente sutis. Por exemplo, as reticências indicadas na letra são mesmo uma sugestão do modo como o verso “Quem dá mais...” – que inicia cada uma das estrofes em que um elemento é leiloadado - deve ser entoado; não é uma pergunta, cuja entoação normalmente é ascendente, mas é quase uma reflexão em tom asseverativo, com a entoação claramente descendente.<sup>21</sup> Esse verso inicial dá o tom triste, quase monótono, com que o restante da estrofe será cantado; cada

---

<sup>21</sup> Anexo E: partitura de *Quem dá mais?*

verso é encaixado no mesmo motivo melódico, que se repete ao longo de toda estrofe.

E o tom, nada entusiasmado do leiloeiro, permanece melancólico até mesmo no momento em que dá os lances. Há modulações singulares que sublinham seu desânimo. Por exemplo, em “Ninguém dá mais de um conto de réis?”, a interpretação de Noel assume um tom choroso que mais do que oferecer algo, com a animação esperada de um leiloeiro, parece implorar por alguma coisa. Na estrofe seguinte os dois primeiros versos são falados, o primeiro num breque “Vinte mil réis, vinte e um e quinhentos, cinquenta mil réis!” imediatamente seguido pelo motivo melódico tocado por uma flauta, que enfatiza mais ainda o próximo verso falado por Noel, e não cantado, num tom francamente desanimado e choroso: “Ninguém dá mais que cinquenta mil réis?”.

O que a melodia e a interpretação acabam por enfatizar é o aspecto teatral da encenação, numa espécie de comentário que contrapõe uma dramaticidade ao humor e à ironia da letra; é como se a canção enfatizasse, por intermédio da musicalidade, o jogo de máscaras. Assim o locutor assume a voz de um ator – ou um clown? - que representa uma cena absurda de um leilão insólito. É bem provável que esse enfoque mais dramático tenha sido arquitetado por Noel tendo em vista que a canção faria parte de uma revista teatral. De qualquer forma, discursivamente o resultado das justaposições de linguagens – linguística, musical, entoativa – é uma canção matizada por inúmeras nuances de sentido; mais uma vez o cômico – no nível do enunciado – e o irônico – no nível da enunciação – entram em acordo para arquitetar um ponto de vista crítico, e inusitado, sobre as tensas relações entre o universo do samba e os valores dominantes.

Em 1930, ano dessa composição, o samba ainda não havia chegado à condição de ser o gênero de canção popular mais genuinamente nacional; e tudo o que se relacionava a ele – seus produtores, seus lugares de produção, seus símbolos mais representativos, como os instrumentos, as “morenas”, etc. – era ainda considerado coisa de “gentinha”.<sup>22</sup> Isto é, o valor que será atribuído à produção da canção popular dali a alguns anos, e por conseqüência ao samba e a tudo que corresponde a seu universo, ainda não existe em 1930 como uma positividade, muito menos como um consenso na apreciação dessa música nova que começa a

---

<sup>22</sup> Máximo e Didier, op. cit., p. 128; 132; 159.

surgir aí. Nessa época, a produção do samba era essencialmente oriunda da população negra ou mestiça do Rio de Janeiro, de baixa renda.

Mas se o universo do samba não tem valor de mercado, tem outro tipo de valor, o que fica claro quando o locutor diz que o samba de rua “Exprime dois terços do Rio de Janeiro”. O enunciador noelino projeta no samba um valor cultural e social amplo, que abarca a maior parte da população carioca. Uma população pobre, habitante dos morros e do subúrbio, cuja voz não significa nada, ainda, no universo da produção da cultura dominante. E essa projeção nos versos finais se expande para todo Brasil que acaba metaforizado pelas três figuras oferecidas no leilão. Então, o universo do samba é enunciado como sinônimo de “Brasil inteiro”, isto é, a contraposição feita entre o samba, como mote de uma riqueza cultural, e o lucro, como mote de uma riqueza econômica, acaba por ilustrar uma dinâmica socioeconômica de todo o país.

Nessa canção o Brasil está metaforizado por três figuras “precárias”, contraditórias, cujos valores vão sendo sobrepostos por intermédio do humor – o exagero, o nonsense - e pela ironia – o jogo dialógico entre os fatos, acontecimentos, figuras típicas do universo do samba e a voz do enunciador que aponta para a penúria das relações sociais submetidas inexoravelmente aos valores econômicos.

Pode-se observar exatamente o mesmo jogo em várias outras canções de Noel, em que o universo do samba serve como medida e contraponto para falar dos valores dominantes. Em *Samba da boa vontade*, uma parceria com João de Barro de 1931, por exemplo, há novamente uma imagem do Brasil associada à sua condição social e histórica:

- Campanha da boa vontade!  
**Viver alegre hoje é preciso,  
Conserva sempre o teu sorriso,  
Mesmo que a vida esteja feia  
E que vivas na pinimba,  
Passando a pirão de areia...**

(...)

Neste Brasil tão grande  
Não se deve ser mesquinho  
Quem ganha na avareza  
Sempre perde no carinho  
Não admito ninharia  
Pois qualquer economia

Sempre acaba em porcaria  
(Minha barriga não está vazia).

Comparo o meu Brasil  
A uma criança perdulária  
Que anda sem vintém  
Mas tem a mãe que é milionária  
E que jurou, batendo o pé,  
Que iremos à Europa  
Num aterro de café  
(Nisto eu sempre tive fé).<sup>23</sup>

Os dois penúltimos versos são uma referência direta à ordem de Getúlio Vargas, em 1931, para que 3 milhões de sacas de café fossem atiradas ao mar devido à crise do setor na época.<sup>24</sup> Nesses versos, novamente, o enunciador refere-se à precariedade do país, e estabelece um jogo discursivo em que as contradições sociais e econômicas são apontadas com rigorosa síntese poética: num país pobre, assiste-se a uma atitude “perdulária” do governo, claramente coerente com a lógica capitalista sem dúvida, mas distante, por uma lógica mais humanista, ou mais romântica talvez, das necessidades de uma população pobre. Então, onde está o humor aí, o absurdo, se não na própria história?

Em outra canção, *São coisas nossas* ou *Coisas Nossas* de 1932, pelo humor, os mesmos elementos do universo do samba – instrumento (pandeiro), o malandro, a morena -, ao lado de outros, são reiterados como símbolos de certo tipo de brasilidade associada à pobreza social:

Queria ser pandeiro  
Pra sentir o dia inteiro  
A tua mão na minha pele a batucar  
Saudade do violão e da palhoça  
Coisa nossa, coisa nossa.

**O samba, a prontidão  
E outras bossas,  
São nossas coisas,  
São coisas nossas!**

Malandro que não bebe,  
Que não come,  
Que não abandona o samba  
Pois o samba mata a fome,  
Morena bem bonita lá na roça,  
Coisa nossa, coisa nossa.

---

<sup>23</sup> Anexo A: gravação com Noel Rosa, João de Barro e Bando de Tangarás de setembro de 1931.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 170.

Baleiro, jornaleiro  
Motorneiro, condutor e passageiro,  
Prestamista e vigarista  
E o bonde que parece uma carroça,  
Coisa nossa, muito nossa!

Menina que namora  
Na esquina e no portão  
Rapaz casado com dez filhos, sem tostão,  
Se o pai descobre o truque dá uma coça  
Coisa nossa, muito nossa!<sup>25</sup>

Como é recorrente ao longo de sua obra, o universo do samba atrelado à inexorável falta de dinheiro, à “prontidão”, é o lugar em torno do qual gravitam todos os outros elementos caracterizados como “coisa nossa”. Há inclusive uma espécie de movimento sentimental do locutor que começa lírico nas primeiras estrofes e termina, nas duas últimas, mais ácido, porque crítico, e, portanto, distanciado em relação aos objetos sobre os quais discorre.

