

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
NÍVEL DE DOUTORADO**

RAMIRO LOPES BICCA JUNIOR

**SÃO COISAS NOSSAS:
TRADIÇÃO E MODERNIDADE EM NOEL ROSA**

Porto Alegre

2009

RAMIRO LOPES BICCA JUNIOR

**SÃO COISAS NOSSAS:
TRADIÇÃO E MODERNIDADE EM NOEL ROSA**

Tese apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de doutor, pelo
Programa de Pós-Graduação em História
da Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Orientadora: Eloísa Helena Capovilla da Luz Ramos

Porto Alegre

2009

B583s Bicca Junior, Ramiro Lopes
São coisas nossas: tradição e modernidade em Noel
Rosa / Ramiro Lopes Bicca Junior. -- 2009.
213 f. ; 30 cm.

Tese (doutorado) -- Universidade do Vale do Rio dos
Sinos, Programa de Pós-Graduação em História, São
Leopoldo, RS, 2009.

“Orientação: Prof^a. Dr^a. Eloísa Helena Capovilla da
Luz Ramos, Ciências Humanas”.

1. Música popular - Cultura. 2. Música popular - Rosa,
Noel. 3. Modernidade. 4. Cultura - História. I. Título.

CDU 78.067.26:316.7

RAMIRO LOPES BICCA JUNIOR

**SÃO COISAS NOSSAS:
TRADIÇÃO E MODERNIDADE EM NOEL ROSA**

Tese apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de doutor, pelo
Programa de Pós-Graduação em História
da Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Aprovado em: 23/09/2009

BANCA EXAMINADORA

Eloísa Helena Capovilla da Luz Ramos – UNISINOS

Sirlei Teresinha Gedoz – UNISINOS

Eliane Cristina Deckmann Fleck – UNISINOS

Alessander Mario Kerber – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Humberto Fernandes Machado – Universidade Federal Fluminense – UFF

Para minha família amada, a quem devo
tudo o que há de bom em mim:
minha avó Cecy,
minha tia Clecy (a Té),
meu pai Ramiro,
minha mãe Leila e
minha filha Giulia.

AGRADECIMENTOS

À Eloísa Capovilla Ramos, pela sábia e paciente orientação,

À Janaína, secretária do Pós-Graduação em História, sempre atenciosa,

À UNISINOS, pela infra-estrutura física e intelectual,

À Tatiana, minha namorada, por estar ao meu lado,

À Carina, ao Lúcio e à Patrícia, amigos queridos de tantas jornadas,

Ao Rafael, amigo e parceiro de violão, samba e boemia,

Aos amigos Beto e Robson, companheiros da Banda RT, terapia indispensável.

RESUMO

O presente trabalho é um estudo sobre a obra do compositor Noel Rosa (1910-1937) e de como ela está relacionada com as transformações sociais, políticas, econômicas e culturais que ocorreram no Brasil entre os anos 20/30 do século XX. Tem como objetivo concluir que Noel Rosa, indivíduo de classe média que interagiu com os elementos populares e as classes mais baixas do Rio de Janeiro, representa, com suas canções, a interação entre o morro e a cidade, entre o tradicional e o moderno, contribuindo, assim, para caracterização e compreensão da formação da identidade brasileira no período em estudo. Assim, a partir da análise de suas letras, e da própria condição social de Noel Rosa, observamos que elas apresentam elementos, muitas vezes antagônicos, que representam as mudanças socioculturais pelas quais passava o Brasil naquele momento. Em sua obra estão presentes a ideologia da malandragem, característica dos anos 20, e a valorização do trabalho incentivada pelo governo pós-30, além de críticas ao progresso e à modernidade em composições, ao mesmo tempo, diretamente influenciadas pelas inovações estéticas. Noel Rosa representa, portanto, um “homem-fronteira” que integrou diferentes elementos culturais e sociais, tornando-se, com suas canções, um símbolo das transformações que ocorriam no Brasil no período em que viveu.

Palavras-chave: Modernidade – Música popular – Cultura

ABSTRACT

The present paper is a study of the body of work of the composer Noel Rosa (1910-1937) and how it relates to the social, political, economic and cultural transformations which took place in Brazil between the 20's and the 30's of the 20th. Century. This paper aims at concluding that Noel Rosa, a middle class citizen who interacted with popular elements and lower social classes of Rio de Janeiro, represents, through his songs, the interaction between the slums and the city, between traditional and modern, contributing, therefore, to the characterization and understanding of the formation of the Brazilian identity during the mentioned period. Hence, by analyzing Noel Rosa's lyrics and his social condition, it can be observed that they display elements, often counteractant, which represent the socio-cultural changes Brazil was going through during that period. In his work, are present the "malandragem" (spiv) ideology, which is highly characteristic of the 20's and the valorization of work, motivated by the government post 30's, besides criticism to progress and modernity in his songs, which are, at the same time, directly influenced by aesthetic innovations. Noel Rosa represents, inasmuch, a man who stands right on the border, who integrated varied social and cultural elements, and became, together with his songs, a symbol of the transformations that were taking place in Brazil during his life span.

Keywords: Modernity – Popular Music - Culture

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 O BRASIL DE TANGA: O SAMBA, A PRONTIDÃO E OUTRAS BOSSAS.....	16
2.1 – Tempos de crise	16
2.2 – Cidade e modernidade	22
2.3 – Modernismo, música popular e identidade nacional	31
2.4 – O samba: aspectos políticos e sociais.....	42
2.5 – Trabalho e malandragem	53
3 O BRASIL NA VILA: FEITIÇO DECENTE QUE PRENDE A GENTE.....	64
3.1 – Origens e importância da obra de Noel Rosa	64
3.2 – Noel: na fronteira entre o morro e a cidade	85
4 O BRASIL NA CANÇÃO: COISA NOSSA, MUITO NOSSA.....	103
4.1 – Mas agora com que roupa?.....	103
4.2 – É futurismo, menina	134
4.3 – É brasileiro, já passou de português.....	163
5 CONCLUSÃO.....	181
BIBLIOGRAFIA.....	186
ANEXOS.....	192

1 INTRODUÇÃO

As décadas de 20 e 30 do século passado foram fundamentais para a música popular brasileira. O desenvolvimento das escolas de samba, a importância adquirida pelo rádio e o incentivo do Governo varguista aos compositores que divulgassem a sua política são alguns dos fatores que contribuíram para esse fenômeno. Nesse período criaram-se obras clássicas, sambas inesquecíveis e marchas de carnaval, até hoje conhecidas, que estão relacionadas a uma série de acontecimentos de cunho sócio-político-econômico e cultural que marcaram a história do Brasil nos anos 1920 e que teriam seu ápice em 1929. Nesse ano o mundo capitalista iniciava um período de extrema dificuldade financeira, originada com a queda da Bolsa de Nova York, o que atingiria diretamente o Brasil no seu produto-chave: o café. A Revolução de 30, comandada por Getúlio Vargas, ocasionaria, a médio prazo, profundas mudanças políticas e econômicas no país, promovendo a industrialização e finalizando o período da República Oligárquica.

Nesse contexto, a música popular brasileira esteve constantemente impregnada dos valores sociais vigentes e da ideologia das classes onde se originava. Assim sendo, compositores do morro ou da cidade produziam sambas que representavam o momento histórico em que viviam e traduziam, nas letras de suas canções, suas angústias e esperanças em relação ao futuro do Brasil, assim como suas percepções acerca das transformações culturais que ocorriam na sociedade. O estudo dessas composições e de seus autores vai nos permitir uma outra visão mais ampla e ao mesmo tempo subjetiva desse período histórico brasileiro. Como observa Lucia Lippi Oliveira:

Olhando o elenco de canções ao longo da República, posso levantar a hipótese de que os autores da música popular brasileira são intelectuais que mantêm uma sintonia fina com seu tempo. Sintonia muito mais rápida e aguda do que a dos cientistas sociais. Os cancioneiros estão mais próximos às transformações em curso na sociedade brasileira. (OLIVEIRA, 2004:102)

Entre esses cancioneiros que verbalizavam em suas canções as características do povo, a vida cotidiana e os problemas do Brasil, um nome se distingue: Noel Rosa, o personagem central de nossa tese.

De vida boêmia, Noel morreu em 1937 deixando uma vasta obra quase esquecida. A partir de 1950, quando Araci de Almeida lançou um álbum pela gravadora Continental, as canções de Noel foram redescobertas, passando a figurar como obrigatórias em todas as retrospectivas da música popular brasileira. Nas décadas seguintes, a recuperação e a atualização da obra do compositor de Vila Isabel ocupariam as diferentes mídias: rádio, cinema, ensaios, consagrando, definitivamente, o sambista.

Muito se tem escrito sobre o sambista de Vila Isabel e sua obra, considerando a importância que teve o compositor para o cenário cultural e artístico brasileiro. Sobre esse tema, Almirante, colega de Noel no grupo "Bando de Tangarás"¹, escreveu o livro *No tempo de Noel Rosa*, obra em que traça um panorama sobre a vida do compositor, contando histórias como a de quando conheceu o futuro sambista de Vila Isabel:

Ganhei do meu colega Paulo Guerreiro um pequeno rolo de filme natural, colorido, sobre o bicho-da-seda. (...) na ansiedade de ver o minúsculo filme, tentei obter um projetor e disso falei a todos os meus conhecidos. Eis que meu irmão, Guido, lembrou-se de um colega que desejava desfazer-se de um aparelho manual, baratíssimo. (...) no dia seguinte, um domingo à tardinha, fui procurado em minha casa por um garoto mirrado, franzino, quase sem queixo, com fardamento do Colégio São Bento, conduzindo, embrulhado num jornal, um pequeno projetor de cinema. Era Noel Rosa. (ALMIRANTE, 1963:56)

De menino de colégio a compositor consagrado um longo caminho seria percorrido por Noel nos anos 20/30. De vida boêmia, morreu em 1937 deixando uma vasta obra quase esquecida. A partir de 1950, quando Araci de Almeida lançou um álbum pela gravadora Continental, as canções de Noel foram redescobertas, passando a figurar como obrigatórias em todas as retrospectivas da música popular

¹ Grupo musical liderado por Almirante (Henrique Foréis Domingues) do qual Noel Rosa fazia parte no final dos anos 20.

brasileira. Nas décadas seguintes, a recuperação e a atualização da obra do compositor de Vila Isabel ocupariam as diferentes mídias: rádio, cinema, ensaios, consagrando, definitivamente, o sambista.

Em 1968, foi lançado o curta-metragem de Gilberto Santeiro, *Cordiais Saudações*, título de um samba de Noel, e em 1977, Plínio Marcos encenou sua peça *O poeta da Vila e seus amores*, em São Paulo, retratando a vida do compositor. Em 1981 foi produzido o curta-metragem *Noel por Noel*, de Rogério Sganzerla. Em 1985, Marília Pera e Grande Otelo gravaram a opereta *A noiva do condutor*, escrita por Noel. Em 1988 foi encenada a peça *Rosa*, de Domingos de Oliveira; em 1990, em comemoração ao 80º aniversário de seu nascimento, foi publicado o livro *Noel Rosa: uma biografia*, de João Máximo e Carlos Didier, a obra mais completa sobre a vida e a obra do compositor. Almir Chediak, em 1991, organizou um *songbook* em três volumes que reúne 120 músicas de Noel Rosa. Nessa obra estão seus maiores sucessos cifrados para violão a partir dos acordes originais, além das partituras de cada música. No mesmo ano, foi lançado o documentário *Isto é Noel*, de Rogério Sganzerla e, em 1996, o curta-metragem *Com que roupa?*, de Ricardo Van Steen, diretor que em 2006 também lançaria o filme *Noel – o poeta da Vila*.

Em 1999, Castelar de Carvalho e Antonio Martins de Araujo lançaram o livro *Noel Rosa – língua e estilo*, no qual as composições de Noel são analisadas sob uma ótica literária dividida por temáticas. Nessa obra, os autores comentam sobre um dos aspectos mais importantes da obra de Noel – a originalidade:

Em matéria de temas, Noel abusou da originalidade. Desde os chamados temas poéticos, como o amor (Queixumes, Último desejo), até os mais inusitados (homossexualismo, em Mulato bamba) e prosaicos assuntos do cotidiano (Estátua da paciência, Conversa de botequim), tudo foi objeto de sua criatividade temático-musical. Sempre levando em conta como era a MPB antes de Noel, podemos ter uma idéia de quão ousado ele se revelou para a sua época. Talvez não fosse exagero afirmar que, em matéria de temas, Noel ousou muito mais que os próprios modernistas. (CARVALHO, 1999:8)

No campo acadêmico, as principais referências ao compositor e sua obra podem ser encontradas em diversos artigos, livros e teses que analisam a contribuição do compositor para o cenário artístico brasileiro e sua relação com o contexto político, econômico e cultural do Brasil dos anos 30. Entre estes e sem esgotar a lista merecem destaque o já citado livro *Noel Rosa – língua e estilo* de Castelar de Carvalho e Antonio Martins de Araujo, no qual as composições de Noel são analisadas sob uma ótica literária dividida por temáticas; a biografia do compositor feita por Antonio Máximo e Carlos Didier, uma exaustiva pesquisa sobre a vida e a obra do compositor, mas que não se propõe a fazer uma análise histórica das composições; a dissertação de mestrado em Letras *Noel Rosa: a modernidade, a crônica e a indústria cultural*, de Marcos Monteiro, em que é estudada a contribuição do compositor nas transformações estéticas e temáticas da música popular; e além desses trabalhos, diversas produções sobre música popular que aludem à obra de Noel Rosa como fundamental para compreensão da realidade brasileira no decorrer da década de 30 no Brasil, tais como o livro *O Violão Azul: Modernismo e música popular*, de Santuza Naves; a obra *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*, de Wander Frota e o livro *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro*, de Carlos Sandroni. Além destas obras, a fortuna crítica sobre Noel é bastante ampla.

O *corpus* documental de nossa análise, nesta tese, tem como base a produção artística de Noel Rosa a partir de 1929 até a sua morte em 1937. Suas canções foram tomadas como texto e analisadas à luz de alguns conceitos-chave, tais como “representação”, “modernidade” e “tradição”, compreendidos a partir de autores como Roger Chartier e Michel de Certeau.

Para o primeiro, o conceito de representação é utilizado para explicar a maneira como se dá a construção social da realidade. Qualquer explicação sobre a maneira como ocorre esse processo de construção deve ser elaborada considerando seu contexto e as diferenças existentes entre os grupos sociais envolvidos. Para o referido autor, existe uma interposição de forças entre aquilo que é imposto e as expectativas formadas através das identidades sociais, resultantes da forma como cada grupo se apropria das representações impostas.

Ainda segundo ele, daí advém as tentativas para decifrar de outro modo as sociedades, penetrando nas meadas das relações e das tensões que as constituem

a partir de um ponto de entrada particular (um acontecimento, importante ou obscuro, um relato de vida, uma rede de práticas específicas) e considerando não haver prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e em confronto, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido ao mundo que é o deles.

Quanto à idéia de Modernidade, ela é aqui compreendida como o conjunto das inovações técnicas e tecnológicas, relacionadas diretamente à arquitetura, ao progresso industrial e ao desenvolvimento da burguesia advindos da segunda Revolução Industrial, na segunda metade do século XIX, que veio a influenciar a sociedade brasileira. Como observou Certeau, a modernidade como característica de uma sociedade que não se mostra estática e o modo como esta se reinventa, não somente no sentido de improvisar, mas de conceber modos de organização social. Conseqüentemente, ao falarmos de “tradição”, falamos de um conceito, inicialmente, contraposto à ruptura, à modernidade, relacionado, também, à conservação de uma determinada realidade histórica. No entanto, sem deixar de considerá-lo como elemento que postula a unidade entre o passado e o hoje, ou seja, a sua relação intrínseca com a idéia de transformação, de moderno, à medida que a existência da “tradição”, em seu sentido cultural e até mesmo físico, é condição necessária para o surgimento da “modernidade”.

Pela importância de seu trabalho para a música popular brasileira, Noel Rosa tornou-se aos poucos uma figura lendária. Inúmeras são as histórias sobre ele, seu bairro e seus sambas. Almirante conta algumas, Máximo e Didier, outras. Velhos sambistas que conviveram com Noel também relembram mais algum caso. Nas mesas de bar, nos cabarés, em todo o bairro de Vila Isabel, no Rio de Janeiro, no Brasil inteiro, as canções de Noel estão presentes, constantemente lembradas, contando parte da história de seu compositor e da época em que viveu.

Nesse contexto de recuperação da obra de Noel insere-se o presente trabalho, intitulado "São coisas nossas: tradição e modernidade em Noel Rosa", tendo como objetivo analisar a representação da sociedade brasileira presente em suas canções, considerando o entrecruzamento destes dois conceitos que permearam a vida brasileira nesse período, em especial na capital federal.

A justificativa dessa análise baseia-se no desejo de contribuir para o estudo da relação entre a obra de Noel e o contexto histórico e social brasileiro dos anos

20/30. De acordo com o levantamento feito sobre a fortuna crítica da obra de Noel Rosa, percebeu-se que há uma carência de análises que relacionem a obra do compositor com o contexto sociocultural em que foi produzida, de forma a permitir uma caracterização da sociedade brasileira através de seus versos.

Naturalmente, pela enorme quantidade de composições de Noel Rosa (cerca de 240), receberão maior atenção aquelas que de alguma forma expressam aspectos e/ou características da sociedade brasileira da época em que foram compostas. Todas as canções do compositor citadas nesse trabalho têm, na seção “Anexos”, suas letras transcritas na íntegra.

Para uma compreensão sistemática, o trabalho está dividido em três partes assim distribuídas: no capítulo 2 estudamos o contexto histórico do Brasil durante a época em que Noel Rosa produziu suas canções. Sob o ponto de vista econômico, o café permanecia como o principal produto de exportação brasileiro no final dos anos 20, enquanto a crise de 1929 trazia consideráveis dificuldades financeiras para o país. Com o advento da Revolução de 30, importantes transformações políticas e econômicas vieram redesenhar a realidade social, influenciando as manifestações artísticas e culturais. Desde o final do século XIX já se percebia a chegada de novas formas de expressão e compreensão da arte por parte dos intelectuais. Foi em 1922, no entanto, com a Semana de Arte Moderna em São Paulo, que significativas mudanças ocorreram na cultura nacional. Estudamos, portanto, o impacto que a modernidade, em seu sentido amplo, teve sobre o Brasil, considerando desde as reformas estruturais do Rio de Janeiro, feitas na administração do prefeito Pereira Passos, até as diferentes formas de produção poética e musical surgidas, com o Modernismo, em contraposição à tradicional estética artística, que encontraram no “popular” uma forma interessante de construir a identidade nacional. Em seguida, analisamos o papel do samba no novo cenário moderno e urbano que surge nesse momento: suas origens e características, bem como a sua apropriação pela indústria cultural que se desenvolvia no período, fazendo-o se transformar em um produto com valor de troca e, conseqüentemente, adentrando os interesses do mundo burguês. Por fim, estudamos a relação existente entre trabalho e malandragem na sociedade brasileira, levando em consideração o conceito da figura do “malandro” e a necessidade política de apologia ao trabalho surgida no Brasil após a crise de 1929 e o início do governo Vargas.