Nas duas primeiras estrofes, o samba é louvado por intermédio de seus símbolos mais recorrentes: os instrumentos, as personagens, masculina e feminina, e o lugar físico que indica a penúria material do lugar de produção do samba. Na primeira, por intermédio de uma imagem ligada diretamente ao universo do samba o locutor faz uma declaração de amor ao ser amado que não deixa de ser uma louvação ao samba, marcada por seus instrumentos característicos – pandeiro, violão – e pela condição precária metonimicamente sintetizada em “palhoça”. Com a declaração de amor e de saudade desses elementos típicos, o locutor já introduziu o tema do refrão, em que o paralelismo samba & prontidão & outras bossas será o fio condutor da canção para falar das “coisas nossas”. E na segunda estrofe, além da famigerada morena – símbolo máximo da beleza feminina brasileira – o samba novamente é trazido como uma positividade absoluta capaz de suprir todas as necessidades do malandro-sambista.

Já nas duas últimas estrofes, o locutor comenta determinados tipos que circulam pelas ruas seja num bonde, seja numa esquina qualquer da cidade. Aqui fica mais evidente a sobreposição de dois níveis de paralelismo que percorrem toda a letra: por um lado, o samba e sua relação direta com a falta de dinheiro, e por

---

<sup>25</sup> Anexo A: gravação com Noel Rosa e seu Grupo de fevereiro de 1932.

outro, a falta de dinheiro e a falta de uma espécie de ordem social e/ou moral. Isto é, a penúria percorre todos os quadros o que é evidente até por um rápido apanhado lexical: a palhoça, a fome, a carroça, sem tostão. E as relações que indicam uma ordem outra, ou mesmo relações fora da ordem – social ou moral - também marcam toda a letra: viver na miséria/passar fome & insistir no samba, convivência pacífica entre trabalhadores e pequenos criminosos<sup>26</sup>, relação amorosa adúltera. Enfim, o que é nomeado como “coisa nossa” além do samba é a falta de dinheiro e a falta de uma conduta moral e/ou social de acordo com os padrões vigentes.

Um efeito desse paralelismo é que o drama é retirado dessas faltas: não há dor na saudade, na miséria, na penúria, na fome, na imoralidade, mas todas essas questões estão marcadas como saudade, miséria, fome, penúria e imoralidade. E marcadas pela ambigüidade que o paralelismo propõe: entre todas elas, as “coisas nossas”, não há valoração positiva ou negativa no nível lingüístico, mas há discursivamente, quando é nomeado aquilo que é negativo socialmente ao lado do que é positivo - aqui a ironia, na junção paralelística de objetos que carregam valores contrários: samba e prontidão – a alegria e a atávica falta de dinheiro materializadas na conduta e na condição dos tipos brasileiros que vivem, alegres e famintos, uma realidade contraditória por excelência. Aliás, essa é uma relação – samba/alegria & miséria - reconhecida como “brasileira” por excelência até hoje. O paralelismo dos elementos justapostos cria, assim, um efeito que indica bem os dois níveis da enunciação, possível graças à ironia; num plano temos o que é dito literalmente, com a festiva alegria realçada pelo ritmo do samba: a enumeração de símbolos e tipos reconhecidos como tipicamente brasileiros; e, em outro nível, criticamente o paralelismo insólito indica toda uma conduta que costuma conviver passiva e alegremente com a penúria financeira.

Essa é uma questão central na obra de Noel Rosa, que marca constantemente, pelo viés do humor e da ironia, um tipo de tensão própria da sociedade moderna, não só brasileira, em que o status econômico é um valor pelo qual as relações sociais são atravessadas. Talvez resida aí uma pista para entender

---

<sup>26</sup> A figura do prestamista sempre foi trazida sob um viés crítico nas canções de Noel, como, por exemplo, em *Que se dane* - “Fui despejado em minha casa no caju/Que se dane! Que se dane!/O prestamista levou tudo e fiquei nu/Que se dane! Que se dane!” - e *Voltaste (pro subúrbio)* - “Voltaste novamente sem dinheiro,/Tapeando o açougueiro/Que não tem golpe de vista./Voltaste com um cão muito valente/Que só tiras da corrente/Quando chega o prestamista”.

a inevitabilidade de sua ironia. No universo da canção urbana brasileira, não havia até então um discurso atravessado por questões sociais, pelo menos não do modo singular como será construído em sua obra. Sua singularidade não está na temática, mas no tratamento discursivo que, ao estabelecer o humor e a ironia como estratégias discursivas predominantes, trata criticamente determinadas questões sociais dentro do universo da canção.

Pode-se chamar de uma espécie de ramificação dessa questão central outra, não menos fundamental em praticamente toda a sua obra, que refere-se ao fato de que Noel Rosa partilha com seu público valores ligados a um universo que à época, 1930, era visto, sob a perspectiva das classes dominantes, como um lugar social bastante negativo. Por isso, em suas canções, há uma voz que propõe uma relação dialógica inusitada, estabelecida via ironia, que instaura uma intersubjetividade em que os pontos de vista ou os valores podem não ser necessariamente partilhados. Essa voz irônica obriga o enunciatário, por assim dizer, a partilhar com ela além da crítica aos valores dominantes, o enaltecimento de um universo altamente desvalorizado: o da produção artística, no âmbito da canção, das classes desfavorecidas cariocas.

Segundo Hermano Vianna, esses símbolos referentes ao universo do samba – malandro-sambista, mulata-morena, violão-pandeiro, etc. -, serviram para cristalizar um certo sentido de nacionalidade que estava sendo construído naquelas primeiras décadas do século XX; sua tese é a de que o samba como música nacional foi fruto do envolvimento de vários grupos sociais “interessados em produzir a ‘unidade da pátria’ e o ‘nacional’” cujo desafio “era encontrar determinados traços culturais que pudessem ser aceitos, pelo maior número de ‘patriotas’, como expressão daquilo que existe de mais ‘brasileiro’ em seu país”. O antropólogo conclui categórico: “O Brasil foi talvez o primeiro país no qual se tentou, com relativo sucesso, a fundamentação da ‘nacionalidade’ no orgulho de ser mestiço e em símbolos culturais populares-urbanos”.<sup>27</sup>

A obra de Noel Rosa pode ter contribuído de alguma forma para solidificar alguns símbolos do universo do samba como símbolos nacionais, mas com certeza essa contribuição se fez, sobretudo, por intermédio de uma voz marcada pelo viés

---

<sup>27</sup> Hermano Vianna, *O mistério do samba*. 3. ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999, p. 152.

do confronto. *Quem dá mais?*, *São coisas nossas*, *Samba da boa vontade*, dentre outras, são canções em que a ambígua voz noelina propõe um pacto com o enunciatário que irá se perpetuar ao longo de toda sua curta (1929-1937) porém intensa produção artística: por intermédio da ironia, do humor ou mesmo de algumas produções líricas o universo do samba estará sempre em oposição ideológica em relação ao mundo dos valores dominantes; não só porque esse mundo o mantém excluído – o sambista-malandro -, mas porque no mundo do samba, em que a alegria é a prova dos nove não cabe, pelo menos não na obra de Noel, a tristeza mesquinha da contabilidade capitalista.

Para o sambista apaixonado, o samba é a medida de todas as coisas que o autoriza a refletir criticamente sobre as condutas sociais mais valorizadas em contraponto à desvalorizada, porém rica e representativa, cultura da música popular urbana. O samba, para Noel, é inexoravelmente uma grandeza não importa com que viés discursivo seja cantado; em *Quem dá mais?* há também, como em tantos outros memoráveis sambas de Noel, a louvação ao samba, mas às avessas – como pede o cômico: porque o samba não vale nada, sob a ótica implacável dos valores burgueses, mas é tudo – o país inteiro, produto da soma da pobreza social mais a riqueza cultural – para o sambista apaixonado.

#### **4. Profissão: sambista**

Ao longo do tempo, a música popular brasileira vem sendo reconhecida como um lugar privilegiado de produção cultural no Brasil. Intelectuais como Mário de Andrade e Gilberto Freire, por exemplo, apontaram sua importância singular como expressão de um sentido positivo de nacionalidade. Para o primeiro, a música popular é “a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça”. E, para Freire, a música é “a arte por excelência brasileira no sentido de ser, desde os começos nacionais e até coloniais do Brasil, aquela – dentre as belas-artes – em

que de preferência se tem manifestado o espírito pré-nacional e nacional da gente luso-americana”.<sup>28</sup>

No entanto, a percepção da importância singular da música popular para a cultura brasileira parece remontar ao século XIX. Segundo Wisnik, “Machado de Assis foi quem primeiro percebeu – e muito precocemente, no apagar das luzes do império – a dimensão abarcante que assumiria a música popular no Brasil como instância a figurar e a exprimir, como nenhuma, a vida brasileira como um todo”. Para Wisnik, no conto “Um homem célebre”, ao tratar de modo indireto da complexa relação entre a mestiçagem e a música popular, Machado fala no fim das contas de “um mundo de conflitos e imbricações que engata diretamente o substrato cultural mais arcaico do escravismo nas formas mais lépidas da mercantilização moderna”. Desde então, de um século XIX marcado pelo recalque de determinados conflitos sociais, como as relações permeadas pela escravidão, que acabava por se tornar parte da cultura de alguma forma – um exemplo é o lundu que entrou de viés, porque alterado, no mundo da cultura oficial como demonstrou Mário de Andrade<sup>29</sup> - até a década de 30 do século XX houve um processo de desrecalque, segundo o crítico, que culminou numa concepção da mestiçagem vista como uma positividade:

O maxixe recalcado, virado em samba, torna-se o paradigma musical de um Brasil mulato, nas primeiras décadas do século XX, num vasto processo de desrecalque, agora apologético, que constituiu a imagem do país moderno sobre os escolhos da escravidão e que tem em *Casa grande e senzala* um marco. “Aquarela do Brasil” começa com “Brasil/meu Brasil brasileiro/meu mulato inzoneiro”: nesse samba-exaltação e emblema, com sua euforia tautológica (já que o país assumidamente mulato agora coincide consigo mesmo), o “coqueiro [...] dá coco”, “o rei congo” vai pro “congado”, o Brasil é o “Brasil brasileiro” e seu significante primeiro é o “mulato inzoneiro”. O adjetivo, tão intrigante, merece um comentário à parte, pois “inzona” é um curioso sinônimo da nossa já conhecida “candonga”, significando, igualmente, *trapaça, logro, embuste, intriga, mexerico*, tudo envolvido numa coloração afetiva que faz do “inzoneiro” um sonso manhoso e enredador. Agora valor, a sedução malandra, capaz de lidar com níveis de relação capciosos e subentendidos, é estratégia do mulato elevada a traço definidor da nacionalidade.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Apud Hermano Vianna, op. cit., p. 33.

<sup>29</sup> Cf. comentado na primeira parte deste trabalho, “Com que roupa? – Nascimento do compositor e a criação de um paradigma”.

<sup>30</sup> José Miguel Wisnik, “Machado maxixe: o caso Pestana”. *Teresa: revista de literatura brasileira* 4/5, São Paulo, Editora 34, 2003, p. 78-79.

Nesse momento apologético da canção brasileira, talvez a principal marca deixada pela voz de Noel na música popular brasileira tenha sido, ao invés de apenas louvar positivamente os símbolos de um determinado lugar cultural, problematizar não só os símbolos do samba – o próprio malandro cantado em inúmeras músicas com ironia é um exemplo – mas também o lugar social ocupado pelo sambista – a questão de sua penúria financeira é recorrente na obra. A “sedução malandra”, que começou nos sambas do Estácio como uma temática bem sucedida, é só positividade em *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso,<sup>31</sup> em Noel não deixa de ser um valor positivo em inúmeras canções, mas é também vista sob uma mirada crítica, que indica algo fora do lugar tanto no mundo apologético do samba como no olhar festivo e condescendente que costuma cantar um Brasil sem contradições.

Noel está mais para Machado de Assis que trata do conflito sub-reptício no mundo das aparências tranquilizadoras; sua voz fala, sempre, de um sujeito cuja condição no mundo não é confortável, é precária. Por um lado canta isso com alegria – o próprio ritmo do samba se encarrega de marcar o prazer na canção -, mas, por outro, na ambiguidade da ironia ou na encenação de distanciamento do humor, há uma voz crítica que marca indelevelmente um mundo de tensões: o malandro-sambista simpático, inofensivo, debochado, que vive precariamente, canta também que sua liberdade tem um preço: ora é a falta de reconhecimento de uma sociedade que rejeita sua arte e seu modo de vida francamente oposto a seus valores mais fundamentais, ora é a falta de dinheiro, consequência direta de uma conduta que não abre mão de viver no prazeroso, porém miserável, universo do samba. Embora essa condição geralmente seja tratada com a alegria descomprometida do clown que fala da sua dor dando risada, o que importa é que o sujeito do samba, em Noel, traz a sua relação com o mundo, do samba ou não, como uma constante tensão.

Na época de ouro da canção, Noel foi um dos compositores que contribuiu para dar autoridade a uma voz que não existia no espaço da cultura oficial. Na verdade, essa voz – a do compositor de música popular urbana, sobretudo, de samba – veio nascendo com a geração anterior à de Noel, com Sinhô como o

---

<sup>31</sup> Ary Barroso e Noel foram parceiros em três sambas: *Mão no remo*, de 1931, *Estrela da manhã* e *De qualquer maneira*, de 1933.

expoente mais famoso à frente de outros, responsável por começar a introduzir a noção de autoria no samba. Não é à toa que a década de 20 foi marcada por tantas polêmicas em relação à autoria;<sup>32</sup> essa noção começava a se configurar no período, ainda muito próximo do momento em que os sambas eram criações coletivas e anônimas sem valor algum de mercado. Nesse sentido, a famosa frase de Sinhô “Samba e passarinho são de quem pegar primeiro”<sup>33</sup> já virou um bordão para ilustrar não só a sua atitude em relação à autoria não exatamente “confiável”, mas também a de outros compositores.

Num período em que se consolidaram as bases da canção popular urbana, sobretudo, as formais – no caso, o formato do samba se estabeleceu aí, com um refrão e uma segunda parte -, a obra de Noel Rosa foi um paradigma que apontou para diferentes possibilidades discursivas. A filiação ao humorismo – que alia o discurso coloquial a um tipo de humor mais crítico e sofisticado – é uma delas que, naquele momento, caracterizou sua obra como a única a enveredar por esse viés. Além disso, passa a ser paradigma de uma concepção de mundo que traz um olhar crítico para o alegre e descomprometido mundo da canção popular; o sambista pobre de Noel fala sobre seu lugar tenso no mundo; não é só o cantor afável e alegre da festa, ou o clown inofensivo, é também o crítico mordaz que denuncia que o mundo o “condena” exclusivamente porque ele é pobre, isto é, a marca de rejeição que o sambista carrega é exclusivamente por sua condição social precária. Noel não diz em momento algum que o sambista é condenado socialmente por ser sambista, mas a rejeição social se pauta num preconceito de classe; em *Se a sorte me ajudar*, por exemplo, é explícito quanto a isso: “Quem faz seus versos/E no morro faz visagem/Leva sempre desvantagem/Dorme sempre no distrito/Entretanto quem é rico/E faz samba na Avenida/Quando abusa da bebida/Todo mundo acha bonito”. E em *Filosofia*, mais indiretamente, provoca: “Mas a filosofia/Hoje me auxilia/A viver

---

<sup>32</sup> Desde a antológica *Pelo telefone*, “Primeira composição classificada como samba a alcançar sucesso”, registrada por Donga como sendo de autoria sua e de Mauro de Almeida, marcada por longa polêmica - “Quase tudo que a este samba se refere é motivo de discussão: a autoria, a afirmação de que foi o primeiro samba gravado, a razão da letra e até sua designação como samba” – as polêmicas quanto à autoria envolveram inúmeras outras composições, e tiveram Sinhô como protagonista mais constante – só com Heitor dos Prazeres houve discussão em pelo menos dois sambas: *Gosto que me enrosco* e *Ora vejã só*. In: Jairo Severiano e Zuza H. Mello, *A canção no tempo*. 5. ed. São Paulo, Editora 34, 2002, p.53, 74 e 92.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 74.

indiferente assim./Nesta prontidão sem fim/Vou fingindo que sou rico/Pra ninguém zombar de mim”.