No capítulo 3 traçamos uma breve biografia do compositor Noel Rosa, assim como fazemos um levantamento de sua produção poético-musical, relacionando a trajetória de vida do compositor com o contexto histórico-social e cultural analisado no capítulo anterior. Pretendemos, ainda, levando em consideração a bibliografia e os estudos referentes à vida e à originalidade da obra de Noel, defender a hipótese de que o compositor é o que se pode chamar de um “homem-fronteira” por estar entre o morro e a cidade, por ser um carioca branco que adotou o samba (gênero, na época, tradicionalmente identificado com os negros, mas que sofreu inúmeras transformações de acordo com o mercado e às mudanças no cenário cultural) como sua forma de expressão musical. Assim, acreditamos que boa parte de sua obra representa aspectos da realidade social e cultural de acordo com determinadas características de sua posição social. Sua visão de mundo estaria marcada pelo fato de ser um indivíduo de classe média – inclusive freqüentou um colégio tradicional e iniciou a faculdade de medicina – e um talentoso cronista que sabia expressar o momento político em que vivia, a sociedade, a cultura, as transformações ideológicas e de comportamento dos indivíduos, utilizando, para isso, o samba e os demais ritmos populares, mostrando, de certa forma, sua integração a outras classes que, por sua vez, vieram a influenciar sua obra. Além disso, estava inserido em um contexto de formação e desenvolvimento da indústria cultural e em um momento político, econômico e cultural peculiar da história brasileira: a crise capitalista, a Revolução de 30, o Modernismo, etc. Diante disso, o artista em si acaba por representar uma espécie de entreposto entre as classes que compõem essa realidade social. Do diálogo cultural e econômico entre o morro e a cidade surgem suas composições. Enfim, buscando compreender quem foi o indivíduo Noel Rosa, qual era a sua posição social e quais as influências ideológicas que teve, buscamos compreender também o porquê de sua obra ter se tornado tão importante para cultura brasileira.

No quarto capítulo, buscamos demonstrar e confirmar a tese ao fazermos a análise das composições de Noel Rosa a partir de três temáticas fundamentais: o trabalho e a malandragem; o modernismo e a modernidade; e a influência estrangeira e a identidade nacional. Na primeira abordagem, trabalho e malandragem, estudamos como Noel Rosa compreendeu a relação existente entre a crise que assolava o Brasil no decorrer dos anos 30, a ideologia da malandragem –

característica da música popular desde os anos 20 – e a apologia do trabalho – que se tornava “necessária para reerguer o país” no período pós-30. Ao estudarmos o modernismo e a modernidade na obra do compositor, abordamos a questão da influência estética do movimento surgido em 1922 sobre as canções de Noel – temáticas ligadas ao cotidiano, uso de gírias, etc – e a visão do poeta da Vila em relação às transformações urbanas, o progresso científico e os valores culturais advindos dessa modernidade. Por último, veremos como Noel Rosa, em suas canções, compreendeu a influência estrangeira sobre o Brasil: o americanismo, os valores europeus e a tendência do brasileiro em tentar imitar o que vem de fora para aproximar-se do desenvolvimento dos Estados Unidos ou da França. A partir daí, observamos como Noel Rosa busca, com sua obra, construir ou descobrir uma identidade para o brasileiro através das críticas ao estrangeiro e da apologia aos elementos típicos da brasilidade, tais como a mulata, o violão e demais personagens do cotidiano urbano da capital do País.

Da análise dos aspectos citados temos como meta mostrar que a sociedade brasileira durante a década de 30 passava por profundas transformações políticas, econômicas, sociais e culturais, por sua vez originadas da crise de 1929, da Revolução de 30 e do Modernismo. Essas transformações, em nosso entendimento, estão representadas nas canções compostas por Noel Rosa de forma peculiar, pois o compositor era um indivíduo de classe média, um burguês que iniciou um diálogo poético-musical com a realidade cultural dos morros e das classes mais baixas. Ou seja, Noel Rosa representou com as características de sua obra – os temas desenvolvidos, os arranjos musicais e a estrutura poética dos versos – e sua própria condição social, as mudanças que ocorriam no Brasil naquele momento: foi um integrador da cultura popular ao universo urbano, criticou os avanços da modernidade, ao mesmo tempo em que se mostrava influenciado por eles, e compreendeu a invasão cultural estrangeira como um fator que dificultava a construção da identidade nacional. No desenvolvimento da tese pretendemos demonstrar, por fim, que Noel Rosa foi um artista cuja obra foi marcada por um sincretismo cultural oriundo da junção do morro com a cidade – e expresso pela tradição e pela modernidade – fazendo com que ele e suas canções se tornassem grandes símbolos das mudanças de uma época.

2 O BRASIL DE TANGA: O SAMBA, A PRONTIDÃO E OUTRAS BOSSAS

*E o ditado, como é?
Festa acabada, músicos a pé...*
*Cantando no toró – Chico
Buarque*

2.1 – Tempos de crise

A queda da Bolsa de Nova York, em 1929, levou o mundo capitalista a sofrer uma das maiores crises² de sua história, favorecendo a ascensão das idéias totalitárias em vários países. *Grosso modo*, pode-se dizer que tal crise baseava-se na grande produção de bens de consumo que não encontravam comprador no mercado internacional. No Brasil, maior exportador de café já há alguns anos, haviam sido tomadas medidas objetivando solucionar as dificuldades das exportações: o Governo comprou a produção excedente e milhares de sacas de café foram jogadas ao mar.

Nesse período, o café havia adquirido uma importância tão grande que a economia brasileira quase que dependia somente dele para sua sustentação, visto que representava pelo menos 70% de nossas exportações ao final da década de 20. Baseada na monocultura cafeeira, a estrutura econômica brasileira tornou-se extremamente vulnerável, especialmente após a Primeira Guerra Mundial, em um contexto internacional que tendia cada vez mais à autarquia e ao protecionismo.

² O título desse capítulo se refere a uma expressão utilizada por Noel Rosa para explicar ao seu tio sobre a temática de um samba que havia feito: *Com que roupa?*. Refere-se à situação do país: o “Brasil de tanga”, quase nu, exposto, indefeso diante da crise. Já o verso “O samba, a prontidão e outras bossas” faz parte do samba *São coisas nossas*, também de Noel. Ambos serão analisados no capítulo 3 desse trabalho.

Nesse sentido, as autoridades buscavam assumir o controle absoluto da política cafeeira, pois

seria obstáculo de difícil superação pelo governo, caso pretendesse tornar possíveis medidas visando a amenizar ou a solucionar a crise, não ter o pleno controle sobre a política econômica voltada ao café. Só uma vez com esta centralização em mãos teria sentido a adoção de medidas em outras áreas e o uso de instrumentos (cambiais, fiscais, monetários) capazes de direcionar a economia nacional (ou, se quiser, simplesmente agir com eficácia de forma anticíclica). (FONSECA, 1989: 151-152)

Os países do mundo capitalista evitariam importar qualquer tipo de produto, a não ser em extrema necessidade. O Brasil, além de estar sujeito a essas mudanças econômicas, passava por transformações políticas consideráveis. Em 1930, revolucionários comandados por Getúlio Vargas assumiam o poder no país, acontecimento intimamente relacionado ao esgotamento do padrão de desenvolvimento capitalista brasileiro baseado na monocultura exportadora.

A solução para a crise do setor cafeeiro era fazer com que a economia deixasse de depender desse produto. Após 1930, a conjuntura política e econômica modificou-se significativamente em prol desse objetivo. Uma nova forma de organização estatal instituiu-se após essa data, estabelecendo uma intensa preocupação em promover a industrialização ao mesmo tempo em que, nos setores sociais, desenvolve-se algum tipo de proteção aos trabalhadores urbanos visando a constituição de uma espécie de aliança entre as classes subalternas e o governo. Salienta-se ainda, nesse contexto, a importância crescente das Forças Armadas, em grande parte responsáveis pela formação de uma indústria de base – intuito característico da política getulista – e como elemento central na manutenção da ordem interna.

A cafeicultura não podia mais ser a fonte de riqueza brasileira no mercado externo e tornava-se necessário encontrar um novo padrão de acumulação, um outro subsídio para o desenvolvimento capitalista que o governo pretendia obter. A solução encontrada a médio prazo foi a industrialização. Passou-se, assim, de uma economia baseada no setor agrário-exportador para o setor industrial. A produção

de bens duráveis e semi-duráveis tornou-se, gradativamente, a essência da economia, permitindo que ocorresse, enfim, uma tentativa de equilíbrio entre o setor agrário e industrial a partir de uma indústria voltada para a “substituição de importações”. Essa transformação teria se originado já no decorrer da Primeira Guerra Mundial, graças ao fechamento do mercado internacional. No entanto, se o mercado brasileiro, assim como o de outros países capitalistas, estava fechado às importações de produtos manufaturados, as importações de bens de capital, que poderiam permitir a instalação de novas unidades produtivas, também sofriam a mesma restrição. Durante a guerra houve, inclusive, uma redução da atividade industrial e o aumento das importações de máquinas para geração de energia para a indústria têxtil e para indústrias de cimento, cal e cerâmica, alimentos, bebidas, cigarros e charutos.

O capital internacional e o setor cafeeiro foram, na realidade, os dois grandes responsáveis pelo processo de industrialização no Brasil, fato diretamente relacionado à integração do país, com sua economia agroexportadora, na conjuntura da divisão internacional do trabalho. Assim, o desenvolvimento industrial ocorreu de forma concomitante à expansão do mercado internacional do café, segundo já observaram, inclusive, os teóricos da CEPAL³.

A modernização ocorrida no Brasil na primeira metade do século XX, como observa Arias Neto (2003:221), foi nitidamente caracterizada por seu aspecto centralizador e autoritário. O café e a indústria tiveram papel fundamental nesse processo, permitindo um amplo desenvolvimento econômico que, no entanto, não foi acompanhado pelo surgimento e desenvolvimento de um regime democrático e, até 1930, de um desenvolvimento humano e social. Tendo por princípio o pensamento tenentista, o Governo Provisório tomou medidas claramente centralizadoras e intervencionistas, tais como o Sistema de Interventorias, estrutura que garantia o controle dos setores políticos locais de cada região pelo poder central. Nos primeiros anos do processo revolucionário pode-se falar de uma “militarização das interventorias” já que os interventores indicados por Vargas estavam todos de

³ A CEPAL (Comissão econômica para a América Latina e Caribe) era uma organização que reunia grandes nomes do pensamento desenvolvimentista latino-americano. Postulava que a industrialização era o principal caminho para superação do subdesenvolvimento dos países da América Latina.

alguma forma ligados ao tenentismo. As nomeações de Vargas, como era de se esperar, influenciaram a música popular da época, como a conhecida marchinha de carnaval de Lamartine Babo:

*O teu cabelo não nega mulata
Porque és mulata na cor
Mas como a cor não pega mulata
Mulata eu quero o teu amor*

*Tens um sabor bem do Brasil
Tens a alma cor de anil
Mulata mulatinha meu amor
Fui nomeado teu tenente interventor*

Muitos interventores, no entanto, não conseguiram manter uma relação harmônica com os poderes regionais nas localidades em que foram incumbidos de representar o poder central. Vargas foi bastante flexível nesses momentos, substituindo interventores, mas ainda mantendo e fazendo cumprir medidas que expressavam sua força sobre os estados, limando suas autonomias. Nesse contexto de reestruturação política e administrativa era fundamental lutar contra o exagerado federalismo característico da República Velha. Conseqüentemente, era preciso buscar a nacionalização das Forças Armadas.

Com a criação do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (Ministério da Revolução) e o Ministério da Educação e Saúde Pública em novembro de 1930, o novo governo demonstrava claramente o seu intuito de investir de forma cada vez mais significativa na área social. As principais leis e decretos de proteção ao trabalhador surgiram antes da constituição de 1934, exceto o salário mínimo, criado durante o Estado Novo.

A preocupação com o social não estava isenta de interesses políticos, pois à medida que surgiam investimentos em benefício dos trabalhadores, os sindicatos subordinavam-se cada vez mais à força do Estado, através de uma legislação específica nesse sentido. Nesse processo, Vargas forjava uma estrutura sindical em que empregados e patrões, harmonicamente reunidos em associações de classe, servissem como um importante apoio do governo. Naturalmente, houve muitas

críticas no decorrer da implantação dessa política, mas com o tempo acabou sendo aprovada e respaldada pelos setores envolvidos.

As medidas intervencionistas e centralizadoras do governo varguista também se mostraram presentes no campo econômico. A produção e a comercialização dos principais produtos agrícolas foram submetidas a uma legislação e um controle rígidos, ao contrário do que ocorria na República Velha, em que havia uma autonomia econômica e administrativa herdeira do coronelismo. As maiores transformações, no entanto, não eram sentidas com tanta força pelo setor agrário. Conforme Skidmore (1982:32),

o grupo que sentia mais profundamente estar superada a política de elite no Brasil antes de 1930, concentrava-se na população urbana, pequena, mas em crescimento. Era a classe média, como posição econômica mais próxima dos padrões de comportamento classista da Europa ocidental no século dezenove, embora bem distanciada desses padrões pela mentalidade política. Eram empregados no comércio, na indústria leve, nas profissões liberais e na burocracia. Ainda que esse grupo não tivesse, de modo algum, articulado plenamente uma mentalidade de classe que os pudesse colocar em oposição consciente à economia de exportação dominada pela agricultura, constituía afinal o maior grupo isolado de adeptos do constitucionalismo liberal.

Os setores oligárquicos, nesse contexto, assistiam com insatisfação e indignação as transformações políticas implementadas pelo governo. O intervencionismo e a centralização prejudicava enormemente os lucros dos antigos latifundiários. Os “políticos profissionais” e não as oligarquias regionais, no entanto, eram os que mais preocupavam os tenentes. Os perdedores de 1930 não pareciam formar um grupo suficientemente forte para fazer frente ao governo, mas determinados políticos que participaram da Revolução não haviam aderido veementemente ao “espírito” do movimento, o que poderia ser prejudicial nesse momento de reestruturação ideológica.

Com o objetivo de reforçar o apoio popular ao Governo Provisório e garantir a execução de suas idéias, os tenentes e seus aliados criaram em novembro de 1930 a Legião Revolucionária, organização que visava unir todos os segmentos

contestadores do aparato político e ideológico da República Velha e das antigas oligarquias.

Por outro lado, como observa Lanna Júnior (2003: 92),

para se contrapor aos avanços do tenentismo, diversas facções oligárquicas que se haviam cindido na conjuntura pré-revolucionária de 1930 se rearticularam, exigindo o fim do regime discricionário. Além das resistências civis, Vargas enfrentava sérias dificuldades na área militar, sobretudo por parte de setores da alta oficialidade do Exército, insatisfeitos também com o fortalecimento do tenentismo. Apesar de lançadas no centro dos acontecimentos, as Forças Armadas se encontravam frágeis e fragmentadas.

Uma das maiores prioridades do governo Vargas foi, justamente, reestruturar as Forças Armadas. Especialmente após os acontecimentos de 1932, mostrou-se necessário a centralização do aparato militar nacional a fim de manter a ordem e a harmonia política.

Nesse contexto, o tenentismo perdia força diante do processo de reconstitucionalização do país. Muitos tenentes, inclusive, acabaram se afastando do governo e aderindo aos mais diversos movimentos contestatórios como o integralismo e o comunismo. Para eles, a promulgação de uma constituição nos moldes dessa que era redigida, parecia um desvirtuamento das idéias propostas na Revolução.

Enfim, a nova Constituição Brasileira, promulgada em 16 de julho de 1934, propunha um Estado mais liberal e menos centralizador do que gostaria Vargas. Mantinha o regime federativo e limitava a autonomia financeira dos estados.

À medida que essas transformações econômicas e políticas ocorriam, eram acompanhadas de perto pelas mudanças culturais. A música popular, nesse contexto, assim como a Literatura e as demais artes, estabeleciam um laço cada vez mais firme com os preceitos políticos e a conjuntura nacional no que se refere à manifestação do moderno, busca de identidade e coesão ideológica. Pode-se dizer que

o início dos anos 30 pode hoje ser, em todos os sentidos possíveis e imaginados, não só o marco mais significativo na história de nossa música popular, mas também um divisor de águas na própria história do Brasil. Meio que à força bruta, essa foi a época em que o país como um todo começou a mergulhar a fundo na modernidade em mais de um sentido do que apenas no cultural – que é como parece ter funcionado a euforia desabalada daquelas primeiras fases do modernismo literário paulistano de 1922. (FROTA, 2003: 69)

Assim, o Brasil, nesse período, reestruturava-se em função das diversas mudanças sociais e culturais ocorridas no decorrer da década anterior e também após a Revolução de 30. Como não poderia deixar de ser, a cultura e a arte acompanharam essas mudanças, influenciando-as e por elas sendo influenciadas, como se pode perceber na poesia modernista, na pintura de artistas como Cândido Portinari e Tarsila do Amaral, na música de Villa-Lobos e nas composições dos sambistas como Noel Rosa.

2.2 – Cidade e modernidade

No início do século XX, a cidade do Rio de Janeiro adentrava o cenário de desenvolvimento capitalista característico da sociedade ocidental pós-Segunda Revolução Industrial. As transformações técnicas advindas desse processo, os hábitos e costumes que se modificavam, mostravam uma nova cidade que negava a tradição colonialista do século anterior. A nova sociedade que se desenhava representava a modernidade, o progresso do país, a inserção em um novo contexto econômico e político que seguia a trilha da incipiente República.

Essa transformação tinha como um de seus fundamentos principais a necessidade de integrar o Brasil aos padrões e à cultura européia e, conseqüentemente, impulsioná-lo a vãos mais altos no cenário econômico

internacional⁴. Isso só seria possível a partir de uma mudança estrutural da cidade do Rio de Janeiro – vitrine do Brasil nesse momento – revelando ao mundo uma realidade urbana de acordo com as necessidades comerciais e culturais do mundo civilizado, expressando uma imagem de prosperidade e desenvolvimento ao estrangeiro. Era necessário, assim,

findar com a imagem da cidade insalubre e insegura, com uma enorme população de gente rude plantada bem no seu âmago, vivendo no maior desconforto, imundície e promiscuidade, pronta para armar em barricadas as vielas estreitas do Centro ao som do primeiro grito de motim. (SEVCENKO: 2003, 41)

As mudanças na paisagem urbana acarretariam importantes mudanças sociais. A população seria fortemente atingida por esse ímpeto modernizador, pois tudo o que representava “atraso” ou “subdesenvolvimento” deveria ser varrido para debaixo do tapete. Os casarões do centro da cidade, por exemplo, resquícios do passado colonial, estavam tomados pelas classes mais baixas. Era uma gente pobre que vivia na imundície, em condições promíscuas e sub-humanas nos moldes do que já havia sido descrito por Aluísio Azevedo, bem ao gosto naturalista, em *O cortiço*, publicado em 1881:

E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco. (AZEVEDO: s/d, 25-26)

Justamente os primeiros passos do projeto de modernização passavam através dessa sujeira, dessa sociedade imunda e sem saneamento básico, dessas ruas estreitas onde, em pardieiros, sobrevivia a população. O ímpeto de mudanças no país ocorria desde a vinda da família real portuguesa para o Brasil em 1808, quando D. João fundou a Escola de Medicina e a Biblioteca Nacional, pavimentou

⁴ Convém salientar a forte tradição agrária do Brasil no decorrer do século XIX, que, aliás, não perdeu sua força durante a Primeira República. No início do século, no entanto, estabelecia-se a necessidade de transformação na economia para acompanhar o desenvolvimento do capitalismo.

ruas e promoveu a iluminação pública. Porém, se intensificou a partir da segunda metade do século XIX, certamente sob influência da segunda Revolução Industrial na Europa, fato que levou ao aumento das relações comerciais internacionais. Como observa Machado (1999:91),

o Rio de Janeiro apresentava-se como uma cidade reflexo de um momento de transição. A prosperidade derivada das transações mercantis e o uso cada vez mais acentuado da mão-de-obra assalariada, nas manufaturas emergentes, conviviam com os traços inerentes às estruturas arcaicas da velha sociedade colonial, apoiada no braço do cativo.

A proclamação da República trazia a promessa de grandes transformações nas condições de vida dos brasileiros, principalmente após a abolição da escravatura e a Constituição de 1891. O Rio de Janeiro adquiria outro aspecto estrutural, mais de acordo com o pensamento europeu, já há tanto tempo importado para o Brasil. Finalmente, em 1904, inspirada nos *boulevards* franceses, é inaugurada a Avenida Central construída sobre os escombros dos casarões que, outrora transformados em cortiços, representavam a falta de preparo do Brasil para tornar-se um “país europeu” no sul da América⁵. O espaço público, portanto, era severamente modificado, acarretando transformações extremamente significativas no privado e na consciência das pessoas. Em *Ode Triunfal*, de 1909, Fernando Pessoa deixa transparecer a angústia e o espanto das pessoas diante do progresso científico e tecnológico que ocorria na Europa e que refletiu sobre o Brasil:

*Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
A todos os perfumes de óleos e calores e carvões*

⁵ Segundo Cavalcanti (2005:47), a renovação da cidade do Rio de Janeiro estava prevista desde o século XVIII, mas para sua aplicação faltou dinheiro e força para contrariar interesses. “No final de 1843, os vereadores aprovaram um plano para a modernização da capital imperial, elaborado por Henrique Beaurepaire Rohan, a pedido da Câmara Municipal. O engenheiro considerava ideal a demolição da área central da cidade, por julgá-la disforme e cheia de problemas. Entretanto, restringiu seu ‘plano colossal’ a intervenções que preservassem prédios públicos e religiosos, além de construções consideradas significativas”.

*Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!
 Fraternidade com todas as dinâmicas!
 Promíscua fúria de ser parte-agente
 Do rodar férreo e cosmopolita
 Dos comboios estrénuos,
 Da faina transportadora-de-cargas dos navios,
 Do giro lúbrico e lento dos guindastes,
 Do tumulto disciplinado das fábricas,
 E do quase-silêncio ciciante e monótono das correias de
 transmissão!*

A concepção dos indivíduos em relação ao tempo, ao espaço, à natureza e às relações humanas se modificava assustadoramente. O desenvolvimento técnico-científico, os novos valores originados do capitalismo cada vez mais desenvolvido e a onda modernizante que envolvia os centros urbanos mostravam que o século XX seria, de fato, a era das transformações. Segundo Lencioni (1999:121),

pensar o mundo como um todo orgânico, como um organismo vivo, buscando-se apreender os processos espontâneos, cedeu lugar a pensá-lo, mais e mais, como uma estrutura inorgânica e, fundamentalmente, mecânica, com mecanismos naturais e artificiais, sendo esses últimos produtos da intervenção humana através de instrumentos técnicos.

É claro que os aspectos positivos dessa transformação não atingiram grande parte da população. As pessoas privadas de suas moradias foram proscritas para as encostas dos morros. Tudo aquilo que elas representavam deveria ser escondido, marginalizado, relegado ao anonimato. Fez-se cada vez mais necessário, no entender dos dirigentes, banir e condenar toda e qualquer cultura que representasse a antiga sociedade, assim como se buscava identificar cada vez mais o Brasil com os hábitos e a cultura parisienses⁶. Para Araújo (1993:342),

⁶ Como observa Sevcenko (2003:43), quatro princípios fundamentais regeram o transcurso da metamorfose urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século: a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.

a elite, imitando o modo e o estilo de vida europeus, procura estar em dia com os menores detalhes do cotidiano do Velho Mundo. As novidades do exterior, principalmente da França, eram consumidas através das peças teatrais e dos livros e revistas mais em voga nos países modelos de adiantamento e civilização. (...) O gosto pelo teatro, pela ópera e pelo cabaré, influenciados pela cultura européia, adaptou-se às condições locais de produção e consumo, na busca de uma satisfação geral do espírito e da carne.

A tal ponto chegava esse deslumbre das elites pela Europa e pelo processo de modernização, que passaram a se referir a esse último como “a regeneração”. Nesse contexto do “bota-abaixo”, era reforçada a discussão acerca da relação entre progresso e tradição, como observa Sandra Pesavento (2002:181):

Em Paris, os textos literários eram portadores dessa relação, que não apresentava o caráter de uma contradição antagônica. Naturalmente, as concepções e juízos que se associam à idéia do progresso são aquelas mais caras à modernidade e que traduzem uma avaliação da necessidade e da inevitabilidade da mudança. O progresso – e com ele a transformação urbana – é entendido como inexorável, ao passo que o conceito de tradição se relaciona com um alerta à consciência nacional para a preservação dos monumentos do passado, da memória e do patrimônio cultural da cidade.

Diante desse novo mapa arquitetônico e cultural que se desenhava, se percebe, também, as transformações políticas, econômicas e sociais advindas, direta ou indiretamente, da modernização. Apenas para citar um exemplo, a Revolta da Vacina, ocorrida em 1904, teve como um de seus fatores fundamentais justamente esse ímpeto regenerativo organizado pelos dirigentes. O problema não estava na “obrigatoriedade da vacina”, mas no projeto de higienização e saneamento, comandado por Oswaldo Cruz, que encontrava nos cortiços e velhos casarões do centro da cidade o foco da febre amarela. A população se revoltou contra o projeto como um todo, pois fora privada de suas casas e expulsa para a periferia. A vacinação obrigatória foi apenas a gota d'água para o início do movimento. Não houve organização suficiente no chamado “bota-abaixo” ocorrido durante a gestão do prefeito Pereira Passos. Os indivíduos destituídos de suas

residências eram enviados a vilas operárias que nem de longe tinham espaço para toda aquela gente. A cidade, especialmente o centro, tornou-se espaço reservado para aqueles que podiam pagar o privilégio de estar de acordo com os novos padrões culturais impostos.

Nesse contexto, a cultura popular foi perseguida em todas as suas manifestações: a capoeira, o samba, as serestas, o candomblé, representavam o passado, a identificação do Brasil com uma realidade não condizente com os ideais artísticos e com o “chiquismo” de Paris. O violão passa a ser um instrumento desprezado e o seresteiro é até perseguido pela polícia. O carnaval tinha que estar de acordo com a versão européia, com restrições a determinadas fantasias. Enfim, praticamente qualquer manifestação de “brasilidade” era considerada como símbolo de não-integração do Brasil à nova sociedade cosmopolita que se desejava.

Na conjuntura de modernização e adaptação do Brasil aos novos tempos, a “classe” operária, a burguesia e o desenvolvimento científico representam o surgimento de uma nova organização social, uma formação distinta do que ocorria no Império. O cenário urbano se modifica com a vinda de imigrantes, com os escravos, com as manifestações republicanas, o aumento do número de cafés e de pessoas a passear nas largas avenidas. O cotidiano da cidade se transforma, as ruas ganham novos contornos sob o ponto de vista arquitetônico e simbólico. Nesse novo Rio de Janeiro,

a visão urbana coloca em cena a multidão, complemento indispensável da metrópole. No caso, a multidão que, em tumulto, cruza a alterosa avenida, contrastando com o silêncio dos carros que por ela trafegam, é, por sua vez, a imagem metafórica e reduzida do povo brasileiro. A multidão que se agita e a máquina que a serve, silenciosa, operam como elemento micro que dá significância ao todo. O novo Brasil, moderno, se revela com sua gente operosa no domínio da técnica mais avançada. (PESAVENTO, 2002:188)

Na esteira desses acontecimentos, o universo social e cultural se modificava significativamente⁷, enquadrando-se nos moldes da incipiente “modernidade”. É

⁷ Para um panorama interessante do Rio de Janeiro do início do século XX ver: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Martin Claret, 2007. O jornalista e cronista descreve de forma

interessante observar, segundo Velloso (1996:35), como em fins do século XIX estava delineado o campo intelectual carioca: o grupo da Garnier, com Machado de Assis à frente; os nefelibatas ou simbolistas, liderados por Cruz e Souza, e o grupo boêmio, reunido em torno de Paula Nei. Justamente esse último grupo parece ser o delineador dos aspectos mais característicos da nova realidade, pois eram intelectuais que buscavam exprimir o espírito da modernidade. Era um momento de busca aflitiva de novas formas de expressão cultural, mas não se pode esquecer que existiam

duas avaliações sobre o progresso: a que defende a vitória do saber e do conhecimento, acreditando que a história do Ocidente cumpre uma trajetória de igualdade e de racionalidade; e a que, desconfiando dessa visão triunfal da história, enfatiza as conseqüências negativas do progresso, que acarretaria a anomalia e a alienação. (VELLOSO: 1996:38)

Esses intelectuais boêmios, identificados com o último grupo e em grande parte responsáveis pela nova configuração da realidade cultural carioca, reuniam-se nos Cafés da rua do Ouvidor e em outros pontos tradicionais da cidade para conversar e discutir suas idéias. Neles ocorre o encontro de personalidades fundamentais como Lima Barreto, Kalixto, Bastos Tigre e outros artistas, literatos e intelectuais que expressavam em revistas e outros meios as suas críticas sobre a “modernidade”. São pensadores que reforçam a sua relação com a subjetividade e o intimismo da natureza humana em contraposição à onda arrebatadora e tempestuosa dos novos tempos.

Apesar de todas as críticas, era inegável a presença cada vez mais marcante do moderno na vida das pessoas, seja positiva ou negativamente. Ainda no final do século XIX, por exemplo, foi num café-concerto carioca que se projetou a primeira sessão de “omniógrafo”, que seria o precursor do cinema. O espetáculo consistia na projeção de imagens extraídas de fotos. Acionando-se um mecanismo, as fotos adquiriam determinados movimentos (Velloso, 1996:47). O cinema era, sem dúvida, um marco da modernidade e significava o rompimento com todo um aparato estético

e artístico que vigorava até a sua invenção. Assim como o cinema, a fotografia, as revistas, as ilustrações e outros meios de comunicação foram fundamentais na estruturação da consciência moderna entre determinados segmentos sociais do início do século. Observa-se que

esses decênios, da virada de século aos anos 20, são de fato um momento privilegiado para se analisar um estreitamento de contatos entre literatura e mídia. Datam de 1896 as primeiras projeções do cinematógrafo no Brasil, de 1898 o aparecimento de publicação com um projeto de veiculação sistemática de propaganda ilustrada, O Mercúrio, de 1889 o início da divulgação dos fonógrafos Edison por aqui, de 1900 o emprego dos métodos fotoquímicos de reprodução na Revista da Semana, de 1907 a publicação de clichê em cores pela Gazeta de Notícias, inovações técnicas que se fazem acompanhar de mudanças na visão de mundo e na percepção sobretudo das populações da Capital Federal e das grandes cidades do país. (SUSSEKIND, 1987:26)

Percebe-se, portanto, que as transformações que ocorrem no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, no início do século XX, não se referem e não influenciam somente a cidade em seu aspecto estrutural (alargamento de ruas, construção de prédios modernos, etc), mas agem diretamente sobre a consciência dos indivíduos, sua forma de compreender a realidade, a passagem do tempo e outros aspectos subjetivos e/ou abstratos da vida social. As inovações tecnológicas e as descobertas científicas, tais como a fotografia e o cinema, tiveram um papel relevante nesse processo de transformação cultural. Arte e ciência se entrecruzavam nesse incipiente universo de euforia e consumo. Diante dessa efervescência moderna, os intelectuais, artistas, músicos, literatos, pretenderam adaptar sua obra – e a si próprios – em uma busca de compreensão, mesmo que crítica, do novo contexto em que viviam.

A *intelligentia* brasileira do início do século XX, a partir de seus conhecimentos científicos e culturais, tinha a função de estruturar, organizar e sistematizar a nacionalidade brasileira de acordo com os padrões intelectuais e modernizantes daquele momento. Essa missão deixa transparecer claramente que essas elites intelectuais eram compreendidas como dotadas de um conhecimento

superior, um pensamento avançado e moderno capaz de conduzir o país a mudanças culturais significativas. A década de 1930 foi o momento em que, efetivamente, se percebe com nitidez o resultado do ímpeto modernizante conservador iniciado no período entre 1870 e 1914. Os intelectuais, nesse contexto, demonstram o forte cunho autoritário de seu pensamento, mas deixam transparecer, também, a essência modernista de suas idéias que, por sua vez, tinham como respaldo o fato de os parâmetros europeus não serem mais tão proeminentes como antigamente. O Brasil e toda a América Latina passaram a representar novas tendências culturais distintas do antigo continente, possibilitando o rompimento com as regras e normas estéticas que reinavam até então. Assim, o conceito de desenvolvimento e a concepção de progresso deixam de estar diretamente relacionados a uma só cultura ou etnia, surgindo agora da compreensão de que diferentes culturas não significam superioridade ou inferioridade. O modelo de civilização e desenvolvimento deixa de ser a Europa. As culturas antes vistas como “primitivas”, símbolos de subdesenvolvimento, passam a simbolizar a renovação, a inserção da arte e do pensamento em uma nova era que rompe com tradições e preconceitos científicos, sociais e antropológicos. Muitos artistas e intelectuais europeus buscam conhecer o Brasil para estudar seu folclore, a literatura e a música popular.

No Brasil, entretanto, a modernidade se caracterizou por ideais aristocratizantes e bastante distantes da democratização social. Os benefícios da civilização, tão anunciados e comemorados naquele momento, não adentravam o país para fazer parte do cotidiano de todos os segmentos sociais. Negros e mestiços continuavam sendo tachados como incapazes e inferiores e as elites faziam todo o possível para negar as origens mestiças da nacionalidade.

As transformações que ocorrem no cotidiano levam a manifestações do moderno através de personagens que aparecem advindos de diferentes contextos sociais e culturais, como a maestrina Chiquinha Gonzaga, o músico popular Sinhô e os cronistas João do Rio e Lima Barreto. São artistas fundamentais quando se faz referência à nova realidade moderna que desponta. Graças a eles o erudito e o popular puderam manter um diálogo mais sólido, um relacionamento íntimo e complementar que forjaria a identidade coletiva e as bases da cultura popular que caracterizariam as manifestações da arte do início do século XX no Brasil.

2.3 – Modernismo, música popular e identidade nacional

O contexto social e cultural do período aqui em análise, para ser melhor compreendido, deve ser investigado a partir do início do século XX, período de importantes transformações no Brasil, tais como o advento da indústria fonográfica e do rádio, assim como da chegada das idéias modernistas que iriam influenciar artistas plásticos, poetas e músicos. A influência européia sobre os brasileiros após a Primeira Guerra Mundial e a tomada de consciência com a realidade artística nacional são essenciais para se perceber o Modernismo no Brasil, que tem como seu marco fundador a Semana da Arte Moderna de 1922.

No pós-guerra transforma-se profundamente o modo de se compreender o Brasil a partir de uma visão do nacional e do contexto artístico como uma força primitiva, selvagem e quase irracional. A idéia da inferioridade étnica, tão característica do final do século XIX, não se sustentava mais. Nesse momento, se torna evidente a necessidade de organizar a nacionalidade a partir do Estado e é dos intelectuais o papel de definir e sistematizar a essência da identidade nacional agora que o contexto internacional anunciava o arrefecimento da cultura européia e o início de uma nova era artística simbolizada pelas Américas e pela África.

Na literatura, na música, no teatro e nas artes plásticas, o Modernismo se manifestou, sendo até hoje fundamental para se compreender o contexto artístico-cultural brasileiro. Tal movimento esteve desde o seu surgimento no cerne da vida intelectual do país e buscando alternativas para estruturação de uma nova “idéia” do nacional que rompesse definitivamente com as concepções românticas do século anterior em que

o “ufanismo”, que se contrapôs às teorias de inferioridade racial, representa uma das manifestações patrióticas cujas influências se fizeram presentes na tradição intelectual. E será justamente contra esta visão, considerada como idílica, que a geração modernista retoma a problemática do nacionalismo. O nacionalismo e o regionalismo passam, nos anos 20, a ocupar as atenções dos intelectuais que, não satisfeitos com o Brasil, procuram soluções, apresentam perspectivas para a salvação

nacional. É neste período que os aspectos regionais são retomados como substrato para a construção da nacionalidade.
(OLIVEIRA, 1983: 507)

A música popular foi bastante influenciada por esse movimento. Os músicos modernistas pretendiam romper com as tradições clássicas da música, pois essas, segundo eles, não compreendiam a importância estética e simbólica da música folclórica ou popular. O violão, por exemplo, apesar de sua imensa capacidade musical, era um instrumento desvalorizado e taxado como inadequado a pessoas de “boa família”. Villa-Lobos muito se utilizou dele, buscando demonstrar que eram tênues os limites entre o erudito e o popular. O piano, até então o instrumento máximo de representação da cultura europeia, caía no desgosto dos modernistas, que viam nele as razões do preconceito para com o popular, enquanto o violão passava a representar a valorização das culturas populares e/ou “primitivas” nos moldes do que acreditavam determinadas vanguardas europeias e latino-americanas. O violão, para os modernistas, possibilitava a aproximação entre o erudito e o popular (NAVES, 1998:26) e adquiriu cada vez mais importância para os músicos eruditos, tanto por seus recursos musicais como por sua capacidade de penetração social, o que era fundamental para as idéias nacionalistas que se desenvolviam. Os artistas buscavam uma identidade nacional e, para encontrá-la, o contato com a cultura popular era essencial.