Isto é, a enunciação ao longo de toda a sua obra sugere uma tensão entre o sambista e a sociedade – pelo menos aquela parte mais conservadora porque defensora dos valores dominantes - para a qual não há conciliação possível, porque pertencer ao universo do samba era sinônimo, à época de Noel pelo menos, de ter uma vida material precária. Nesse sentido Noel funda na canção uma voz lírica que ecoa os românticos para quem, da mesma forma, não havia conciliação possível entre a conduta do poeta e os valores do mundo burguês.

Noel criou, portanto, uma voz poética cujo modo de dizer foi não só inovador na época em que surgiu, mas se tornou, com o passar do tempo, uma referência paradigmática no mundo da canção popular urbana. Contribui sobremaneira para compreender, e talvez sublinhar, esse modo de dizer o fato de o próprio Noel ter gravado algumas de suas canções; sua voz “pequena”, que pôde se expressar com toda a liberdade e expressividade graças à escola de Mário Reis, conduzia uma interpretação precisa de uma enunciação cheia de matizes, em que o jogo discursivo propunha diferentes níveis de sentido. Paul Zumthor define a contribuição enunciativa própria do intérprete na canção:

A voz do cantor amolda fisicamente aquilo que ela diz; mais ainda, quando canta, poderíamos dizer que ela reproduz, em sua própria vocalidade, em sua espessura física, nos ritmos de seu canto, o fato que ela conta. Ela o expande no seu próprio espaço-tempo vocal. De modo que a força do discurso, o talento do cantor fundam definitivamente a realidade daquilo que é dito.<sup>34</sup>

O talento do intérprete Noel contribuiu para fundar um modo de dizer na canção brasileira que é o do sambista desprovido de qualquer tipo de poder ou de força; seu único trunfo é o amor incondicional à sua arte e, claro, a capacidade de ver criticamente o mundo para além de suas aparências convenientes. A voz pequena e nuançada de Noel reafirmava um sujeito frágil, levemente triste e queixoso, cujas reticências ou silêncios carregavam um mundo de significados sugeridos para que o ouvinte os desvendasse. Reafirmava igualmente toda a conduta debochada e alegre do clown num eterno jogo de máscaras que brinca com a sobreposição dos

---

<sup>34</sup> Paul Zumthor, *Escritura e nomadismo*. Cotia, Ateliê Editorial, 2005, p. 101.

sentimentos; ora é a máscara da tristeza – ou da lamúria, tão freqüente no tom noelino – que dá o tom, ora é francamente o deboche que culmina no riso toda a encenação de distanciamento.

Certamente a voz noelina está de acordo com a eficácia discursiva da canção popular urbana nesse momento de sua fundação. Ou seja, essa voz foi moldada pela configuração que foi tomando a canção, dentre outros fatores, de acordo com o gosto do público e com as adequações aos suportes – por exemplo, a questão da duração da canção feita para tocar no rádio num tempo não muito longo. Há inúmeros elementos que contribuíram para isso. Dentre eles, no que concerne à eficácia do discurso, ou à função da canção nesse momento histórico, alguns podem ser destacados por sua ligação íntima com a obra de Noel.

Um deles diz respeito diretamente ao fato de o público brasileiro da época ter compreendido o sofisticado jogo discursivo proposto pelo jovem compositor carioca quando elevou muitas de suas canções à categoria dos grandes sucessos. Um dos motivos para se compreender essa relação, entre público e obra, pode ser esclarecido pela configuração barthesiana que Zumthor dá ao conceito de voz:

O que importa mais profundamente à voz é que a palavra da qual ela é veículo se enuncie como uma lembrança; que esta palavra, enquanto traz um certo sentido, na materialidade das palavras e das frases, evoque (talvez muito confusamente) no inconsciente daquele que a escuta um contato inicial, que se produziu na aurora de toda a vida, cuja marca se apagou em nós, mas que, assim reanimada, constitui a figura de uma promessa para além não sei de que fissura.<sup>35</sup>

Assim, o sucesso de Noel se deve, em certa medida, à provocação da lembrança desse contato inicial, já que sua obra está marcada pelo prosaico e pelo poético, é discurso falado, coloquial, familiar, portanto, mas é também o jogo – sonoro, lexical, sintático, lógico – do discurso poético – que não deixa de ser familiar se visto pela perspectiva da linguagem infantil marcada pelos inúmeros jogos que a criança se permite durante o aprendizado da língua. Sua obra, nesse sentido, evidentemente se insere no contexto mais amplo da produção de sambas, cujo efeito de familiaridade, construído estilisticamente, seria responsável por uma sensação de

---

<sup>35</sup>Ibidem, p. 64.

que o gênero “sempre existira”, segundo Tatit, dentre outros motivos, justamente porque “desde o século XIX sonorizava as brincadeiras urbanas do Rio de Janeiro”.<sup>36</sup> Há na canção de um modo geral, e na obra de Noel em particular, a evocação de uma memória, portanto, que se funda tanto na vivência individual como coletiva de um contato inicial, ou remoto, mais lúdico e poético com a palavra.

Além desse fenômeno mais amplo, há em sua obra propriamente uma encenação em que a cumplicidade da fala irônica estabelece uma familiaridade com o ouvinte num grau mais sofisticado, porque ambíguo, cheio de “reentrâncias” de sentido. O enunciador das canções de Noel dá uma piscadela marota ao seu ouvinte convidando-o a compactuar os valores do seu universo particular: canta um mundo contraditório, em que a realização do eu é impossível, mas canta isso ora com o distanciamento do humor – que encena uma superioridade frente às limitações da realidade –, ora com a afiada voz irônica – que aponta uma crítica indireta a determinados objetos. Em um nível, acaba por compartilhar o olhar crítico de um artista popular que denuncia, no mais das vezes, um tratamento injusto por parte de uma sociedade conservadora, da qual certamente fazia parte o público da classe média que começava a se formar então como consumidor da canção popular. Em outro nível, talvez mais evidente, compartilha com o público a alegria de viver de uma personagem, que não é nenhum modelo de conduta, ao contrário, mas é marcada por determinadas características bastante sedutoras como a negação constante do valor do trabalho formal – é como se o ouvinte pudesse não só compartilhar, mas experimentar mesmo de alguma forma, por intermédio da canção, uma espécie de desforra utópica do duro mundo do trabalho.