Anteriormente vista como "baixa cultura" em detrimento da música erudita, a música popular gradativamente assume um papel importante no contexto histórico e artístico brasileiro. Para os músicos brasileiros influenciados pelo Modernismo⁸, o estudo da música popular e sua interação com a erudita seria o caminho perfeito para encontrar o que seria uma identidade nacional⁹. Sobre esse aspecto, não se

⁸ Segundo Oliveira (1983: 515), havia no Modernismo dois projetos distintos no que se refere à construção da cultura brasileira. Um deles estava comprometido com o erudito e teria como seu representante Mário de Andrade, intelectual pesquisador voltado para um nacionalismo sistematizado e científico. O outro projeto se desvincula da história importada e erudita e vai buscar as “fontes emocionais” da arte e da cultura, opondo-se ao “racionalismo” do primeiro. Acredita na parte sentimental como fator fundamental na construção da brasilidade.

⁹ A busca da identidade nacional é assunto relevante no cenário intelectual brasileiro desde a proclamação da independência, pois se mostrava necessário encontrar uma forma de demonstrar as diferenças (positivas) do Brasil em relação às outras nações com o objetivo de consolidar a emancipação política e cultural (visto que a dominação econômica se manteve intacta). Gonçalves Dias com poemas como *Canção do exílio* e *I-Juca Pirama*, e José de Alencar em obras como *O*

pode esquecer do papel da mídia e da indústria cultural no ímpeto de construção de “símbolos nacionais”. É comum na historiografia se afirmar que o samba serviu como elemento fundamental na construção de nossa identidade pelo fato essencial de ser advindo dos negros e, conseqüentemente, característico da brasilidade. Analisando mais profundamente tais considerações e a força da burguesia no decorrer da época em questão (anos 20 e 30), percebe-se que o samba acaba apenas por cumprir um papel de consolidação do poder das elites. Afinal,

a partir sobretudo dos anos 20 e 30, o samba urbano no Rio de Janeiro tem muito de mistificação e mercantilização cultural e muito pouco de sócio-história palpável que esteja intimamente ligada ao surgimento e à conseqüente legitimação de um determinado campo de produção cultural e artística, que funcionou (...) por obra e graça dos meios de reprodução, difusão e consumo da música popular e de suas instâncias de consagração. (FROTA: 2003, 145)

Sendo assim, o samba não é um “símbolo étnico” em nossa estrutura social, pois esteve constantemente submetido aos interesses do mercado durante sua formação e, portanto, sofrendo a influência de diversos grupos étnicos e sociais. Se no início de sua história o samba “pertencia” aos descendentes de escravos, com a valorização do popular percebeu-se a entrada desse gênero no rol das preferências da população de classe média através da indústria fonográfica e do rádio. Os compositores dos morros, relegados ao anonimato (sua música não tinha valor comercial) vão aos poucos se tornando conhecidos. Seus sambas foram, inclusive, vendidos a pessoas que queriam gravá-los em disco. Compositores vendiam muitos sambas por alguns trocados, às vezes só para ter o prazer de ouvi-los no rádio. Cartola, certa vez, não compreendeu quando um homem foi procurá-lo para “comprar um samba”. Por que alguém quereria um samba? A resposta está no fato de que esse gênero musical, sob o respaldo das novas idéias modernistas e da popularização através do rádio, adquiria um papel importante na consciência social e cultural brasileira e, mais do que isso, ganhava cada vez mais espaço como mercadoria ao entrar no rol das preferências burguesas.

Guarani e Iracema, buscavam uma espécie de “linguagem brasileira”, algo que simbolizasse o povo e a terra, caracterizando o Brasil em relação ao contexto internacional.

Retornando à origem dessa tendência de buscar uma identidade brasileira, observemos que Mário de Andrade enfatizou a necessidade de se criar no Brasil uma "música interessada", ou seja, comprometida com os ideais nacionalistas. Para alcançar tal objetivo, a transfiguração da música erudita, integrando-a ao folclórico e ao popular, seria a maneira mais adequada.

A Semana da Arte Moderna em 1922 foi o marco de ruptura entre a cultura clássica e o projeto nacionalista dos modernistas. Villa-Lobos, o mais importante músico brasileiro do período, teve participação fundamental nesse momento. Compôs uma série de *choros*, fruto da interação erudito-popular utilizando-se de ritmos populares cariocas, efeitos percussivos e instrumentos pouco ortodoxos na música erudita. Naves observa que foram incluídos na Semana outros músicos que representavam, segundo os modernistas, um rompimento com a chamada Arte Culta, entre eles, Claude Debussy, a quem se atribui a origem da "música moderna" com a apresentação ao público de *Prélude à l'après-midi d'un faune*, composto entre 1882 e 1884.

Os procedimentos inovadores de Debussy em Prélude são muitos, a começar por sua ousadia no tocante às relações harmônicas usuais; embora não faça uma música atonal, ele cria uma composição livre da tonalidade diatônica que vigorou como regra durante um longo período. Dando continuidade a esse procedimento anticonvencional, Debussy cria Prélude sem obedecer a um tema definido, libertando-se, portanto, das regularidades e homogeneidades de ritmo exigidas pelo desenvolvimento temático tradicional. (NAVES, 1998: 39)

Quando *Prélude* foi interpretada pela primeira vez, em 1894, recebeu muitas críticas por não apresentar uma estrutura e não seguir tradição nenhuma. Sua originalidade, porém, juntamente com a surpresa que causou nos círculos artísticos convencionais do final do século XIX, foi capaz de influenciar inúmeros artistas inovadores tanto na Europa como no Brasil.

A importância dos músicos franceses na estética e na ideologia pretendida pelos modernistas, porém, não se limita a Debussy. Nomes como Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Louis Durey, Germaine Tailleferre e Francis Poulenc também não devem ser esquecidos. Esses músicos, no início do século XX,

assumem a tendência de se afastarem das regras artísticas, essencialmente românticas, de seu passado nacional e partem em direção ao que chamaram de uma “arte popular”. São artistas que rompem com padrões, dissociam-se de técnicas e amarras estéticas, buscando uma arte despojada e criativa, comparável a surrealistas e dadaístas nas artes plásticas. Procuram libertar-se da idéia do “sublime”, da música como elemento divino. Buscam a objetividade, a simplicidade e, especialmente, o original¹⁰.

Nesse contexto de inovações e transformações estético-ideológicas da arte nacional, iniciou-se um processo de compreensão mais elaborada a respeito do popular e do erudito. A música popular seria aquela associada a elementos do cotidiano, que faz alusão a algum acontecimento ou passa uma determinada idéia e tem algum objetivo social; a erudita seria a música feita para se ouvir, alheia a qualquer divagação mais elaborada a respeito do meio social. Através dessa concepção, forjou-se o conceito de música *interessada* (vinculada ao cotidiano) e a *desinteressada* (surgida para o deleite). Segundo esses estudiosos, a música popular era “primitiva”, advinda de impulsos sensoriais, enquanto a erudita era “intelectualizada”, visando à edificação do espírito através da expressão da beleza absoluta. Por isso, buscou-se no popular a expressão do nacional, da autenticidade da raça, tendência desenvolvida após a Primeira Guerra Mundial. No entanto, é preciso salientar que essa divisão entre popular e erudito no que se refere à música encontra suas raízes ainda no século XIX, em um momento em que a conjuntura político-social europeia estruturava-se em função da ascensão de uma cultura burguesa. Nesse sentido,

¹⁰ Todas essas transformações culturais estão de acordo com os acontecimentos políticos, econômicos e sociais do contexto internacional. Em meados do século XIX vemos as inovações tecnológicas e científicas da Segunda Revolução Industrial, as novas teorias de Darwin para a origem do homem, o pensamento social de Augusto Comte. Economicamente, a Europa lança-se na busca de matéria-prima e de mercado consumidor para sua produção industrial, Alemanha e Itália conseguem suas respectivas unificações e adentram na concorrência por mercados. Pode-se dizer que o mundo, conceitualmente, não pode mais ser explicado pelos antigos ideais românticos e, conseqüentemente, a arte e a cultura se modificam, buscam uma forma de expressão que esteja de acordo com a nova realidade. O Romantismo e o Realismo (movimentos característicos da estética artística do século XIX) não conseguiam mais representar a dinâmica e as peculiaridades da sociedade. Não por acaso surge o movimento Simbolista nas artes com suas tendências intimistas e sua busca da essência da alma humana, representando justamente a dificuldade em explicar o mundo exterior. Com o início do século XX e as transformações econômicas e políticas advindas desse processo (entre elas a Primeira Guerra Mundial, fruto, por sua vez, da competição imperialista) os artistas e intelectuais desenvolvem, na Europa, principalmente, uma nova maneira de representar a realidade que os circunda, daí a criação de movimentos que compõem a chamada Vanguarda Europeia, como por exemplo: Surrealismo, Dadaísmo, Expressionismo, Cubismo e Futurismo.

o que se chama de “música popular” emergiu do sistema musical ocidental tal como foi consagrado pela burguesia no início do século XIX, e a dicotomia “popular” e “erudito” nasceu mais em função das próprias tensões sociais e lutas culturais da sociedade burguesa do que por um desenvolvimento “natural” do gosto coletivo, em torno de formas musicais fixas. (NAPOLITANO, 2002:14)

É fundamental o papel da burguesia no desenvolvimento da música ocidental tanto em aspectos conceituais e/ou nacionalistas-ideológicos quanto em relação ao desenvolvimento de um “mercado artístico-musical” na Europa e no Brasil. Nesse contexto de lutas sociais, como observou Napolitano (2002:15), a música popular já nasceu repleta de estigmas negativos, associada, pelos conservadores, à decadência do compositor (agora “qualquer um” poderia sê-lo) e do gosto estético do público, além de uma forte relação com os interesses comerciais, o que restringia a liberdade de criação¹¹. De um lado, a música popular não honrava as conquistas musicais e a sofisticação adquirida pela música ocidental até aquele momento e, por outro, subvertia o que era compreendido como música folclórica (devido aos interesses comerciais), agregada às tradições e aos costumes de uma determinada sociedade. Enfim, era uma espécie de aberração artística. De qualquer forma, a sociedade capitalista e de mercado se fortalecia a passos largos na virada do século XIX para o XX, assim como se fortaleciam as manifestações populares na arte, como o samba no Brasil, o tango argentino e o jazz norte-americano¹².

¹¹ Machado de Assis em seu conhecido conto *Um homem célebre* relata a história de um famoso compositor de polcas na segunda metade do século XIX que sonhava em escrever uma grande obra nos moldes dos clássicos europeus como Beethoven ou Bach. No entanto, sempre que sentava ao piano acabava por compor outra polca que rapidamente caía no gosto do público. A tendência à comercialização da música, como deixa transparecer o autor, se fazia presente antes mesmo do século XX e do advento das técnicas de gravação e do rádio. No conto citado, o compositor sempre que tentava criar sua obra-prima acabava imitando sem querer um dos “grandes” que admirava ao mesmo tempo em que, quase inconscientemente, a força do mercado o fazia compor uma nova polca.

¹² Qualquer historiador do tango reconhece *Mi noche triste* como sendo o primeiro tango com letra e responsável pela estética futura desse gênero. Até chegar em Piazzola, nos pós-tangos de Gandini ou no grupo Gotan Project, o tango percorreu um longo caminho. Como observa Mônica Bueno (2000:89), “cada tango, cada milonga traz um relato que defende uma concepção de mundo com um código e uma linguagem. Desde o começo, as referências a um universo com leis próprias se manifestam muitas vezes em franco desacordo com as práticas sociais que o Estado determina”. Quanto ao *jazz*, é comum afirmar que surgiu em Nova Orleans no final do século XIX. Hobsbawn (1990:63-64) afirma que “o quadro tradicional de difusão do jazz é tão simples quanto mítico: permaneceu em Nova Orleans até que a Marinha norte-americana fechou a zona do meretrício em 1917, quando os músicos (...) foram para todas as partes dos EUA, principalmente Nova York”. Na verdade, como observa o autor, o *jazz* surgiu após a Primeira Guerra Mundial como uma música

Não foi fácil, no entanto, fazer com que o popular adentrasse aos salões burgueses e fosse aceito como legítimo pelas classes mais altas. Quando a composição *Corta-Jaca* de Chiquinha Gonzaga foi interpretada por ela, ao violão, no palácio do Catete, em 1914, a convite da primeira dama Nair de Teffé, escandalizou a sociedade da época por elevar ao nível da “música de Wagner a mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do *batuque*, do *catereté* e do *samba*”¹³. A música popular, nesse momento, não possuía nem metade do respaldo artístico, estético e ideológico que viria a adquirir sob a égide do Modernismo.

Futuramente, os modernistas valorizariam essa forma popular de manifestação musical como sendo verdadeiramente brasileira e por trazer elementos da cultura nacional, ao mesmo tempo em que renegariam o que chamaram de industrialismo cultural representado pela influência norte-americana: o cinema falado¹⁴ e o foxtrote, por exemplo. Os modernistas esperam adaptar ao Brasil a tendência europeia de valorização do meio urbano e rural, dos aspectos do cotidiano. Eles negam a indústria cultural e salientam as formas estéticas mais identificadas com o folclore e os elementos rurais e sertanejos¹⁵. Por um lado existe

altamente variada, tocada por músicos de todo o país, sendo o estilo Nova Orleans apenas uma de suas formas.

¹³ Conhecida frase de Rui Barbosa citada por diversos autores, tais como NAVES, 1998: 69.

¹⁴ Os filmes mudos eram acompanhados de música ao vivo em cada sessão, o que dava emprego para muitos músicos. Com a chegada do cinema falado, muitos ficaram desempregados e revoltados com a situação. Inclusive um manifesto foi entregue ao presidente Getúlio Vargas pedindo uma solução. Eis um trecho de um desses documentos: "Vimos num desafogo natural fazer ver a V. Excia. as condições horribéis em que a nossa classe se encontra, mesmo com a fome quase batendo às portas dos lares, sem descobrirmos meios próprios para a debelar, por nos faltar, em absoluto, onde empregar a nossa arte" (CABRAL, op. cit., 1996: 56)

¹⁵ Wisnik (1983:136) constata que no nacionalismo musical dos modernistas das décadas de 1920 e 1930 o povo idealizado e identificado como ingênuo, rústico e puro, contrastava com a realidade das massas urbanas que se faziam reconhecer nas greves, nos carnavais e no cotidiano das cidades. O autor defende que os modernistas renegavam a “cultura popular urbana” e optavam pela estilização das “fontes da cultura popular rural” na criação de uma arte nacional. O projeto nacionalista destes intelectuais não suportava a música popular ligada ao meio urbano já que esta explicitava as tensões sociais existentes na cidade, absorvendo diferentes linguagens musicais, incompatíveis com o projeto estético-centralizador da “música nacional”. A “música popular rural” era considerada a fonte da originalidade da nação. Por outro lado, o autor conclui que havia um trânsito de informações em diferentes espaços de manifestações musicais. Wisnik utiliza a expressão “biombos culturais”, criada por Muniz Sodré para descrever os limites territoriais das manifestações musicais na casa das tias baianas. Muniz Sodré constata que na sala aconteciam as polcas e lundus, na parte dos fundos da casa o samba de partido alto e atrás, no quintal, a batucada identificada com as manifestações religiosas. José Miguel Wisnik vai além, concluindo que o trânsito de informações transpassava os limites das casas e atravessava os biombos culturais existentes entre os salões de concertos e os terreiros de candomblé. Os códigos musicais circulavam entre os diferentes grupos sociais que freqüentavam estes espaços. Mas o autor lembra que esta troca de códigos culturais não anulava a luta de classes. Os grupos dominados política e economicamente encontravam nas manifestações

fortemente a influência européia no que se refere à pesquisa e tentativa de adaptação à modernidade e ao urbano, por outro a valorização do passado no contato com o “primitivo” e as tradições populares. Todas essas novas concepções e tentativas, no entanto, eram experiências. O compromisso desses modernistas no início do movimento era com a "experimentação", com a busca de uma linguagem artística que salientasse o nacional. Somente na década de 30 assumirão uma postura integrada a causas sociais, apesar de já estarem ligados a um pensamento que compreendia a indústria cultural como um obstáculo para formação de uma música-identidade para nação. Sobre esse aspecto, o músico Darius Milhaud (1924:266), salienta a importância de dois dos maiores compositores populares do início do século XX, Marcelo Tupinambá e Ernesto Nazareth¹⁶:

Seria de desejar que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de tangos, de maxixes, de sambas e de cateretês, como Tupinambá ou o genial Nazareth. A riqueza rítmica, a fantasia indefinidamente renovada, a verve, o entrain, a invenção melódica de uma imaginação prodigiosa, que se encontram em cada obra destes dois mestres, fazem destes últimos a glória e o mimo da Arte Brasileira.

O samba¹⁷, o choro e demais ritmos brasileiros começaram a ser valorizados, recebendo legitimidade e admiração frente ao público, tanto ao se considerar suas

religiosas e na música voltada para o mercado, os espaços para resistirem à dominação. Já os nacionalistas estudados por José Miguel Wisnik, recorriam ao apoio do Estado para implementarem seu projeto contra as transformações na arte, decorrentes da diversificação e comercialização das músicas tocadas nos rádios e discos. Segundo o autor, o devassamento dos biombos culturais, ou seja, o contato entre as práticas musicais de diferentes grupos e classes, tornava-se explícito em momentos como no carnaval ou em expressões musicais como na própria obra de Villa-Lobos que produziu uma “sinfonização das disparidades musicais do país”.

¹⁶ Marcelo Tupinambá é o pseudônimo de Fernando Álvares Lobo (1889-1953), pianista, violinista e compositor brasileiro. Ficou conhecido por suas melodias de inspiração sertaneja. Compôs cerca de 264 músicas nos mais variados ritmos: cateretês, valsas, maxixes, tangos e algumas peças de caráter erudito. Ernesto Nazareth (1863-1934), pianista e compositor, é considerado o fixador do tango-brasileiro e o demarcador dos rumos do choro no Brasil. Sua obra é conhecida e admirada em vários países. Entre as mais famosas de suas composições estão *Brejeiro* e *Odeon*.