Esse fenômeno, a vivência mimética de uma experiência por intermédio da canção, pode ser compreendido sob diferentes ângulos. Para Tinhorão, a relação intensa do público daquele momento, das invenções ligadas à reprodução de sons e imagens, está relacionada não só à canção necessariamente, mas ao rádio; o historiador nomeia o fenômeno como uma espécie de “feitiçaria tecnológica”:

O fato de a transmissão radiofônica permitir, pela primeira vez, a recepção instantânea, dentro das casas dos ouvintes, das vozes vivas de locutores, cantores e humoristas, gerou uma espécie de intimidade emissor-ouvinte que acabaria conferindo ao próprio

---

<sup>36</sup> Luiz Tatit, *O Século da Canção*. Cotia, Ateliê Editorial, 2004, p. 153.

aparelho de rádio, enquanto objeto, uma espécie de humanização muitas vezes levada às raias do fetichismo.<sup>37</sup>

E mais adiante completa: “Possuir um rádio passava a tornar-se uma necessidade, estabelecendo uma quase dependência afetiva, uma vez que era objetivamente através do aparelho receptor que aquelas vozes capazes de responder à necessidade de sonhos das pessoas se tornavam audíveis”.<sup>38</sup>

Não tão pontual quanto Tinhorão em relação ao dado histórico, Zumthor dá uma explicação mais abrangente para o tipo de experiência vivenciada pelo ouvinte de uma canção, ou do que chama performance<sup>39</sup>:

O ouvinte engajado na performance contracena, seja de modo consciente ou não, com o executante ou o intérprete que lhe comunica o texto. Estabelece-se uma reciprocidade de relações entre o intérprete, o texto, o ouvinte, o que provoca, num jogo comum, a interação de cada um desses três elementos com os outros dois. Por isso, quando na poesia oral, quem a diz ou o cantor emprega o “eu”, a função espetacular da performance confere a esse pronome pessoal uma ambigüidade que o dilui na consciência do ouvinte: o “eu” é ele, que canta ou recita, mas sou eu, somos nós; produz-se uma impessoalização da palavra que permite àquele que a escuta captar muito facilmente por conta própria aquilo que o outro canta na primeira pessoa. O poder identificador (se assim posso nomeá-lo) da performance é infinitamente maior que o da escrita. (...) Uma performance da qual participo verdadeiramente, como ouvinte pessoalmente, comprometido, transforma tudo em mim.<sup>40</sup>

Assim, o ouvinte de um samba de Noel, em que a enunciação remeta ao lugar social ocupado pelo sambista, pode experimentar, pelo poder mimético da canção, esse lugar discursivo cheio de camadas de significado que sugere alegria e dor, ou que sugere no fim das contas uma dor, uma falta, um deslocamento, cantados com uma camada de alegria. O inusitado, e surpreendente, é que Noel imprime a marca de uma enunciação que fala do lugar do artista popular pobre que paga um preço razoavelmente alto para poder se manter nesse lugar, isto é, invariavelmente em suas canções a falta de dinheiro é a companhia mais freqüente do alegre sambista. Talvez, muito do “poder identificador” que suas canções alcançaram, e alcançam,

---

<sup>37</sup> José Ramos Tinhorão, *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo, Ática, 1981, p. 107.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>39</sup> Segundo o historiador suíço, performance “é o ato pelo qual um discurso poético é comunicado por meio da voz e, portanto, percebido pelo ouvido”, *op.cit.*, p. 87.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 93.

venha daí, dado que a queixa sobre um lugar social precário, num país marcado pela desigualdade social como o Brasil, é invariavelmente uma queixa comum para boa parte da população. Evidentemente, a “força do seu argumento” impõe também pela competência poética – e não só pelo poder mimético da canção - o respeito, a admiração e conseqüentemente a identificação do público com sua obra.

Obviamente a competência poética da obra de Noel também está atrelada ao gênero samba, divulgado pela indústria cultural como o ritmo mais representativo da “época de ouro” da canção brasileira. Não se pode deixar aqui de pensar a respeito do *ethos* do samba que se formava então a partir desse universo cultural. Não só nas letras, mas também no ritmo dos sambas encontra-se a possibilidade da carnavalização da experiência.<sup>41</sup> É o corpo que se deixa levar pelo ritmo dançante, alegre por natureza, que convida a uma participação prazerosa na audição da canção. Esse ritmo já traz em si algo próprio de uma espécie de riso carnavalesco, que sugere um partilhamento físico da canção; não é só a audição que está na cena, mas o corpo todo que se soma aos outros corpos, numa tomada única e festiva do espaço público. Não por acaso, o samba, juntamente com a marcha, será o ritmo por excelência do carnaval brasileiro. Esse ritmo, portanto, carrega uma corporalidade toda singular, que ajuda a compor o *ethos* do samba. Uma de suas características evidentemente é sua alegria, há uma espécie de sorriso como marca de uma voz sempre pronta a cantar o mundo com leveza e, em muitos casos, com um deboche descomprometido, que “canta com malícia e altivez a sua condição de cidadão precário, entre a ‘orgia’ e o trabalho, numa dialética da ordem e da desordem”.<sup>42</sup>

O universo desse “cidadão precário” será, no caso da obra de Noel, muito mais aquele do samba - que enfatiza sua produção e seu meio de circulação - e da penúria financeira como condição social do sambista. O *ethos* do enunciador noelino está atravessado por uma ironia que será um contraponto ao ritmo alegre do samba; uma nota amarga a revelar as contradições sociais num tom, talvez, não tão alegre e leve. Desde seu primeiro grande sucesso em 1930 - *Com que roupa?* - tal contraponto está marcado: o tom alegre do ritmo soma-se à ironia de um locutor

---

<sup>41</sup> Cf. Mikhail Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo, Hucitec, 2008.

<sup>42</sup> José Miguel Wisnik, “O minuto e o milênio. Ou, por favor, professor, uma década de cada vez”. In: *Sem Receita*. São Paulo, Publifolha, 2004, p. 177.

nada convencional que reclama das conseqüências da crise financeira mundial. Essa voz cheia de nuances, que se dramatiza de modo tão bem sucedido no sambista das canções de Noel, é uma das muitas que compõem a música popular brasileira na década de 30 – que não deixa de ser um momento solar, de fundação da canção com um enorme entusiasmo por parte de todos os envolvidos com o universo da música popular, inclusive, claro, do público que avalizou as obras de inúmeros compositores populares brasileiros.

Outro aspecto fundamental, para que esse momento pudesse ser tão bem sucedido em termos da eficácia discursiva da canção, é o fato de que boa parte desse entusiasmo se deveu ao encontro da produção artística popular com os interesses da indústria cultural que começava a se instaurar no Brasil por intermédio do rádio, do cinema e do disco. Desde o final da década de 20 do século passado, havia uma tendência, cada vez maior, em produzir discos de música tipicamente brasileira “choros, maxixes, marchas, canções, toadas, emboladas e (...) o novo estilo de samba do Estácio”.<sup>43</sup> E havia também quem criasse, arranjasse, cantasse e tocasse essa música em profusão, sobretudo, no Rio de Janeiro. Há uma confluência de vários fatos, ocorridos todos quase ao mesmo tempo, que acabaram por favorecer a rápida profissionalização de pessoas ligadas de alguma forma à produção da música popular. Um deles, por exemplo, é que o sucesso da gravação de *Na Pavuna*, com os percussionistas das escolas de samba tocando pandeiros, tamborins, cuícas etc., “acabou criando mercado de emprego para os ritmistas”, que começaram, a partir daí, a trabalhar não só em gravações de discos, mas também em orquestras e conjuntos musicais.<sup>44</sup>

Isto é, a perspectiva de entrar para um promissor mercado de trabalho nesse momento não é somente dos compositores populares. Mas no que concerne a eles, e mais particularmente ao surgimento do samba do estilo novo do Estácio, também aconteceu um fenômeno bastante inusitado porque houve uma aliança entre compositores de diferentes origens sociais: “O samba, mesmo, como gênero de música popular, seria inegavelmente o criado por compositores da classe média, através da fusão do maxixe e da música dos choros, com o ritmo dos instrumentos

---

<sup>43</sup> José Ramos Tinhorão, *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. 34, 2004, p. 295.

<sup>44</sup> Sérgio Cabral, *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro, 1990, p. 69.

de percussão manejados pelos negros”.<sup>45</sup> Tinhorão afirma que isso só foi possível porque eles conviviam numa mesma área urbana. Sem dúvida, esse não deixa de ser um motivo para que as parcerias se firmassem. Mas há também o fato de que os compositores, e cantores, brancos se aliaram aos negros porque logo perceberam o seu talento para compor ótimos sambas que certamente fariam sucesso; quem primeiro percebeu isso foi Francisco Alves, um dos compositores/cantores brancos que mais contribuiu, por intermédio das parcerias, para a inserção dos sambistas negros no mercado da canção.