¹⁷ Convém salientar o que observa Frota (2003:164) a respeito do samba como “símbolo nacional”: para o autor o surgimento do samba urbano carioca teria sido uma “força de barra” da mídia, da burguesia e dos modernistas, servindo para mascarar a marginalização em que viviam os grupos afro-brasileiros no período em questão. Seria uma “ressignificação paradoxal da cultura afro-brasileira” (Idem:166). Como já foi observado, o samba que se torna “símbolo nacional” não é característico dos grupos citados, mas um gênero advindo da mistura das tendências estéticas e ideológicas dos grupos que formam a sociedade brasileira: índios, brancos e negros, submetidos aos interesses do mercado. Exemplo disso são os chamados “cartazes” do cenário artístico carioca do período: cantores brancos que gravavam os sambas de compositores negros e mestiços.

propriedades estéticas, como observou Milhaud, como sua importância como "produto nacional", como representante do que é tipicamente brasileiro. Esse reconhecimento, porém, só viria a se concretizar na década de 30 com o respaldo do governo de Getúlio Vargas, através de seu projeto nacionalista que se desenvolveu em todos os meios e classes sociais. Assim,

toda a movimentação política e cultural posterior à Revolução de 1930 parece indubitavelmente centralizadora, unificadora, nacionalizante e homogeneizadora (levando-se em consideração toda a complexidade de cada uma dessas tendências). (...) Um novo modelo da autenticidade nacional foi fabricado no Brasil pós-1930. (VIANNA, 1995:61)

Seguindo esse objetivo, desenvolveu-se um ímpeto de se aproveitar tudo o que havia de qualidade na cultura e sociedade brasileiras. No que se refere à música erudita, buscou-se a inspiração folclórica de Villa-Lobos, e na música popular surgiram compositores e ritmos advindos das camadas sociais mais baixas, a partir do Rio de Janeiro, como o samba batucado, herdeiro das chulas e sambas corridos dos baianos migrados para a capital. No entanto, a transformação do samba em símbolo nacional teve que passar, necessariamente, pelo aval da classe média carioca, pois esta, sendo composta por brancos e mestiços, foi responsável pela legitimação e fortalecimento desse gênero musical em um contexto capitalista e mercadológico¹⁸ tornando-se, assim, mais de acordo com as exigências políticas e ideológicas do período. A música popular¹⁹ transformou-se em um produto de mercado, sendo importante, inclusive, como propaganda do Governo:

¹⁸ No que se refere à relação entre nacionalismo, identidade e mercado, é interessante a observação de Sevcenko (2003:289-290) ao comparar dois textos representativos da história literária brasileira: a introdução de *O Guarani*, de José de Alencar, escrita em 1857, e uma crônica de Vicente de Carvalho de 1916. No primeiro há a descrição da exuberância da natureza brasileira e da grandeza da terra. Pura e simplesmente, a natureza é "um fim em si mesma". No segundo, no entanto, a natureza está submetida ao homem que lamenta a perda "das melhores madeiras" quando transbordam os rios. Ou seja, a natureza está "sujeita à mediação de um terceiro elemento alçado em eixo de articulação entre os dois pólos extremos: o valor, representação abstrata de um mercado livre de oferta e procura". Nas décadas posteriores ao último texto persiste a idéia da busca de identidade e de um projeto nacionalista para a cultura brasileira, mas se percebe a influência cada vez maior que o mercado e o pensamento capitalista adquire no surgimento de elementos de legitimação dessa identidade, tais como o samba.

¹⁹ Segundo Martín-Barbero (1997:180) a sociedade de massas latino-americana, para além de um conjunto de meios de comunicação, pode ser definida por novas condições de existência e de luta pela hegemonia. Esta forma de sociedade surgiu a partir da década de 1920, diante do

Aos poucos transformada em artigo de consumo nacional vendido sob a forma de discos, e como atração indispensável para a sustentação de programas de rádio (inclusive com público presente, no caso dos programas de auditório) e do ciclo de filmes musicados mais tarde preconceituosamente conhecidos como "chanchadas carnavalescas", a música popular brasileira iria dominar o mercado durante todo o período de Getúlio Vargas: 1939-1945, em perfeita coincidência com a política econômica nacionalista de incentivo à produção brasileira e a ampliação do mercado interno. (...) Ao governo de Getúlio Vargas não escapou, sequer, o papel político que o produto música popular poderia representar como símbolo da vitalidade e do otimismo da sociedade em expansão sob o novo projeto econômico implantado com a Revolução de 1930. (TINHORÃO, 1998:298-299)

A vida artística e cultural do Rio de Janeiro tem nos anos 30²⁰ sua época de mais abundante e efusiva manifestação. A música popular como um todo, não somente o samba, passou a ser consumida e produzida (seja por cantores, compositores, produtores culturais, etc) por todos os setores e classes sociais. O desenvolvimento do rádio e da indústria fonográfica deve muito ao gênero musical que antes era marginalizado e relacionado preconceituosamente às classes inferiores da sociedade carioca e que agora adentrava cada vez mais o gosto da classe média. Cabe salientar que nesse processo que envolve o samba, as idéias modernistas e a sociedade de consumo, há toda uma movimentação buscando regenerar e impulsionar a ideologia republicana que se enfraquecia no decorrer da década de 20. Faz parte desse objetivo a incorporação às transformações artísticas e culturais de todos os setores sociais. Ocorre, assim, o estabelecimento de uma relação mais íntima entre intelectuais e "povo". No entanto, como observa Vianna (2004:72), as reformas promovidas pelo Estado nesse período – e que se referem à

desenvolvimento dos meios de comunicação e com a concentração de mão-de-obra nas grandes cidades. É nesse momento que a cultura se identifica com as relações de classe e torna-se espaço de hegemonia, no qual as diferenças passam a ser encobertas. A partir das transformações na cultura popular com o advento da sociedade de massa, tornam-se imprecisos os nomes "cultura popular" e "música popular". O autor, enfim, conclui pela impossibilidade de reconhecer uma cultura popular diante das relações hegemônicas da sociedade de massas.

²⁰ A crise capitalista advinda da queda da bolsa de Nova York também freou o mercado artístico estadunidense, o que teve como consequência o desenvolvimento do mercado da música popular em vários países. Enquanto o *show business* do Tio Sam estava em crise, o samba e outros gêneros ganhavam espaço na mídia.

instituição de uma nova ordem política e social, abrangendo construção de identidade nacional e progresso científico e industrial – acabam por esfacelar a aproximação entre intelectuais e classes menos favorecidas. A manutenção favorável dos direitos dos trabalhadores e os investimentos no setor industrial distanciam, de certa forma, o Estado e o “povo”, pois se torna mais clara a relação de autoridade e a noção de hierarquia entre essas partes. Assim, a relação Estado-povo é substituída por uma relação Estado-intelectuais, sempre em busca de uma identidade nacional e da modernização econômica e social. Enfim,

tornando-se o intérprete desses dois temas-síntese das aspirações de amplos setores sociais [direitos dos trabalhadores e industrialização], o Estado se afirmou como mais moderno que sua sociedade, noção que se vê reforçada pela reforma que impõe ao seu próprio aparelho a fim de capacitá-lo a agir sobre todas as instâncias da vida social e a chamar para si a condução de uma reforma ético-moral, orientada pela valorização da idéia de nação como uma comunidade de trabalho harmoniosa. (VIANNA, 2004:72)

Ainda segundo o autor, é nesse cenário que o povo, excluído em relação ao Estado e às elites políticas e intelectuais, constrói suas manifestações culturais, especialmente a musical. As escolas de samba são desse período, fazendo parte do projeto nacional de estruturação de identidade e coesão cultural do período em análise.

A música brasileira esteve, portanto, intimamente relacionada aos acontecimentos políticos²¹ da década de 30, servindo, inclusive, como instrumento de legitimação da nacionalidade brasileira e como incentivo ao desenvolvimento econômico e social. Por outro lado, no entanto, expressou a angústia e o temor da população diante das dificuldades financeiras que se apresentavam, oriundas da crise capitalista. Justamente nesse momento de extrema crise, a música popular

²¹ Getúlio Vargas em discurso proferido na Universidade do Brasil em 28-7-1951 observou como as transformações políticas advindas de sua chegada ao poder estavam relacionadas a mudanças culturais: “Tive ao meu lado as gerações novas do Brasil, que, em todos os setores da inteligência e da cultura, procuravam novas formas de convivência e novas expressões para valores antigos. (...) Porque nunca pretendi favorecer reformas que não tivessem raízes nas aspirações mais profundas e mais constantes da coletividade e que não exprimissem um consórcio pacífico de evolução e tradição”. (VARGAS, 1952:385)

passou por um de seus períodos mais férteis, provavelmente por estar a população buscando uma forma de expressar sua angústia e suas esperanças diante da situação do país. No decorrer da década de 30, enfim, já havia no Brasil as condições necessárias para se estruturar uma consciência musical popular na sociedade. A presença de cantores e compositores profissionais com uma produção constante e de qualidade aliada à presença de um público cada vez maior e mais diversificado (fruto da expansão dos meios de comunicação e difusão artística como o cinema, o rádio, a impressão de partituras, o disco, as bandas de rua, etc) propiciava a identificação de uma cultura popular coesa e sistematizada, mesmo num país com inúmeras diferenças regionais e sofrendo significativamente (e posteriormente cada vez mais) a influência estrangeira sem, no entanto, abandonar o projeto nacionalizante. Afinal, segundo Mendonça (1999:45),

inaugurado na década de 1920, ecoando entre nós as vanguardas artísticas européias, o Modernismo brasileiro, numa primeira etapa, preconizou a universalização, para em seguida defender a singularidade. Empregando nossa tradição seríamos modernos, dizia enfim a síntese modernista. Se estava combatida a imitação estrangeira, permitia-se a apropriação antropofágica, recorrente na cultura brasileira. E persistia nossa vontade de ser moderno, freqüentemente tornada projeto nacional.

Estava inaugurado, portanto, um novo momento para a cultura brasileira, influenciado pelas transformações do cenário internacional e pelos objetivos políticos e econômicos que se desenvolviam após o Modernismo e a Revolução de 1930.

2.4 – O samba: aspectos políticos e sociais

O samba era tradicionalmente um produto das classes populares, dos indivíduos que estavam à margem do sistema, nas incipientes favelas ou nos bairros mais pobres do Rio de Janeiro. Nas rodas de malandro, música e letra

surgiam e se espalhavam muitas vezes sem que se identificasse, com certeza, por quem haviam sido compostas, manifestando os anseios e pensamentos da coletividade e não do indivíduo, sendo o porta-voz do povo em relação à sociedade²². Com a radiodifusão da música e devido a outros aspectos aqui já observados, as classes mais favorecidas passaram a ter acesso ao samba e este, por sua vez, começou a ser influenciado por ela. Os compositores representavam agora, também, a realidade e o cotidiano da cidade, do centro, além da periferia²³. Nesse sentido, o gênero que antes era criado pelo e para o coletivo inicia um processo de individualização da autoria, respaldado, principalmente, pela indústria fonográfica a partir de 1917 e através do rádio após 1932²⁴. Eram meios de produção cultural e de comunicação que levavam cada vez mais longe o que antes era restrito apenas às classes populares. Segundo Maria Alice Carvalho (2004:48),

ao longo da década de 1930, simultaneamente à crescente centralização do poder estatal, a sociedade brasileira conheceu no samba uma instância material de tradução de interesses heterogêneos, capaz de constituir a malha em que se desenvolveram as controvérsias, negociações e eventuais consensos acerca da vida coletiva e do bem comum. Em suma, a inovação representada pelo samba seria assimilada a partir de uma intervenção humana incessante, orientada para que por aquele gênero musical fosse atendido um variado espectro de interessados.

²² A tendência para uma forma de autoria que não está restrita a um indivíduo, que representa um ser coletivo, está presente nas origens do samba e na música negra do continente africano e demais regiões da América. No Brasil, se manifesta na produção musical em rodas de samba, terreiros, entre improvisos a partir de uma melodia central e um ritmo fundamental.

²³ José Miguel Wisnik (1983:49-52), ao analisar as questões relativas à origem do samba, prefere não trabalhar com espaços sociais polarizados – "morro" *versus* "cidade" ou "terreiro" *versus* "sala de concerto" –, considerando a existência de vários outros espaços intermediários por onde se vivenciavam as experiências musicais. São o que o autor chamou de "biombos", elementos que permitiam o entrecruzamento de sinais culturais dos dois lados. Com o ímpeto de reformulação da identidade nacional nos anos 30, a visão polarizada (morro X cidade) se integrou a interesses políticos, permitindo um pacto sócio-cultural que garantia a eficácia de uma dupla estratégia: a autenticidade "nacional-popular" para o mundo político/intelectual e o prestígio do sambista pelo reconhecimento das elites. Mas Wisnik destaca um elemento que perturbava ambas as estratégias: o mercado. Portanto, este autor colocou o problema das origens e da autenticidade sob suspeita, situando-o num jogo social que será reconfigurado pelo pacto populista pós-30.

²⁴ O registro fonográfico, em 1902, e a primeira fábrica de discos do Brasil inaugurada em 1912, a Odeon, se originaram dos esforços de Frederico Figner. A Casa Edison, também de sua propriedade, foi a única responsável pela comercialização de discos e gramofones no Brasil até a chegada de quatro multinacionais no final dos anos 20: a Victor, a Columbia, a Brunswick e a Parlophon (ver FROTA, 2003:17-18 e NAPOLITANO, 2002:46). Quanto ao Rádio, sua origem remonta ao início da década de 1920, mas só foi oficialmente transformado em meio de comunicação comercial no Brasil após o Decreto nº 21.111, do Executivo Federal, que data de 1º de março de 1932.

Houve, assim, um processo de democratização da sociedade no que se refere ao samba, pois este impôs a superação de diferenças sociais e particularidades culturais no cenário urbano do Rio de Janeiro. De uma forma ou de outra o samba se fazia presente nos mais diversos círculos, levado pela indústria cultural, pelos meios de comunicação e associado a interesses políticos e até mesmo religiosos.

Diante dessa força simbólica e ideológica alcançada pelo samba durante a décadas de 1920 e 1930 – forjada pela *intelligentzia* do período – não se pode esquecer que tais características estão relacionadas à crescente sociabilidade cada vez mais livre e cooperativa, fruto da modernidade, que crescia no país daquele momento, aproximando cada vez mais o povo dos intelectuais.

Assim, como observa Carvalho (2004:53),

dos quintais cariocas à cultura de orientação hegemônica na nascente ordem urbano-industrial, o caminho percorrido pelo samba no início dos anos 1930 consistiu em aproximar a vida popular dos interesses modernos, imprimindo caráter expansivo ao tema da liberdade e indicando uma via democrática de modernização do país.

Nesse contexto, o músico deixava de lado seus fundamentos coletivistas para ficar conhecido como uma força de trabalho musical, um compositor propriamente dito, cuja obra deveria ser devidamente registrada em seu nome. É comum afirmar-se que o samba²⁵ *Pelo telefone* foi o primeiro a ser gravado em disco em 1917.

²⁵ Convém salientar que a conceituação de “samba” foi motivo de muitas discussões à medida que o gênero ganhava espaço na mídia e no gosto da sociedade. Os estudiosos costumam dividir o samba em duas fases: antes e depois de 1930. Antes dessa data temos o termo associado à casa da Tia Ciata e aos compositores que a freqüentavam como Donga, Pixinguinha, João da Baiana, Caninha e outros. Na realidade, muitos preferem conceituá-lo nessa fase como “maxixe” ou “samba amaxixado”. Após 1930 surge o que se convencionou chamar de “samba do Estácio” em alusão ao bairro do Estácio de Sá, e que se tornou sinônimo de samba moderno. Como representantes do segundo temos Ismael Silva – o qual teria desenvolvido esse novo tipo de samba para ser tocado nos desfiles e não em rodas –, Cartola e Noel Rosa, por exemplo. Fala-se, além disso, de sambas que foram gravados antes de *Pelo telefone*. *Descascando o pessoal* e *Urubu malandro*, por exemplo, estão registrados como sambas no catálogo da mesma gravadora de *Pelo telefone*, a Odeon, em uma série lançada entre 1912 e 1914. Existem, ainda, outros registros anteriores à composição de Donga e Mauro de Almeida: a Favorite Record gravava na Europa para a Casa Faulhaber do Rio de Janeiro, entre 1910 e 1913, e em seu catálogo se encontra a gravação *Samba - Em casa de Baiana*, com o Conjunto da Casa Faulhaber, identificada na abertura como “samba de partido-alto”. O disco tem o título simples de “Samba”, sem indicação de intérprete ou autoria. Assim, da mesma maneira como existem dúvidas quanto à verdadeira autoria de *Pelo telefone*, não se pode concluir com inteira certeza qual o primeiro samba realmente gravado e, por sinal, há diferentes interpretações sobre o

Desde o início, já enfrentou problemas no registro de autoria. Donga e Mauro de Almeida saíram na frente e o registraram, mas outros sambistas também reclamaram o mérito da composição, justamente pela tendência à autoria coletiva que possuía esse gênero musical no início do século.

A composição registrada por Donga e Almeida iniciou a fase de disputa de autoria por surgir em um momento em que a popularização do samba estava em alta e, conseqüentemente, o tornava uma mercadoria cada vez mais lucrativa. Muitos compositores sambistas, por outro lado, vendiam barato os seus sambas, estimulando o aumento de uma nova forma de "comércio musical":

A ingenuidade dos autores musicais estimulou um comércio clandestino, através do qual alguns conhecedores de toda aquela engrenagem especializaram-se em comprar a autoria das músicas dos compositores mais modestos, que, muitas vezes, abriam mão de obras que viriam a consagrar-se, em troca de um pagamento que mal dava para o almoço ou para o jantar. Na gíria do samba, os falsos autores eram conhecidos como "compositores". (CABRAL, 1996: 31)

Apesar desse "desprendimento" com a autoria, o processo de individualização seguia a passos largos, enquanto o samba mantinha-se como o principal documento e forma de expressão das classes populares do Rio de Janeiro. Através dele o povo mostrava seus anseios e suas perspectivas acerca da sociedade e, mais do que isso, fazia do samba uma alternativa à vida caótica e miserável a que estava submetido, utilizando-o como forma de expressão de seu cotidiano, seus anseios existenciais e sociais, sua maneira de compreender o mundo e a realidade: os amores frustrados, os tipos humanos, a política, a família, a violência, tudo que havia de corriqueiro poderia ser matéria-prima para um samba. O próprio *Pelo telefone*²⁶ em sua versão mais popular (não com a letra registrada na Biblioteca

gênero do próprio *Pelo telefone*: Caldeira observa que "Mauro de Almeida, autor oficial da letra, referia-se à sua criação como um 'tango-samba'. Já o autor da melodia, Donga, falava num 'samba-amaxixado'. Sinhô, que disputou a autoria da música, dizia tratar-se de um 'tango'. Ismael Silva, fundador da primeira escola de samba, definia-o como um 'maxixe'. Almirante, compositor e estudioso do assunto, usava a palavra 'samba'". Para maiores detalhes sobre a história e a importância de *Pelo telefone* ver Caldeira (2007:11-24).