Na verdade, essa aliança não é tão inusitada assim no Brasil, dado que já no século XIX, para a renovação da modinha, houve um encontro entre os escritores românticos, músicos e “instrumentistas das classes populares”.<sup>46</sup> Há uma espécie de tradição do domínio das artes pelas diferentes classes sociais:

A propósito, a música e as artes plásticas, tidas como artesanais e mais próximas das funções puramente técnicas, são praticadas tendencialmente, no Brasil, na tradição colonial, por negros e mulatos, enquanto as belas letras, distantes do trabalho manual, são prerrogativa de brancos.<sup>47</sup>

Ao que tudo indica, na produção da canção da década de 30, essa tradição se manteve de alguma forma. No caso do samba do Estácio, a criação do estilo – sobretudo o ritmo – deve-se aos compositores negros que dominavam o gênero como ninguém. Quanto às letras, e conseqüentemente ao trabalho de compor o encaixe entre melodia e letra, é inegável a contribuição original de compositores brancos como Almirante, Lamartine Babo, João de Barro, Ary Barroso, Francisco Alves, além de Noel, é claro, parceiro<sup>48</sup> de todos eles em várias canções.<sup>49</sup> No início

---

<sup>45</sup> *Música popular – um tema em debate*. 3. ed. São Paulo, Editora 34, 2002. P. 164.

<sup>46</sup> Tinhorão apud Hermano Vianna, op. cit. p. 40.

<sup>47</sup> Wisnik, op. cit., 2003, p. 51.

<sup>48</sup> As parcerias com Almirante e João de Barro estão relacionadas na nota 8 da primeira seção “Com que roupa? – nascimento do compositor e criação de um paradigma”; com Ary Barroso, as parcerias estão na nota 31 desta seção; com Francisco Alves fez, além daquelas apontadas na nota 42 da primeira seção em parceria também com Ismael Silva: *Mas como... outra vez?*, de 1932, *Nem com uma flor, Onde está a honestidade?*, *Você, por exemplo*, todas de 1933; e com Lamartine Babo Fez: *A.B. Surdo*, de 1930, *Nega e A.E.I.O.U.*, de 1931, *Eu queria um retratinho de você* e *O sol nasceu pra todos*, de 1933 e *Menina dos olhos*, de 1936.

<sup>49</sup> Quanto ao enfoque poético – lírico ou mais marcado pelo humor - sobretudo os três primeiros alinharam-se, em muitas canções, a uma tradição discursiva em que o humor dava o tom geral da composição – mais ainda quando se pensa nas marchinhas de carnaval (Lamartine Babo e João de Barro criaram várias memoráveis), cujas letras são sempre marcadas pelo humor. Pode ser simplesmente que esses compositores tenham feito boa parte de suas canções marcadas pelo humor exclusivamente porque a canção nesse momento estava quase totalmente voltada para o carnaval – nada mais apropriado para a festa popular do que o enfoque mais leve do gênero cômico.

do processo de profissionalização, alguns desses compositores brancos não queriam admitir sua entrada no mercado de trabalho da música justamente por um preconceito de classe.<sup>50</sup> No entanto, em pouco tempo essa resistência foi vencida pelo fato, bem alentador, de que era possível sobreviver de música.

Assim, nos sambas em que o sambista fala de si mesmo, de modo lírico ou cômico tanto faz, Noel constrói uma voz que fala, sobretudo, da condição do compositor popular que começava um processo de profissionalização, uma condição social que não é só sua, mas de todos que estavam de alguma forma envolvidos na produção da música popular urbana e que perceberam uma boa possibilidade de sobreviver de seu trabalho: “Transformado em cantor de rádio, o filho do povo – indistintamente o branco pobre, o negro ou o mestiço – assumia magicamente a posição de trovador da era tecnológica, e podia triunfar diante de um público fiel de fãs igualmente preso ao sortilégio da canção”.<sup>51</sup> Enfim, a arte dava uma voz a quem não tinha nada, ou quase nada.

Noel percebeu muito cedo o poder fabuloso desse sortilégio, capaz de desviar os jovens talentos cariocas de um destino pré-estabelecido pelas exigências ou determinações sociais – os mais pobres sobreviveriam à margem de trabalhos eventuais ou de pequenos crimes, os de classe média seguiriam os negócios ou as profissões indicadas pela família (caso de Noel que foi estudar medicina por ser uma tradição familiar). E Noel percebeu também que o amor à arte de fazer sambas era mesmo um feitiço incompreensível, sagrado, uma determinação do destino soprada, talvez, pelo mesmo anjo torto do poeta modernista que fazia o sambista ter absoluta certeza, e orgulho, de sua vocação: “O meu destino/Foi traçado no baralho/Não fui feito pra trabalho/Eu nasci pra batucar”.<sup>52</sup>

---

Certamente esse foi o caso de Noel, que soube compreender o caminho que a canção tomava naquele momento. Mas o humor, na sua obra, não se esgota apenas em uma estratégia discursiva que aproveita um momento ditado pelo mercado do disco, vai além, é parte intrínseca de uma enunciação cujo viés crítico só podia se manifestar, pelo menos naquele momento histórico, por esse viés.

<sup>50</sup> Cf. nota 8 da seção “Com que roupa? – nascimento do compositor e criação de um paradigma”.

<sup>51</sup> Tinhorão, 1981, op. cit., p. 133.

<sup>52</sup> Trecho de *Felicidade*, samba de 1932 em parceria com René Bittencourt; anexo A: gravação com Noel Rosa e Grupo Columbia de fevereiro de 1932.

## CONCLUSÃO

O objetivo principal desta tese foi propor que Noel Rosa, além contribuir para criar um paradigma no formato da canção popular urbana brasileira, criou um paradigma poético que continua pertinente até os dias atuais. Por intermédio das canções em que o locutor fala de sua conduta como sambista, foi possível mapear uma enunciação em que a voz predominante do compositor popular era construída em oposição permanente ao mundo do trabalho formal e em conjunção com os símbolos do universo do samba. As categorias discursivas do humor e da ironia, que marcam a maior parte da obra do compositor, contribuíram para que uma enunciação de confronto pudesse ser veiculada num momento histórico mais conservador, em que o governo não deixaria de censurar canções que se propusessem seriamente a fazer críticas sociais mais contundentes.

Na primeira seção, *Com que roupa?*, o primeiro samba feito pelo compositor serviu de base para o estudo que delimitou como a obra de Noel Rosa foi construída a partir das seguintes filiações discursivas: o estilo novo do samba criado pelos sambistas do Estácio, uma poética própria do samba – cuja principal marca era o tom coloquial - que estava sendo construída por todos os compositores da época além de Noel, e por fim a filiação ao que Pirandello chamou de *humorismo* – uma categoria discursiva que associa o discurso coloquial a um tipo de humor mais crítico. Com base nessas filiações, desde seu primeiro samba, o compositor desenhou um estilo poético-musical-entoativo e um tipo de discurso – marcado sobretudo pela ambiguidade de uma voz irônica – que seriam norteadores de toda sua produção humorística posterior.

A segunda seção discutiu como a voz polêmica, inaugurada no primeiro samba, cristaliza-se numa postura de confronto com o mundo do trabalho formal. Essa voz dramatiza-se na obra preferencialmente na personagem do sambista, que se apresenta como vítima do preconceito social por ser um sujeito pobre e, portanto, sofre da falta de reconhecimento de seu valor como artista popular. Por intermédio da análise mais detida de duas composições, *Filosofia* e *Conversa de botequim*,

demonstrou-se como o tema da necessidade de máscaras sociais, como uma estratégia de sobrevivência, é uma questão importante na obra noelina e como é tratada ora com um tipo de ironia, herdeira do romantismo europeu que confrontava os valores burgueses por intermédio dessa estratégia discursiva, ora com um humor debochado e irreverente que encena um distanciamento das limitações da realidade.