²⁶ Caldeira (2007:23) comenta que "o problema colocado pelo percurso de *Pelo telefone* é (...) o da relação entre um sistema simbólico e outro social. Entre eles, mecanismos (mecânicos) de difusão e a forma de mercadoria da circulação musical, a um só tempo parte do sistema de produção e agentes

Nacional) tem sua origem num acontecimento real. O chefe de polícia Aurelino Leal, em 1916, determinou que deveria ser avisado por telefone²⁷ o recolhimento de todo o material utilizado em jogos de azar no Rio de Janeiro. A determinação gerou uma reportagem no jornal *A Noite* que teria, por sua vez, para desmoralizar o chefe de polícia, mandado instalar uma banca em pleno largo da Carioca. Daí o surgimento da versão:

*O chefe da polícia
Pelo telefone
Mandou avisar
Que na carioca
Tem uma roleta
Para se jogar*

Outro fator importante de caracterização do samba diz respeito à sua origem. O fato de ser tocado no quintal, fugindo dos olhares da polícia, justifica o início de sua história nos morros²⁸ do Rio de Janeiro, longe, também, dos representantes da lei, que viam nessa nova manifestação musical uma expressão de vagabundagem. Constantemente era associado a negros, ex-escravos, marginalizados que viviam na periferia e nos morros do Rio de Janeiro²⁹. Justamente por isso, não era bem

do processo de construção de representações coletivas. Isso implica a visão da comunicação como um fenômeno social estruturado, no qual a esfera cultural é examinada juntamente com o sistema produtivo”. Assim, não se pode separar a composição e seus autores de todo o sistema mercadológico e da incipiente indústria cultural no Brasil. Cria-se com *Pelo telefone* não somente um gênero musical, mas um padrão de comportamento artístico e social inerente ao processo de desenvolvimento capitalista e de modernização do país.

²⁷ Como observa Sandroni (2001:121), segundo relatos de jornais da época fica a dúvida: “o Chefe de Polícia ordenava a alguém que telefonasse ao delegado do distrito onde se fazia a jogatina, com o intuito de agilizar as providências, ou será que sugeria que se telefonasse aos diretores dos clubes, para que estes ‘arrumassem a casa’ antes da chegada das autoridades? Foi a última hipótese que caiu na boca do povo, visto que era notória a complacência da polícia em relação ao jogo (...) que era praticado nos clubes chiques”.

²⁸ Contudo, é possível que o samba não tenha se originado no morro. Heitor dos Prazeres faz a seguinte observação: “A música era feita nos bairros: ainda não havia favelas, nem os chamados compositores de morro. O morro da Favela era habitado só pela gente que trabalhava no leito das estradas de ferro. O samba original não tinha, portanto, nenhuma ligação com os morros” (apud MATOS, 1982: 67). De qualquer forma, se não foi nos morros que o samba nasceu, foi neles que se consolidou e tornou-se símbolo étnico e social das classes menos favorecidas do Rio de Janeiro.

²⁹ Esse aspecto, aliás, acaba por contribuir para utilização do samba como um símbolo popular, nacional, característico da arte essencialmente brasileira buscada pelos modernistas na década de 20 através de artistas como Mário de Andrade, Villa-Lobos e Tarsila do Amaral. Sendo o samba advindo dos negros e das classes populares, representava, praticamente, a antítese da cultura européia, estrangeira. Os choros e modinhas tão comuns desde o século XIX não poderiam oferecer

aceito pela burguesia, pela elite, sendo tocado às escondidas, nos fundos das casas – como na da famosa Hilária Batista de Almeida, a tia Ciata – , enquanto na sala de visitas eram feitas as rodas de choro, permitidas pela polícia e aceitas pela sociedade. Percebe-se, então, que o morro, em contraste com a planície, significava no imaginário negro um espaço mítico de liberdade. Assim,

no samba tradicional carioca, a freqüente louvação (por muitos considerada alienante) de aspectos da vida no morro pode ser entendida como a referência a um dispositivo simbólico capaz de minar o valor da cultura dominante. O morro, assim como a Terra de São Saruê para os sertanejos, é a utopia do samba. Utopia não é mero sonho ou devaneio nostálgico, mas a instauração “filosófica” de uma ordem alternativa, onde se contestam os termos vigentes do real-histórico. É essa utopia que outorga transitividade à promessa, ao sonho, à poesia da letra (SODRÉ: 1998:64-65)

Surgido algumas décadas antes como gênero instrumental, o choro era, basicamente, uma forma de interpretação brasileira da música importada da Europa. Samba e choro, portanto, devem estar juntos quando se fala na construção de uma música brasileira, apesar de suas diferenças sociais e estruturais. O primeiro, como já foi dito, era visto como “coisa de negro”, de marginal, fazer samba era motivo de detenção. De origem humilde, surgiu sobre um ritmo simples, assim como era simples sua composição melódica. Além disso, podia ser cantado e acompanhado percussivamente por qualquer um com um mínimo de consciência musical. O choro, por conter elementos evidentes da música européia, tinha maior aceitação nos salões nobres do Rio de Janeiro e necessitava de uma instrumentação mais elaborada e de músicos “competentes” para sua execução. Guardava em si uma espécie de respaldo europeu para sua existência, uma tentativa de nacionalização da alta cultura musical de além-mar.

Por essa distinção estrutural, social e conceitual, o choro era mais bem aceito pela alta sociedade, apesar de, assim como o samba, ser executado por músicos negros e mestiços, o que, aliás, era um importante ponto de coesão entre esses dois gêneros musicais: ambos eram executados por pessoas de cor e em casas de

tão nitidamente esse respaldo de brasilidade visto que era clara a influência estético-musical européia em sua estrutura melódica, rítmica e harmônica.

família, em sua maioria de origem baiana, instalados desde o século XIX no Bairro da Saúde, na Cidade Nova, Riachuelo e Lapa (MATOS, 1982:67). Coexistiam harmonicamente apesar da divisão estabelecida dentro da casa, mas que, na realidade, tinha somente a função essencial de disfarçar o espaço diante da polícia, pois os músicos e o público transitavam de um lado a outro dessa fronteira.

Os negros e mestiços reuniam-se para manter viva sua cultura e, ao mesmo tempo, expressar-se de alguma forma diante da sociedade que os marginalizava. A casa da Tia Ciata era um local perfeito e prestigiado por esses sambistas, além de que passava um certo "respeito" por diversos fatores de sua constituição, desde a estrutura física até a ideológica:

Metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra, a casa continha os elementos ideologicamente necessários ao contato com a sociedade global: responsabilidade pequeno-burguesa dos donos (o marido era profissional liberal valorizado e a esposa, uma mulata bonita e de porte gracioso); os bailes na frente da casa (já que ali se executavam músicas e danças mais conhecidas, mais respeitáveis), os sambas (onde atuava a elite negra da ginga e do sapateado) nos fundos; também nos fundos, a batucada – terreno próprio dos negros mais velhos, seus 'biombos' culturais da sala de visitas (noutras casas, poderia deixar de haver tais biombos); era o alvará policial puro e simples. (MATOS, 1982: 58)

Na casa da tia Ciata, havia os encontros que levaram o samba a se tornar cada vez mais popular na cidade do Rio de Janeiro. Figuras ilustres freqüentavam o local, como Pixinguinha, Donga e Sinhô³⁰. Originalmente essas pessoas de classe social mais baixa, de maioria negra ou mulata, reuniam-se para os rituais de culto afro (o candomblé mais especificamente). Com o tempo, porém, tais reuniões

³⁰ Os três músicos citados eram de origem negra. Alfredo da Rocha Viana Filho (1897-1973), o Pixinguinha, é, certamente, um dos mais importantes compositores brasileiros. Através dele, o choro encontrou sua forma definitiva. Várias de suas composições são clássicos da música popular brasileira, tais como *Carinhoso* (com letra de Braguinha) e *Lamentos*. José Barbosa da Silva (1888-1930), mais conhecido como Sinhô, ficou famoso pelas suas composições características da primeira fase do samba carioca, tais como *Jura* e *Gosto que me enrosco*. Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1890-1974), o Donga, que registrou com Mauro de Almeida o samba *Pelo telefone*, fez parte, junto com Pixinguinha, do grupo Oito Batutas, que chegou a excursionar pela Europa levando a música brasileira. Lá, Pixinguinha entrou em contato com o jazz e voltou para o Brasil tocando saxofone. O ritmo americano também influenciou alguns arranjos orquestrais feitos pelo compositor.

tornaram-se uma necessidade de sociabilização e preservação da cultura, além do sentido religioso.

São as favelas, reduto dos negros e mestiços marginalizados, os que estão fora da cidade dos brancos, o palco em que se desenvolve essa necessidade de expressão. Do *apartheid* que aqui se verifica, surge a necessidade de valorizar determinadas características da raça, de cultivar valores e tradições. O samba faz parte dessa necessidade de auto-preservação cultural, é um instrumento de identificação, assim como a cor da pele ou a angústia causada pela carência econômica e o preconceito social. A favela se organiza sobre esses fatores, cria suas regras e formas de expressão de acordo com esse contexto, e o samba é uma peça fundamental nesse mosaico. Exerce o papel de agente unificador que mantém a identidade cultural dessas pessoas. Por isso, é preservado como um patrimônio coletivo de valor inestimável.

O sambista, de uma forma geral, se expressa através dessa coletividade. Sua música é a manifestação de sua comunidade, não de sentimentos ou idéias individuais. Representa a realidade de um grupo a fim de permitir sua auto-identificação:

O aspecto crucial para a caracterização do mundo do samba é justamente a contextualização dessa expressão musical, isto é, a determinação de seu significado enquanto produto que transcende a individualidade e se identifica com o ethos de um grupamento social específico. Esta colocação nos permite, por exemplo, distinguir um agente do mundo do samba – um sambista – de um compositor qualquer (de outros grupos sociais) de sambas, pois, enquanto aquele possui o sentimento de se definir coletivamente em função de sua relação com o samba, isto é, que o percebe como um elemento significativo no conjunto das relações que vivencia, para este o samba é expressão da criação artística individual, pelo menos no sentido de que a música não desempenha papel relevante no conjunto da atividade social do grupo a que se integra. Importa, portanto, destacar que o sambista participa de uma rede de relações consubstanciadas pelo significado que o samba assume enquanto categoria valorizada coletivamente e, em consequência, como elemento estratégico de definição de seu universo social. (LEOPOLDI, 1978:49)

No entanto, essa tendência à representação do coletivo acaba por perder terreno em detrimento ao processo de individualização do compositor, fato relacionado ao desenvolvimento da sociedade de consumo. Como observa Fenerick (2005:140), o compositor, na elementar tríade da música – composta também pelo intérprete e pelo ouvinte –, numa sociedade em franco processo de modernização capitalista, como a presenciada no Rio de Janeiro do início do século XX, assume uma grande importância, “no interior de um modo de produção, cujos imperativos ideológicos fazem do indivíduo um objeto privilegiado, procurando abolir seus laços com o campo social como um todo integrado”. Assim, segundo Sodré (1998:39-40), compositor se define como

aquele que organiza sons segundo um projeto de produção individualizado. Em princípio, o músico negro teria de individualizar-se, abrir mão de seus fundamentos coletivistas (ou comunialistas), para poder ser captado como força de trabalho musical.

Ocorre que, no decorrer dos anos de 1920, para o sambista se firmar como um indivíduo-autor-compositor, de certo modo, era preciso afastar-se um pouco de seus núcleos comunitários, como ocorreu por exemplo com o episódio, sempre lembrado pelos estudiosos do assunto, das brigas ocorridas entre Donga e os frequentadores da casa da Tia Ciata, por ocasião do registro da autoria do *Pelo Telefone*. Os novos meios de comunicação de massa que se instauravam nesse momento, ainda que precariamente, de certo modo aceleravam o processo de individualização do sambista, embora este ainda conviveria com seus princípios coletivistas por mais algum tempo, acarretando uma sobreposição de modos coletivistas e individualistas de se fazer samba numa mesma sociedade.

Com o tempo, o samba deixará de ser a expressão de um determinado grupo social para se integrar à cidade, à mídia e à influência de outras classes³¹.

³¹ O desenvolvimento da indústria cultural no Brasil certamente influenciou a produção musical popular no que se refere a temáticas e estilos, mas, como observa Frota (2003:137), a “mercantilização mais ou menos descontrolada de nossa música popular não terá, enfim, sido tão danosa a ponto de obliterar suas qualidades mais intrínsecas de manifestação artística. (...) No entanto, só se pode é lamentar o fato de que seu mais verdadeiro e profundo elo com o popular tenha sido tão drasticamente 'alterado' em virtude do contato inexorável com os meios popularescos de reprodução, difusão e consumo”.

Paralelamente a essa transformação tornar-se-á instrumento do Governo no que se refere à propaganda política e à propagação de idéias. O samba será um produto com valor de troca, uma mercadoria à venda de acordo com sua qualidade e sujeita às regras do capitalismo e da sociedade que outrora o estigmatizava como coisa de favelado, negro, proletário, suburbano e pobre. De fato, como observa Fenerick (2005:71),

juntamente com as questões raciais, e sem poder estar desvinculado destas, um outro debate que se fazia no período dizia respeito a “aparência” do samba, especialmente quando ele era pensado como um possível representante da música brasileira, como um possível representante do Brasil no exterior. Em outras palavras, o negro, a pobreza, a malandragem – e tudo mais que estivesse relacionado com os morros cariocas (ou com a miséria em geral) – na visão das elites e dos setores médios da sociedade, não poderiam de forma alguma ser os representantes brasileiros no mundo moderno. Modernidade e tradição – civilização e barbárie – aqui, mais uma vez eram os pilares da discussão e estavam em conflito novamente (como em outros momentos da história do Brasil, como por exemplo, no processo de saneamento urbano do Rio de Janeiro, poucas décadas antes). Desse ponto de vista, o samba poderia ser aceito pela sociedade, porém, um samba limpo, higiênico, civilizado, enfim, um samba vinculado com a imagem dos brancos.

Era necessário haver, como prossegue o autor, uma “educação” do samba, possibilitando a ele transformar-se em “sinônimo de cultura”. O mesmo processo foi seguido pelo teatro de revista, anteriormente visto como sinônimo de mau gosto quando relacionado ao teatro (uma arte sofisticada e inteligente). O samba, assim, deixaria de ser o elemento não-civilizado que manchava a sociedade brasileira, nesse momento tão desejosa de lançar-se à modernidade. Os artistas advindos dos setores médios da sociedade (cantores, compositores e instrumentistas), no decorrer da década de 1930, tiveram um importante papel como mediadores entre esse samba dito “bárbaro” e o outro civilizado. O cinema, o rádio e o disco foram os principais meios pelos quais Carmen Miranda, Francisco Alves, Custódio Mesquita, Noel Rosa, Ari Barroso entre tantos outros, transformaram o samba em um artigo de grande aceitação no cenário cultural brasileiro, especialmente entre a classe média. Ao mesmo tempo, é sempre bom lembrar, esse samba divulgado passava por um

processo de “educação”, de “transformação”, que o fazia ser, sob o ponto de vista estrutural e temático, diferente de suas origens nos quintais das casas. Era o caminho, portanto, para uma “padronização”. Vários fatores contribuíram para construção de uma imagem do samba em algo aceitável e de acordo com os padrões. Por exemplo,

a legalização, ou oficialização das escolas de samba, e a concessão de subvenções para a realização dos desfiles, ao mesmo tempo em que aponta para um reconhecimento social do samba, é também uma forma de controle social exposto pela premiação do sambista “bem comportado”, o sambista que não foge às regras. Fazer um bom desfile e ser campeão do carnaval, para uma escola de samba, assim como para o sambista, é receber uma recompensa pelo bom comportamento e obediência às normas do concurso e às normas exigidas pela sociedade vigente. (FENERICK 2005:126).

Novos parâmetros passam a reger os aspectos de improviso, transitoriedade e encontro, tão característicos das primeiras festas de samba. Havia agora novos interesses em torno da festa do carnaval: a valorização social do samba por um lado e certas concessões dos sambistas por outro seriam indícios da íntima relação do samba com o carnaval carioca, adquirida a partir dos anos de 1930.

Nessa época, samba e carnaval acabaram se unindo e cresceram juntos como símbolos de brasilidade. Tornou-se cada vez mais complicado desvincular um do outro devido à imensa identidade construída entre eles, o que criou profundas raízes no imaginário e na consciência da sociedade brasileira. O samba “invade” o carnaval nesse período, e o carnaval, por intermédio do samba (principalmente das escolas de samba), galga seus primeiros passos rumo ao *espetáculo de massas* (FENERICK, idem).

Com a legalização dos desfiles das escolas de samba, o samba tomou conta da famosa Praça Onze, reduto unânime desse gênero até a época de sua destruição, em 1942, fato cantado numa famosa composição:

*Vão acabar com a Praça Onze
Não vai haver mais Escola de Samba, não vai*

*Salve o tamborim
Salve o morro inteiro*

O sambista, outrora socialmente marginalizado, tem agora possibilidades de se integrar ao sistema, mesmo que para isso tenha que se adaptar aos padrões políticos e ideológicos impostos pelo governo. A transformação estética de sua arte e o controle do Estado pareciam um preço aceitável para o sambista ter reconhecida a sua obra pela sociedade.

2.5 – Trabalho e malandragem

Nas décadas de vinte e trinta, o "trabalho" torna-se assunto constante na música popular brasileira, porém, em uma concepção invertida. Os valores que norteiam a sistematização do trabalho, a labuta como dignificação do homem, o suor como expressão do homem forte e coerente com a realidade, são constantemente criticados pelos compositores da época. O malandro adquire, na realidade, a posição de destaque e veneração que talvez devesse ser privilégio do trabalhador. Nesse contexto, a malandragem sobrepõe-se ao trabalho como preferência no imaginário popular parecendo ser uma forma mais adequada de vida. A figura do malandro adquire uma fundamentação dialética através da música popular, um respaldo social que o trabalho não possuía:

A história do trabalho é narrada a contrapelo. O operário é a principal personagem à sombra ofuscado pela ruidosa e alegre consagração da figura do malandro.(...) podemos dizer que a música popular brasileira nasce neste berço folgado, à margem do trabalho pesado. Ela encontra sua origem e formação no espaço irregular propiciador da "dialética da malandragem". (SUSUKI Jr & VASCONCELLOS, 1995:509)

Os autores salientam que a aversão do malandro ao trabalho tem uma fundamentação histórica, "não era socialmente abstrata": o trabalhador da primeira República é um descendente direto dos antigos escravos, ingressado sem condições técnicas ou sociais no mundo capitalista. O compositor popular percebeu que esse trabalhador sentia que sua condição de assalariado não o levaria a uma vida de sucesso financeiro. A malandragem foi uma busca de se situar entre a super-exploração do mundo burguês e a condição de miséria que esse mesmo mundo levava aos excluídos do sistema. "O exercício da malandragem requer uma recusa constante à inserção na produção", observam Vasconcellos e Susuki Jr, e, de fato, percebe-se, nas composições desse período, não só a apologia do malandro, mas um movimento *contra* o trabalho. O malandro e o vagabundo (que se confundem em conceitos) surgem no momento em que o trabalho assalariado e o mundo burguês de acumulação de capital separam-se mais nitidamente. O malandro não está à margem da sociedade, e sim *entre* as classes sociais características desse contexto: a burguesia e o proletariado.