A última seção refletiu, por intermédio da análise de algumas canções com viés lírico, sobre como a oposição aos valores dominantes, dramatizada na conduta do sambista conforme analisado na seção anterior, é enfatizada pela absoluta conjunção com os valores do universo do samba. Como finalização, relacionou-se a opção lírica da voz noelina, que elegeu o sambista sua principal personagem, com o momento histórico em que se iniciava o processo de profissionalização dos envolvidos com a produção da música popular urbana no Brasil. Noel foi não só um dos que fundou a canção popular, mas foi aquele que fundou uma voz do compositor popular em permanente confronto com os valores dominantes.

Este trabalho propôs, portanto, que Noel Rosa fundou uma voz que canta, amargamente, as vicissitudes de se produzir arte popular num país em que o reconhecimento do artista pobre não é algo fácil de ser conquistado, mas canta, alegremente, e com orgulho o prazer de produzi-la apesar disso.

Na década de 30, em meio a um intenso e rápido processo de profissionalização, a indústria cultural exigia cada vez mais um ritmo intenso de trabalho dos artistas envolvidos com a produção musical e, assim como vários compositores e intérpretes contemporâneos seus, Noel não só compôs e gravou discos, mas também participou de uma série de outras atividades artísticas. Suas canções fizeram parte de quatro peças do teatro de revistas - *Deixa essa mulher chorar*, *Café com música*, *Mar de rosas* e *Rio Follies*, todas encenadas em 1931 – e de dois filmes - *Alô, alô*, *Carnaval* e *Cidade Mulher*, ambos de 1936. Além de se apresentar constantemente em festas, clubes, cinemas e teatros, Noel participou ativamente de inúmeros programas de rádio não só como cantor, mas em diferentes funções – na Rádio Clube do Brasil, por exemplo, contratado por Almirante entre agosto de 1935 a fevereiro de 1936, fazia de tudo um pouco, desde catalogar discos e pagar cachês até a criação de sketches. Foi Almirante também quem lhe encomendou duas operetas, que faziam parte de um programa de rádio intitulado

“Como se as óperas célebres do mundo houvessem nascido aqui no Rio...”; esse projeto nunca se concretizou, mas Noel acabou atendendo ao pedido do amigo e escreveu *O Barbeiro de Niterói* e *Ladrão de Galinha*.<sup>1</sup> Outra opereta, feita para o rádio que não chegou a ser veiculada, foi *A noiva do condutor*, uma parceria com o maestro e compositor Arnold Glückmann.<sup>2</sup>

O irrequieto compositor participou de muitas outras atividades que envolviam a música popular, e não estavam ligadas ao mercado necessariamente. Uma delas foi ter ajudado Cartola a ensaiar o coro das pastoras da Mangueira. Aliás, os dois compositores, além de parceiros em *Tenho um novo amor*, *Rir*, *Qual foi o mal que eu te fiz?*, *Não faz, amor*, todas de 1932, foram amigos íntimos – há histórias memoráveis sobre essa amizade em *Noel Rosa: uma biografia*. Cartola chegou a participar no coro das canções *Quantos beijos* e *Quem ri melhor*, última gravação de Noel em 18 de novembro de 1936. À época, o jovem sambista da Mangueira era completamente desconhecido do grande público, mas já era reconhecido no mundo da música como um grande compositor – Villa-Lobos foi um dos que reconheceu seu talento. É de Cartola, inclusive, um dos primeiros sambas em homenagem a Noel, logo após sua morte.<sup>3</sup>

Noel Rosa morreu aos 26 anos de tuberculose em 4 de maio de 1937. O compositor popular, que fez questão de dizer em seus sambas que não se importava com a miséria de sua condição, morreu coerentemente pobre, foi enterrado num “caixão de pinho barato”,<sup>4</sup> e deixou como legado à canção popular uma das obras mais originais já produzidas no Brasil. Por mais que este trabalho tenha procurado encontrar as diversas filiações culturais e discursivas de sua obra, o que mais permanece atual, e pertinente, é sua originalidade inconfundível. O escritor João

---

<sup>1</sup> Ambas estão reproduzidas em Máximo e Didier, *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília, UnB/Linha Gráfica Editora, 1990, p. 378-382.

<sup>2</sup> Essa opereta “Salpica de ironia e crítica social a história e seus personagens, fala da hipocrisia, do apego ao dinheiro, do amor por interesse, da preocupação com as aparências, de um herói rebelde como ele mesmo, capaz de trocar o anel de doutor que a família lhe destinou por um ofício bem mais modesto”; só viria a público em 1986 gravada pelo estúdio Eldorado. *Ibidem*, p. 384-389.

<sup>3</sup> Um trecho de *A Vila emudeceu* é: “A Vila emudeceu/Dolorosamente chora/O que perdeu/Ninguém é imortal/Morrer é natural/Ó, Deus, perdoa/Se é que estou pecando/Que mal lhe fez a Vila/Que lhe estás torturando?/ Era o rei da filosofia/Fez da musa o que queria/Zombou da inspiração/Os seus versos ritmados/Por ele mesmo cantados/Tinham bela entoação.” *Ibidem*, p. 468.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 467.

Antonio definiu, com precisão poética, toda a singularidade, fundadora da canção popular brasileira, do Poeta da Vila: “Noel é noelino”.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> João Antonio, *Noel Rosa*. São Paulo, Abril, 1982. (Literatura comentada), p. 107.

## REFERÊNCIAS

### Geral

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. “Heterogeneidade (s) enunciativa (s)”. Tradução Celene M. Cruz e João Wanderley Geraldi. *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, (19): 25-42, jul./dez. 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 4. ed. São Paulo, Hucitec, 1988.

\_\_\_\_\_. “O discurso na poesia e o discurso no romance”. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. In: *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. 2. ed. São Paulo, Unesp/Hucitec, 1990.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Tradução do francês de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo, Hucitec, 2008.

\_\_\_\_\_; VOLOSHINOV, V. N. “Discurso na vida e discurso na arte”. Tradução para o português de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, para uso didático, tomou como base a tradução inglesa de I. R. Titunik (“Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics”), publicada em V. N. Voloshinov, *Freudism*, New York. Academic Press, 1976.

BARROS, Diana L. P. & FIORIN, José L. (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. 2. ed. São Paulo, Edusp, 2003.

BARTHES, Roland. “A escuta”; “O grão da voz”. Tradução de Léa Novaes. In: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. “Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas”. In: Plínio Augusto Coelho (organização e tradução). *Escritos sobre arte: Charles Baudelaire*. São Paulo, Imaginário, 1998.

BENVENISTE, Émile. “Observações sobre a função da linguagem na descoberta freudiana”. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. In: *Problemas de Lingüística Geral*. 5. ed. Campinas, Pontes, 2005.

BERGSON, Henri. *O riso*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Relógio D’Água, Lisboa, 1991.

BERRENDONNER, A. “De l’ironie”. In: *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris, Minuit, 1982.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, Unicamp, 1996.

\_\_\_\_\_. (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo, Contexto, 2005.

CAMILO, Vagner. *Risos entre pares*. São Paulo, Edusp, 1997.

CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo, Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. 3. ed. São Paulo/ Rio de Janeiro, Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 2004.

\_\_\_\_\_. "A literatura na evolução de uma comunidade". In: *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Verbetes referente ao sambista Canuto. Disponível em: <[http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T\\_FORM\\_A&nome=Canuto](http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_A&nome=Canuto)>. Acesso em 29.01.2010.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br>. Acesso em 29.01.2010.

ECO, Umberto. "O cômico e a regra". Tradução de Aurora Fornoni e Bernardini Homero Freitas de Andrade. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. São Paulo, Nova Fronteira, 1984.

FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930*. 16. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

FIORIN, José L. *As Astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2. ed. São Paulo, Ática, 1999.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e ideologia*. 8. ed. São Paulo, Ática, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 14. ed. São Paulo, Edições Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. "O que é um autor?". Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006. Lisboa, Passagem/Vega, 2002.

\_\_\_\_\_. *A arqueología do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2007.