O período em análise, primeiras décadas do século XX, caracteriza-se, como já foi visto, pelo processo de modernização, urbanização e industrialização do Brasil, processo que está ligado, também, à formação da classe operária no país. A falta de compreensão do conceito de classe foi algo que dificultou aos trabalhadores organizarem-se em sindicatos e identificarem-se no incipiente contexto de produção capitalista nesse momento. Como observa Batalha (2003:163),

a existência de trabalhadores fabris, em si, não assegura a existência de uma classe, o que pressupõe interesses coletivos constituídos na experiência comum. A formação de classe é, portanto, um processo mais ou menos demorado, cujos resultados podem ser verificados na medida em que concepções, ações e instituições coletivas, de classe, tornam-se uma realidade.

A partir da década de 1910 os trabalhadores passam a compreender melhor a estrutura socioeconômica em que vivem e, conseqüentemente, a tomar consciência do seu papel nesse contexto. Assim, agora existente e integrada à realidade, a classe operária se desenvolve como elemento fundamental no sistema caracterizado pela existência dicotômica de burguesia e proletariado que, por sua

vez, forja a figura do malandro na sociedade. No entanto, por se tratar aqui de um contexto capitalista em desenvolvimento, as classes sociais tornam-se ainda mais difíceis de serem caracterizadas e identificadas, assim como o lugar de cada indivíduo nas relações de produção. Essa dificuldade persiste nas décadas seguintes e a crise advinda da queda da Bolsa em 1929 não contribui para melhoria da situação. Pelo contrário, as dificuldades econômicas geram uma percepção ainda mais conturbada em relação ao trabalho e sua importância. Não por acaso diversos sambas do período enfatizavam a figura do trabalhador como otário, pois era uma concepção ligada à idéia de que o batente está bem distante da prosperidade financeira. Como salientou Rocha (2006:119),

no Brasil, as dificuldades quanto ao amplo desenvolvimento de uma ideologia centrada nos valores do trabalho seriam sentidas já nos primeiros momentos da transição do trabalho escravo para o trabalho livre e assalariado (...). É nesse contexto pós-abolicionista, de acentuada polaridade entre capital e trabalho assalariado, e aproveitando a brecha do sistema, que o compositor popular assume como valor estético e de conduta social o exercício da malandragem, significando isso uma prática de recusa constante aos apelos do mundo do trabalho e da produção capitalista.

Todo esse destaque dado à malandragem na música brasileira, portanto, pode ser explicado pelo fato de que no decorrer da década de 30, no Brasil, a relação entre trabalho e desenvolvimento econômico não era tão proeminente como nos dias atuais, possibilitando uma maneira de viver alheia ao compromisso com o batente. Ou seja, a figura e o conceito de “malandro” estrutura-se ocupando um espaço na fronteira entre as classes sociais e em um momento em que o antagonismo entre *capital* e *trabalho* ainda não estava completamente estruturado. O malandro é um indivíduo que não aceita estar integrado à sociedade capitalista e industrial ou fazer parte da divisão de classes. Não estaria integrado ao sistema. No entanto, tal concepção deve ser vista com desconfiança, pois o universo capitalista gera pressupostos e condições socioculturais que abarcam as mais diversas classes e posições na sociedade. Ou seja, mesmo aqueles que se dizem estar *fora* das amarras capitalistas são mais uma figura inerente a sua existência. O malandro, o

vagabundo, o mendigo, o *lumpen*, são exemplos dessa afirmação. Segundo Heloisa Starling, a figura do malandro

aparece, em geral, de três maneiras principais: uma, como o contraponto ao ordenamento do mundo do trabalho com seu papel de articulador da sistematização da vida do indivíduo – funcionando, nesse caso, como uma modalidade matuta da ética protestante; a outra, como estratégia de sobrevivência associada a um sentido existencial “suave”, adequado aos padrões de uma sociedade que gosta de se imaginar tolerante e livre de culpabilidade em face de uma história comum construída com base na manutenção de fortes mecanismos de exclusão política e social; finalmente, na terceira modalidade de leitura, a figura do malandro costuma ocupar um pedestal muito próprio no processo de construção de um sentido de identidade nacional. Somos uma gente malandra – e acreditamos que isso é bom. (STARLING, 2004:37)

Outro autor, Souza (2004:42), observa que pensar o malandro³² na música popular do ponto de vista da sociologia implica o desafio de refletir sobre a expressão artística em seu sentido e contexto social mais geral, sem violentar o dado autônomo das produções musical e estética. Segundo ele,

A mudança social e econômica de grandes proporções, levada a cabo a partir do Estado Novo, que transformaria um dos países mais pobres e atrasados do mundo em uma economia e

³² Convém lembrar que inúmeras representações do malandro e da malandragem ganharam espaço, no cenário cultural dos anos 70, nas reflexões e nos discursos musical, literário, teatral, cinematográfico e memorialístico. No Rio de Janeiro, algumas dessas representações seriam motivadas pelas comemorações do IV Centenário da cidade. Contudo, outros episódios concorrem para o culto da malandragem no período, a julgar pelos exemplos: em 1961, “Boca de ouro”, peça de Nelson Rodrigues que dá título ao personagem malandro, é encenada no Teatro Nacional de Comédia do Rio de Janeiro; em 1969, “Macunaíma” sai da literatura e ganha as telas de cinema na direção de Joaquim Pedro de Andrade; em 1970, Antonio Candido publica o clássico “Dialética da malandragem”, ensaio sobre o romance “Memórias de um sargento de milícias”; ainda sobre esse, já em 1966, Millôr Fernandes parodiava-o com “Vidigal: memórias de um sargento de milícias”; Hugo Carvana leva ao cinema “Vai trabalhar vagabundo” em 1973; Chico Buarque homenageia a personagem com músicas e peça teatral em “Ópera do malandro”, de 1978; Madame Satã, após um longo período de ausência, reaparece no início dos anos 70, lança seu livro de Memórias e concede entrevistas ao Pasquim (1971 e 1976). Na música, aparecem as primeiras interpretações da malandragem com Gilberto Vasconcelos e Matinas Suzuki em 1977. No fim da década, Roberto DaMatta publica “Carnavais, malandros e heróis”. Tais manifestações culturais podem ser interpretadas como uma indicação de que a malandragem e o malandro deixam de ser um tema marginal para tornar-se um problema sociológico.

uma sociedade de dinamismo inegáveis – ainda que teimosamente desigual – implicou também, no campo ideológico, uma definição de “não” como um espaço unitário e avesso à diferenciação. A política de “brasilianização” forçada das diversas etnias existentes no Brasil é um testemunho expressivo a que estamos aludindo. Qualquer que seja o uso individual ou político desse conjunto de idéias, ela apresenta, no entanto, certas características invariantes: essencialização, reificação e fetichização de uma realidade concebida como um todo unitário.

O autor acredita, então, que a figura do malandro serve como uma espécie de duplo e contraponto popular à noção de indiferenciação social gestada pela reflexão metódica da primeira metade do século XX, destacando o tema do “hibridismo” como o fundamento da forma com que nós, brasileiros, nos compreendemos como indivíduos, seja na cultura erudita, seja na cultura popular. Ainda para Souza,

O tema do malandro apresenta pelo menos três fases subseqüentes. A primeira delas é sua “fase heróica” na qual o malandro é tanto o contraponto do indivíduo da elite nas classes baixas quanto uma espécie de síntese da brasilidade (...). Uma segunda fase, não obrigatoriamente cronológica em todos os casos, mas apresentando ao mesmo tempo uma tendência clara, se consubstancia na “desconstrução do malandro”. Aqui o malandro não é mais o rei do morro, o barão da ralé ou a quintessência da brasilidade. Nesses sambas já não há oposição entre o malandro e o Mané. Os dois fazem parte de uma mesma realidade e são simples faces de uma mesma moeda e de um mesmo destino. (...) O terceiro momento da epopéia do malandro é o seu “instante de desvanecimento”. Para além da celebração ou do simples reconhecimento do destino comum do malandro e do Mané, agora não existe mais malandro e, no limite, por conseqüência, não existe mais o Mané, o qual só existia por oposição e, portanto, por referência ao malandro. (SOUZA, 2004:46)

Assim, o autor conclui que a noção de malandro passa a ser uma espécie de materialização transfigurada dessa brasilidade exótica, indiferenciada e autocomplacente na dimensão da vida cotidiana e da cultura popular. Uma imagem que serve ao apagamento das diferenças e ao propósito agregador e cimentador típico das ideologias.

A figura do malandro passa a povoar e dominar o imaginário social e artístico acerca do brasileiro. Isso acontece, segundo Souza, devido a uma falta de efetiva compreensão da especificidade das classes subalternas no Brasil em processo de modernização. Para o autor,

apesar de o malandro ser a mais das vezes percebido como alguém vindo das classes baixas, ele é em si a própria negação das distâncias sociais. Ele se veste como o burguês, sendo uma espécie de seu arremedo na aparência, desfrutando de uma condição de vida que lhe permite, no entanto, livrá-lo dos constrangimentos da disciplina burguesa. Ele é, portanto, ambigualmente mais esperto e se “dá melhor” que o burguês. Ao mesmo tempo, o malandro faz uso em seu meio das mesmas artimanhas do burguês, pelo menos como este é percebido pelo imaginário do personalismo, como estrategista da garantia de privilégios. O egoísmo sem peias, o uso estrategicamente emocional do outro, a troca de favores, a corrupção seriam as precondições de seu sucesso, do mesmo modo que seriam as precondições do sucesso do burguês (Idem, ibidem).

O malandro seria, assim, uma espécie de reflexo do imaginário das classes dominantes, simbolizando a idéia ainda presente do brasileiro uno, indivisível e transclassista. A produção musical desse período está repleta, portanto, de elementos supostamente representativos do caráter e da personalidade do brasileiro, tais como a preguiça, a imprevidência, o erotismo, a retórica e o centralismo, por exemplo.

No final das contas, Souza (2004:49) observa que o tema do malandro procura ao mesmo tempo eludir e substituir a não-tematização do real excluído do processo de modernização seletivo brasileiro: o pária urbano ou rural. O malandro seria uma transfiguração romântica, um indivíduo surgido das desigualdades sociais, dos problemas econômicos e das dificuldades do Brasil em se adaptar ao ditames do mundo capitalista em expansão. Ou seja, é ele o real perdedor no processo histórico iniciado com a vinda da família real para o Brasil e a conseqüente transformação social advinda desse fato. Um miserável de corpo e de espírito que serve de herói para os proscritos do novo sistema econômico imposto a partir do século XIX.

A relação estabelecida entre malandro e sambista existia desde a década de 1920 e adentra a década posterior, época em que ocorre a transformação do samba para sua versão rítmica moderna, o “samba do Estácio”. Muitos sambistas expressavam em suas obras a aversão ao trabalho, como em *Que será de mim?* de Ismael Silva e Nilton Bastos:

*Se eu precisar algum dia
De ir pro batente
Não sei o que será
Pois vivo na malandragem
E vida melhor não há (...)
O trabalho não é bom
Ninguém pode duvidar
Trabalhar só obrigado
Pois por gosto ninguém vai lá*

A idéia da letra desse samba é bem clara: a vida de malandro é infinitamente melhor que a do trabalhador, pois o segundo só trabalha por obrigação, por necessidade, não porque quer. Essa forma de concepção acaba associando a figura do trabalhador a de “otário”, de alguém que se submete ao sistema, que é explorado pela sociedade burguesa. Por volta de 1930, essa idéia começa a se modificar: o malandro não resistiu à pressão que se estabeleceu após o advento do Governo Vargas, que primava por reerguer a nação com a ajuda de todos os brasileiros, que deveriam estar dispostos a trabalhar, não deixando mais espaço para malandragem³³. Ataulfo Alves e Wilson Batista, no samba *O bonde São Januário* expressam o tipo de pensamento que o Governo esperava dos compositores brasileiros:

³³ Convém salientar que essa transformação temática do samba não se baseia somente em contingências políticas. Deve-se lembrar que o malandro está associado mais diretamente à versão rítmica moderna do samba, o que gerava a reação dos representantes do antigo estilo, tais como Donga e Sinhô, que implicavam com a presença da figura do malandro nas composições, seja positiva ou negativamente, criticado ou venerado, antes mesmo da influência política varguista. Em 1930, por exemplo, Sinhô em uma entrevista diz o seguinte: “A evolução do samba! Com franqueza, eu não sei se ao que ora se observa, devemos chamar evolução. Repare bem as músicas deste ano. Os seus autores, querendo introduzir-lhes novidades ou embelezá-las, fogem por completo ao ritmo do samba. E lá vem sempre a mesma coisa. ‘Mulher! Mulher! Vou deixar a malandragem’. ‘A malandragem eu deixei’” (apud GUIMARÃES: 1933, 19).

Quem trabalha é que tem razão
 Eu digo e não tenho medo de errar
 O bonde São Januário
 Leva mais um operário
 Sou eu que vou trabalhar
 Antigamente eu não tinha juízo
 Mas resolvi garantir meu futuro
 Sou feliz, vivo muito bem
 A boemia não dá camisa a ninguém
 Muito bem

Composto durante o Estado Novo, esse samba é característico da propensão do sambista a deixar de lado a boemia e dedicar-se ao trabalho “sério”, pois o Governo assim o exigia. O próprio samba, durante a era getulista, obteve maior prestígio diante da sociedade, pois dele o Governo utilizou-se para divulgar sua política. Mas o malandro não esquecia sua antiga crença de que trabalho era coisa de otário, o que se pode ler nas entrelinhas. A letra original do supracitado samba de Aaulfo Alves e Wilson Batista dizia "O bonde São Januário leva mais um otário", verso em que, segundo Cláudia Matos, "otário" foi substituído por "operário", tornando a música uma apologia ao trabalho. A autora observa, além desse detalhe, que a letra ainda guarda determinadas características que a enquadram nos padrões de pensamento do malandro que se tornava trabalhador:

A totalidade da composição, mesmo em sua versão definitiva, possui frestas pelas quais se podem entrever conteúdos conscientes ou inconscientemente dissimulados. Não se pode negar que a letra faz o elogio do trabalho regular. Pelo elemento central do texto, aquele que lhe dá título – o bonde São Januário – revelam-se dois aspectos que parecem fundamentais no trabalho: a repetição – imagina-se o operário tomando todos os dias o mesmo veículo para chegar ao mesmo destino; e a massificação, explícita nos versos: "o bonde São Januário / leva mais um operário". No fundo os dois aspectos são um só: o indivíduo faz todos os dias o que todos também fazem, repete os outros e a si mesmo num destino pré-estabelecido. Abole-se aí a diferença, sufoca-se a individualidade, a ovelha desgarrada se reintegra ao rebanho. (MATOS, 1982: 89)

Em 1937, quando o Estado Novo instituiu sua política de apologia ao trabalho, a imagem do malandro perdeu todo seu *glamour*, pois não condizia com a nova ordem social que os chefes políticos impunham. Nesse novo contexto, o Governo patrocinava os compositores que se submetiam às novas regras e preceitos ideológicos, exigindo um conteúdo poético em cada canção que estivesse de acordo com sua política. Em troca, facilitou muito a vida dos compositores em relação a direitos autorais e divulgação na mídia (especialmente o rádio). Vargas, pensavam alguns, fazia por merecer o auxílio do samba para proliferação da ideologia do Estado Novo. Quando era deputado, em 1926, elaborou um projeto que determinava o pagamento de direitos autorais para os músicos. Sérgio Cabral comenta essa atitude:

A arrecadação e a distribuição de direitos autorais ainda era algo nebuloso naquela época, embora uma lei de autoria de Getúlio Vargas, quando deputado representando o Rio Grande do Sul, assegurasse para os compositores o pagamento dos direitos autorais todas as vezes em que as músicas fossem exploradas comercialmente. Para ter condições de receber algum dinheiro pelas suas obras, porém, o compositor era obrigado a inscrever-se na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – A SBAT – que contava com um departamento especializado em arrecadar os direitos autorais das músicas. (CABRAL, 1996:30)

Toda empresa que fizesse uso da música popular estaria sujeita a esse novo decreto legislativo. Em 1934, já presidente, Getúlio aumentou de 90.000 para 500.000 réis o pagamento dos direitos autorais para cada música transmitida por uma emissora de rádio. Originaram-se greves em protesto contra a medida, assim mesmo, mantida.

Essa nova situação do samba não foi algo que se produziu espontaneamente e sem diversos pontos de divergência. Quando os sambistas se integraram ao programa ideológico do Estado Novo³⁴ não foi, portanto, como se pode observar, por opção política e concordância com suas idéias. No fundo, percebe-se que a

³⁴ O samba era o ponto de encontro das audiências, e seu reconhecimento, pelos intelectuais do Estado Novo que passaram a defender sua "domesticação", representa também o reconhecimento das forças do mercado sobre os projetos estético-ideológicos da elite. O samba abria "o espectro de repertório da Rádio Nacional em cujas ondas o imaginário do país viajava". (WISNIK, 1987:114-123)

ideologia do malandro continuava viva em cada sambista, mas a situação não estava para negar ajuda pecuniária. Se antes os compositores vendiam seus sambas por alguns réis, agora venderiam, também, suas idéias.

Para controlar a produção poético-musical de acordo com seus interesses, criou-se o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), órgão responsável pela censura das letras a fim de evitar qualquer "homenagem ao malandro". A malandragem estava chegando ao fim. Aquele malandro do começo da década de trinta tornava-se até trabalhador, como diz o samba³⁵ de Chico Buarque:

*Eu fui fazer um samba em homenagem
 À nata da malandragem
 Que conheço de outros carnavais
 Eu fui à Lapa e perdi a viagem
 Que aquela tal malandragem
 Não existe mais
 Agora já não é normal
 O que dá de malandro regular profissional
 Malandro com aparato de malandro oficial
 Malandro candidato a malandro federal
 Malandro com retrato na coluna social
 Malandro com contrato com gravata e capital
 Que nunca se dá mal
 Mas o malandro pra valer
 Não espalha
 Aposentou a navalha
 Tem mulher e filho e tralha e tal
 Dizem as más línguas que ele até
 Trabalha mora lá longe e chacoalha
 Num trem da Central*

³⁵ Samba composto em 1978 para a peça "A ópera do malandro", cuja história se passa nos primeiros anos da década de 40. Conforme observou Rocha (2006:115), aliado às questões de ordem político-culturais dos anos 60/70, um conjunto de transformações estruturais – dentre as quais se destacam: o triunfo do capital internacional monopolista, a hegemonia da sociedade urbano-industrial, a emergência do individualismo, o crescente processo de racionalização burocrática, secular e científica – parece "pôr fim" a uma certa representação da malandragem. A malandragem de "antigamente" inscrita nas memórias dos boêmios, nas letras de samba, nas páginas dos romances, que serviu muitas vezes de denúncia a um estilo de vida e visão de mundo das classes populares, foi, com o tempo, superada pelo progresso e o desenvolvimento da sociedade. É como se a malandragem fosse expulsa da história para sobreviver, então, como mito, ou, quando muito, como metáfora política da "linguagem da fresta". O malandro e a malandragem viraram coisas do passado, tornaram-se folclore, transformaram-se em reminiscências de uma sociedade que cada vez mais abraçou o projeto de modernização capitalista.