FREUD, Sigmund. “El chiste y su relación con lo inconsciente”. Tradução direta do alemão, por Luiz lopes-Ballesteros Y de Torres. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. 4. ed. Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

\_\_\_\_\_. “El humor”. Tradução direta do alemão, por Luiz lopes-Ballesteros Y de Torres. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. 4. ed. Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

GUINSBURG, Jacó. *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo, Perspectiva, 2005.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Acervo musical digitalizado – gravações das músicas compostas em parceria por João de Barro e Canuto. Disponível em: <http://acervos.ims.uol.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em 29.01.2010.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. 2. ed. São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34. 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. Tradução Freda Indursky. *Novas tendências em análise do discurso*. 3. ed. Campinas, Pontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Discurso Literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo, Contexto, 2006.

MINOIS, Georges. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. *História do riso e do escárnio*. São Paulo, Unesp, 2003.

ORLANDI, Eni (org.). *Discurso fundador (A formação do país e a construção da identidade nacional)*. Campinas, Pontes, 1993.

PIRANDELLO, Luigi. “O humorismo”. In: J. Guinsburg (organização e tradução). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1999.

POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo e subjetividade*. 2. ed. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

PRETI, Dino. *Estudos de língua oral e escrita*. Rio de Janeiro, Lucerna, 2004.

SALIBA, Elias T. *Raízes do riso*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. 2. ed. São Paulo, Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

SCHNAIDERMAN, Boris. "Paródia e 'mundo do riso'". *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 62, 89-96, jul./set. 1980.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003.

\_\_\_\_\_. "Poesia". In: Beth Brait (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo, Contexto, 2006.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, Ateliê Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

## Sobre música

ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

ALMIRANTE. *No Tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.

ANDRADE, Mário de. "Cândido Inácio da Silva e o lundu", RBM, X, 1944, p. 17-39.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1962.

\_\_\_\_\_. *Aspectos da música Brasileira*. São Paulo, Martins, 1975.

\_\_\_\_\_. *Pequena História da Música*. São Paulo/Brasília, Martins/INL, 1989.

ANTONIO, João. *Noel Rosa*. São Paulo, Abril, 1982. (Literatura comentada).

BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fratura & paixão*. Rio de Janeiro, Codecri, 1982.

BUARQUE, Cristina. *Ganha-se pouco mas é divertido*. Rio de Janeiro, JAM Music, 2000. CD.

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990.

CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

CHEDIACK, Almir. *Noel Rosa Songbook*. Vols. 1, 2, 3. Petrópolis, Lumiar, 1991.

CONTIER, Arnaldo D. "Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-80)". In: *História em debate. Problemas, temas e perspectivas*, Anpuh, 1991.

\_\_\_\_\_. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru, SP, Edusc, 1998.

ECO, Umberto. "A canção de consumo". Tradução Pérola de Carvalho. In: *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1970.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 3.ed. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-45)*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2005.

GIRON, Luís Antônio. *Mario Reis (O fino do samba)*. São Paulo, Editora 34, 2001.

HOBSBAWM, Eric. *História social do jazz*. Tradução de Angela Noronha. 6. ed. São Paulo, Paz e Terra, 2008.

INFANTE, Ulisses. "O carioca passava a vida musicando". *Teresa: revista de literatura brasileira* 4/5, São Paulo, Editora 34, 2003, p. 228-270.

MAMMÌ, Lorenzo. "João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova". *Novos Estudos CEBRAP* nº 34, São Paulo, CEBRAP, novembro 1992, p. 63-70.

MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

\_\_\_\_\_. *et alii* (orgs.). *Ao Encontro da palavra Cantada – Poesia, Música e Voz*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001.

MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília, UnB/Linha Gráfica Editora, 1990.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico – poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo, Hucitec, 1982.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro, FGV, 1988.

NESTROVSKI, Arthur (org.). *Lendo música*. São Paulo, Publifolha, 2007.

PAES, José Paulo. “Samba, estereótipos desforra”. In: Roberto Schwartz (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

ROSA, Noel. *Noel Rosa*. Coleção História da Música Popular Brasileira. São Paulo, Abril, 1970. Encarte de LP.

\_\_\_\_\_. *Noel Pela Primeira Vez: discografia completa*. Omar Jubran (organizador e produtor). FUNARTE/Velas, 2000. Caixa com 14 CDs e um livreto.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

SANT’ANNA, Affonso Romano. *Música popular e Moderna Poesia Brasileira*. 4. ed. São Paulo, Landmark, 2004.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza H. *A canção no tempo*. Vol. 1: 1901-1957. 5. ed. São Paulo, Editora 34, 2002.

SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985.

SODRÉ, Muniz. *Samba – o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro, Mauad. 1998.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo, Edusp, 2002.

\_\_\_\_\_. *O Século da Canção*. Cotia, Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo, Ática, 1981.

\_\_\_\_\_. *Os Sons dos Negros no Brasil*. São Paulo, Art Editora, 1988.

\_\_\_\_\_. *A música popular no romance brasileiro*. Vol. I. São Paulo, Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. *Música popular – um tema em debate*. 3. ed. São Paulo, Editora 34, 2002.

\_\_\_\_\_. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Editora 34, 2004.

TOTA, Antonio Pedro. *Samba da legitimidade*. 1980. 157 f. Dissertação de mestrado, DH/FFLCH-USP, São Paulo.

\_\_\_\_\_. "Cultura, política e modernidade em Noel Rosa". *São Paulo em Perspectiva* [publicação virtual]. 2001, v. 15, n. 3, pp. 45-49.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 3. ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.

WISNIK, José Miguel. "Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)",  
In: *O Nacional e o Popular na cultura brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. "Machado maxixe: o caso Pestana". *Teresa: revista de literatura brasileira*  
4/5, São Paulo, Editora 34, 2003, p. 13-79.

\_\_\_\_\_. "O minuto e o milênio. Ou, por favor, professor, uma década de cada vez".  
In: *Sem Receita*. São Paulo, Publifolha, 2004. P. 167-189.

## ANEXO A

### Lista das canções gravadas no CD

1. *Com que roupa?*
2. *Festa no céu*
3. *Minha viola*
4. *Malandro medroso*
5. *Escola de malandro*
6. *Bom elemento*
7. *Eu vou pra Vila*
8. *Capricho de rapaz solteiro*
9. *Que se dane*
10. *Fui louco*
11. *Se a sorte me ajudar*
12. *Cordiais saudações*
13. *Filosofia*
14. *João ninguém*
15. *Conversa de botequim*
16. *Rumba da meia-noite*
17. *Feitio de oração*
18. *Feitiço da Vila*
19. *O x do problema*
20. *Rapaz folgado*
21. *Chega de ser convencida*
22. *Quem dá mais*
23. *Samba da boa vontade*
24. *São coisas nossas ou Coisas nossas*
25. *Felicidade*

*Deixa de ser convencida* foi copiada do CD de Cristina Buarque, *Ganha-se pouco mas é divertido*. Rio de Janeiro, JAM Music, 2000; todas as outras gravações foram copiadas de *Noel Pela Primeira Vez: discografia completa*. Omar Jubran (organizador e produtor). FUNARTE/Velas, 2000. Caixa com 14 CDs e um livreto.



## ANEXO B

Partitura de *Com que roupa?* In: CHEDIACK, Almir. *Noel Rosa Songbook*. Vol. 1. Petrópolis, Lumiar, 1991, p. 47-48.





## ANEXO C

Partitura de *Filosofia*. In: CHEDIACK, Almir. *Noel Rosa Songbook*. Vol. 3. Petrópolis, Lumiar, 1991, p. 63-64.





## ANEXO D

Partitura de *Conversa de botequim*. In: CHEDIACK, Almir. *Noel Rosa Songbook*. Vol. 3. Petrópolis, Lumiar, 1991, p. 42-43.





## ANEXO E

Partitura de *Quem dá mais?* In: CHEDIACK, Almir. *Noel Rosa Songbook*. Vol. 2. Petrópolis, Lumiar, 1991, p 106-107.