O malandro tornou-se um operário, um membro "respeitável" da sociedade. É inevitável a comparação com *O bonde São Januário*, de Aaulfo Alves e Wilson Batista. A temática é a mesma: o malandro que começa a trabalhar devido às novas necessidades econômicas e políticas que surgiam no país, originadas com a crise e a política trabalhista de Getúlio Vargas.

O samba, enfim, no decorrer de sua história, desde as primeiras batucadas até a consagração através da mídia, do carnaval³⁶ e da preferência das classes mais favorecidas, passou por diversas transformações, tanto no nível estrutural como no ideológico. Nesse último, no entanto, enraíza-se mais profundamente no contexto social. Sendo uma forma de arte e, portanto, uma forma de expressão, o samba deixa transparecer em suas letras e suas melodias o contexto social no qual estava inserido no instante de sua criação. Através do samba produzido no Brasil do início até meados do século XX, a concepção ideológica, política e social da realidade nacional pode ser analisada.

No que se refere a Noel Rosa, o cotidiano do Rio de Janeiro está constantemente presente em suas composições. Os problemas políticos, as dificuldades econômicas, as transformações culturais e sociais são temáticas recorrentes, direta ou indiretamente, em sua obra. A identificação e análise dessas temáticas, suas formas de representação, assim como a visão e interpretação de Noel a respeito delas, são o assunto dos próximos capítulos.

³⁶ O carnaval se apresenta como *locus* privilegiado do malandro, exatamente por constituir-se num lugar simbólico de reconfiguração da ordem social. Como nos ritos e mitos, a malandragem visa à solução de uma contradição que no sistema social brasileiro é polarizada pelo moderno e o tradicional, o indivíduo e a pessoa.

3 O BRASIL NA VILA: FEITIÇO DECENTE QUE PRENDE A GENTE

*Mas a filosofia hoje me auxilia
A viver indiferente assim
Filosofia – Noel Rosa*

3.1 – Origens e importância da obra de Noel Rosa

Fundado oficialmente em janeiro de 1872, a partir do empreendedorismo de João Batista Viana Drummond, o bairro carioca de Vila Isabel localiza-se em uma região chamada de Grande Tijuca. É, desde a sua fundação, considerado um bairro tipicamente de classe média, com sua organização urbana e arquitetônica inspirada nos modelos parisienses, bem ao gosto das novas tendências estilísticas que chegavam ao Brasil no final do século XIX.

A principal avenida de Vila Isabel, o *Boulevard 28 de Setembro*, além dos primeiros prédios com fachadas afrancesadas, tem até hoje suas calçadas decoradas com mosaicos portugueses que desenham partituras de conhecidas canções da música popular brasileira, tais como *Carinhoso*, de Pixinguinha e João de Barro, *Chão de estrelas*, de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas, e *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso. A decoração, feita em 1965 em homenagem ao IV centenário da cidade do Rio de Janeiro, se faz bastante adequada, visto que o bairro se tornou, no início do século XX, um reduto da vida boêmia e berço de diversas canções importantes do cenário musical brasileiro.

Os bairros que fazem fronteira com Vila Isabel, segundo Máximo e Didier (1990:38), dizem muito a respeito de sua população. Segundo os autores

É de fato múltipla e rica a galeria de tipos que coexistem no Boulevard, suas transversais e paralelas. Talvez por estar ilhado entre bairros tão diferentes – a Tijuca de ricos e remediados (...); o Andaraí de contornos proletários (...); o Engenho Novo de ares provincianos (...); o Maracanã de famílias conservadoras (...); o Grajaú ainda meio deserto, recém-loteado, de moradores poucos e indefinidos; os morros da Mangueira e dos Macacos, de multidões pobres (...) – Vila Isabel acaba tendo um pouco de cada um. Seus habitantes formam mesmo um elenco variado. E que poderíamos dividir em três grupos: os institucionais, os marginais e os demais.

Nessa fauna humana tão rica e heterogênea, os “institucionais”, ainda para os autores, são o médico, a professora e o padre, pessoas que possuem maior prestígio na comunidade. No outro extremo estão os “marginais”, todos os tipos que a pequena-burguesia da Vila suporta como “males inevitáveis”, tais como o bicheiro e o malandro. E, por fim, os “demais”, aqueles que não se enquadram em nenhum dos dois primeiros grupos, como as donas-de-casa, os universitários, os taxistas e os vendedores ambulantes. Um universo urbano, portanto, que recebia a influência de diferentes manifestações culturais de seus habitantes, além, é claro, dos visitantes, comerciantes e boêmios que chegavam de outras localidades.

Pois foi nesse bairro predominantemente de classe média da antiga capital federal, mas povoado por representantes dos mais diversos níveis sociais, econômicos e culturais, que nasceu Noel de Medeiros Rosa em 11 de dezembro de 1910, compositor considerado um dos maiores expoentes da música popular brasileira do século XX. Na véspera de seu nascimento, o Rio de Janeiro era bombardeado pelos canhões dos navios durante a Revolta da Chibata. Marinheiros comandados por João Cândido, o "Almirante Negro", revoltaram-se contra os maus tratos que sofriam e o não-recebimento do soldo. Acreditou-se, mais tarde, que o problema que Noel tinha no queixo (braquignatia), originado de uma fratura durante o parto, fosse consequência dos sustos que a sua mãe tomara devido às bombas e aos tiros que assolavam a cidade horas antes do nascimento de seu filho. No entanto, a espera pelo primeiro herdeiro de Martha e Manuel abafava os sustos causados pela confusão no lado de fora do chalé, e a chegada do cometa Halley foi igualmente esquecida diante da importância do evento familiar:

É sábado, 10 de dezembro. Desde a madrugada respira-se desassossego nas ruas do centro do Rio. A cidade parece estremecer. Ouvem-se ao longe tiros de canhão e estrondos de prédios que tombam atingidos por bombas e granadas. Famílias inteiras saem em pânico de suas casas. Correm para bondes, automóveis, trens. Fogem do fogo e da destruição, procurando um porto seguro em alguma parte (...). Mas os moradores do chalé estão alheios à confusão lá fora. Não pensam em tiros de canhão, revoltas, mortes, fim de mundo, e sim num começo de vida. Uma vida que está para chegar a qualquer momento. Martha de Medeiros Rosa e Manuel Garcia de Medeiros Rosa – o casal da casa – só pensam no filho que vai nascer. (MÁXIMO & DIDIER, 1990:10-11)

Um dos médicos que trouxe Noel ao mundo³⁷, Heleno da Costa Brandão, ao perceber que não seria um parto fácil, optou por utilizar a técnica do fórceps, que consiste em segurar a cabeça do bebê nos dois lados superiores (ossos parietais). O problema no queixo do menino aconteceu porque um lado firmou-se mais abaixo, no côndilo mandibular, causando uma fratura. O defeito, que só pôde ser percebido anos mais tarde, se impossibilitou o crescimento normal do osso, não impediu, contudo, que Noel Rosa se tornasse um dos maiores compositores da música popular brasileira. A posteridade jamais culpou o doutor Heleno, muito pelo contrário. Na praça Tobias Barreto, em Vila Isabel, encontra-se um busto em sua homenagem com a seguinte inscrição: "Dr. Heleno da Costa Brandão fez da medicina um apostolado e a este bairro onde nasceu, viveu e morreu legou o tesouro de uma vida exemplar".

Os pais do futuro “poeta da Vila”, Manuel Garcia de Medeiros Rosa e Martha Corrêa de Azevedo, haviam se casado em janeiro desse mesmo ano. Sobre a família do pai pouco se sabe: Manuel era filho de Bellarmina de Medeiros³⁸ com Manuel Garcia da Rosa, cujo passado também está envolto em mistério. Já na família da mãe se encontram raízes nobres: seu avô paterno, Fortunato, analisando

³⁷ Para fazer o parto de Noel Rosa foi chamado José Rodrigues da Graça Mello, acadêmico do último ano da escola de Medicina (se formaria cerca de um mês depois do nascimento de Noel e anos mais tarde, curiosamente, faria o parto de outro ícone da música brasileira: Antônio Carlos Jobim). Ao perceber que a bacia de Martha era estreita demais para saída da criança, Mello decidiu pedir a ajuda do experiente médico Heleno Brandão.

³⁸ Bellarmina de Medeiros, a Bella, avó paterna de Noel Rosa, era órfã e foi criada por Maria Augusta, a mesma mulher que cuidava de Rita de Cássia de Freitas Pacheco, mãe de Martha Corrêa de Azevedo. As duas avós de Noel Rosa, portanto, eram irmãs de criação.

exaustivamente a árvore genealógica da família, descobriu ser hexaneto de ninguém menos que Maria Stuart. O pai de Fortunato, Luís Corrêa de Azevedo, médico em Portugal, deixara o país em direção ao Brasil em 1834 – por questões políticas durante a luta pelo trono português travada entre Dom Pedro I e seu irmão Miguel – e instalou-se com a família em Juiz de Fora. Ao filho Fortunato, Luís legou a vocação pela Medicina que, por sua vez, chegou ao filho do primeiro, Eduardo. Além de médico, no entanto, Eduardo também seria jornalista, poeta e funcionário público³⁹, função, esta última, que o levou a mudar-se para a capital federal e a instalar-se no número 30 da rua Theodoro da Silva, em Vila Isabel, onde criou os filhos que teve com Rita de Cássia de Freitas Pacheco: Eduardinho, Carmen e Martha, mãe de Noel Rosa.

A família de Noel, seguindo a tradição, queria que ele fosse médico e, de fato, o futuro compositor chegou a passar um tempo na faculdade de medicina⁴⁰. Sua verdadeira vocação, porém, parecia ser a boemia. Como ele próprio dizia, preferia ser doutor em samba, o “Miguel Couto do samba”, fazendo referência a um importante médico da época. Mas se dependesse de sua família, Noel logo estaria clinicando. Como colocam Máximo e Didier (1990:43),

os moradores do chalé – dentro do costume que autoriza pais, avós, tios a projetar o futuro de suas crianças – traçam o caminho que Noel deverá seguir, dos bancos de escola pública até formar-se em medicina. Sim, porque não passa pela cabeça de ninguém que ele deixe de cumprir a tradição da família (...) e abrace qualquer outra carreira.

A música acompanhou Noel Rosa desde cedo. Ainda menino aprendeu os primeiros acordes no violão⁴¹ do pai, o mesmo que carregaria para tantas noites de

³⁹ Eduardo Corrêa de Azevedo, segundo Máximo e Didier (1990:16), exerceu as funções de inspetor municipal de higiene e de fiscal estadual da Loteria Mineira Agave Americano. Quando a Agave transferiu-se para o Rio de Janeiro, o secretário de Finanças de Minas Gerais, David Campista, mandou que Eduardo fosse atrás, pois a companhia lotérica ainda era uma concessionária do Governo daquele Estado.

⁴⁰ Sua breve passagem pela faculdade de medicina, ao menos, inspirou em 1932 um samba, *Coração*, que, se não é uma prova da vocação de Noel para a música, não deixa de ser um sinal de sua falta de vocação para as ciências. O erro científico da letra assim aparece: *Coração / Grande órgão propulsor / Distribuidor do sangue venoso e arterial.*

⁴¹ O bandolim foi o instrumento responsável por sua iniciação musical, ensinado pela mãe. Mais tarde o abandonou pelo violão. Em entrevista ao Jornal de Rádio, 01/01/1935, assim se refere ao último:

boemia até ganhar o seu, presente de um tio. Muitos reclamam a honra de terem sido seus professores, mas o menino se mostrou de fato um autodidata no instrumento. No colégio São Bento⁴², onde estudou a partir de 1923, Noel fez suas primeiras letras, paródias⁴³ de melodias alheias de sucesso na época. Esse hábito o seguirá por toda a vida, o fazendo criar paródias que atravessaram décadas, tais como as feitas sobre as canções *Gigolette* e *Cheek to cheek*⁴⁴. A segunda tem a seguinte letra como original:

*Heaven, I'm in Heaven,
And my heart beats so that I can hardly speak;
And I seem to find the happiness I seek
When we're out together dancing, cheek to cheek.*

*Heaven, I'm in Heaven,
And the cares that hung around me thro' the week
Seem to vanish like a gambler's lucky streak
When we're out together dancing, cheek to cheek.*

*Oh! I love to climb a mountain,
And to reach the highest peak,
But it doesn't thrill me half as much
As dancing cheek to cheek.*

“Verifiquei que era um instrumento mais completo, de maior beleza comunicativa que o bandolim. O meu sonho absorvente passou a ser dominar amplamente o violão. (...) Ouvir o violão era como se ouvisse a mim mesmo, como se ouvisse a voz do próprio coração, o lirismo que nasceu comigo” (apud Máximo, *op. cit.* p. 195).

⁴² Tradicional colégio do Rio de Janeiro, o São Bento participou da educação de importantes personagens da política e da cultura brasileiras. Entre seus ex-alunos estão Heitor Villa-Lobos, Pixinguinha, Benjamin Constant e Procópio Ferreira. A dedicação de Noel Rosa aos estudos, no entanto, deixava a desejar. Sem dúvida, preferia o violão. Demorou oito anos para terminar os chamados exames preparatórios ou ginasial, necessário para entrar na faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Em 1929 e 1930 fez os últimos exames no Colégio Pedro II e não mais no São Bento.

⁴³ É interessante observar o que diz Sant’Anna (2004:23) a respeito da paródia e depois relacionar seu comentário com as composições de Noel. Segundo o autor: “a paródia só existe dentro de um sistema que tende à maturidade, pois é uma crítica ao próprio sistema (tanto social quanto musical). A paródia pressupõe elementos preexistentes que possam ser criticados. Por outro lado, através dela cria-se um distanciamento em relação a uma verdade comum e opera-se a possibilidade de uma outra verdade. Faz parte do processo de desenvolvimento de qualquer sistema aberto, é o instrumento de negação e assimilação dos contrários. É o corte com a tradição e a instauração de uma nova linguagem. Ao se destacar da linguagem que critica, o autor configura melhor a sua própria linguagem pela diferença ou inversão de significados. Sendo um efeito estético, tem também uma função social e se posta a serviço de uma contra-ideologia que critica a ideologia dominante”.

⁴⁴ Canção francesa, *Gigolette* ficou famosa na voz de Lucienne Boyer (1903-1983) em 1930. No filme *Top Hat* (O Picolino, em português) de 1935, *Cheek to Cheek* era interpretada pelo cantor, ator e dançarino Fred Astaire (1899-1987).

*Oh! I love to go out fishing
In a river or a creek,
But I don't enjoy it half as much
As dancing cheek to cheek.*

*Dance with me
I want my arm about you;
The charm about you
Will carry me thro' to Heaven*

*I'm in Heaven,
and my heart beats so that I can hardly speak;
And I seem to find the happiness I seek
When we're out together dancing cheek to cheek.⁴⁵*

A paródia de Noel para essa canção foi feita em homenagem ao amigo e parceiro em algumas canções – *A. E. I. O. U.* e *A. B. Surdo*, por exemplo – Lamartine Babo, um grande freqüentador dos cassinos. Portanto, nada tem a ver com a letra romântica escrita por Irving Berlin, mas a colocação dos versos segue perfeitamente a melodia, característica que se espera em uma boa paródia:

*Esse Vagolino⁴⁶
Que atrapalha o movimento do cassino,
Com seu jogo complicado e pequenino,
Na roleta ele é um pente-fino.*

*Mexe nas paradas,
Tosse alto, pula e dá cotoveladas.
Quando ganha ninguém vê a sua imagem.
Quando perde morde a gente na passagem*

⁴⁵ Tradução: “Paraíso, eu estou no paraíso / E meu coração bate tanto que eu mal posso falar / E eu pareço encontrar a felicidade que eu procurei / Quando nós estamos juntos lá fora dançando de rostos colados / Paraíso, eu estou no paraíso / E os cuidados quem me penduraram durante a semana / Parecem desaparecer como um golpe de sorte em uma loteria / Oh, Eu amo subir uma montanha / E alcançar o pico mais alto / Mas isto não me emociona metade de tanto / Quanto dançar de rosto colado / Oh, Eu amo sair para pescar / Em um rio ou riacho / Mas eu não me divirto metade de tanto / Quanto danço de rosto colado / Dance comigo / Eu quero meus braços ao seu redor / Este encanto ao seu redor / Me conduzirá para... / Paraíso, eu estou no paraíso / E meu coração bate tanto que eu mal posso falar / E eu pareço encontrar a felicidade que procurei / Quando nós estamos juntos lá fora dançando de rostos colados / Venha e dance comigo / Eu quero meus braços ao seu redor / Este encanto ao seu redor me conduzirá / Direto para o... / Paraíso, eu estou no paraíso / E meu coração bate tanto que eu mal posso falar / E eu pareço encontrar a felicidade que eu procurei / Quando nós estamos juntos lá fora dançando de rostos colados”.

⁴⁶ Vagolino era uma expressão utilizada na década de 30 para designar um vagabundo, um boa-vida, que vivia de jogo e pequenas trapaças.

*Grita pra qualquer freguês:
 “Dá vermelho vinte e três!”
 pede pra jogar no dez
 fichinha de mil réis.*

*Perguntou ao pagador
 Por que é que o diretor
 Não põe em circulação
 Fichinhas de tostão.*

*Ele vai às vezes ao Paraguai
 Morder o pai
 E o velho cai... Ai!*

*Vagolino, filho ingrato,
 Diz que o cobre é pra comprar chapéu e sapato.
 Mas acaba sem sapato e sem chapéu,
 Na esperança de comprar um arranha-céu.*

É provável que sua passagem de parodiador para compositor tenha ocorrido com *Cumprindo a promessa*, canção de 1925 e publicada em um “Jornal de Modinhas”⁴⁷ de 1929. Eis a letra de uma parte:

*Eu já jurei ir à Penha⁴⁸, meu bem!
 Juro, eu não posso faltar
 Pois tenho medo que a santa
 Então venha
 Zangada me castigar (...)*

*No ano passado
 Eu bem quis ir visitar
 Quem meus pecados
 Sempre soube perdoar
 Que crueldade!
 Vou brigar com meu amor*

⁴⁷ Ver Máximo, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁸ Curiosamente, a Penha, não Vila Isabel, foi o bairro mais cantado por Noel em toda a sua vida de compositor. Dedicou a esse bairro oito canções: *Cumprindo a promessa*, *Feitio de Oração*, *Fiquei rachando lenha*, *Meu barracão*, *Não há castigo*, *De qualquer maneira*, *Eu agora fiquei mal* e *Chuva de vento*. E Vila Isabel mereceu alusão em quatro composições: *Eu vou pra Vila*, *Bom elemento*, *Feitiço da Vila* e *Palpite infeliz*. No entanto, a Penha, quando aparece nas composições, jamais é com a importância dada à Vila Isabel, sempre enaltecida em vários aspectos. A Penha, portanto, representa mais um bairro por onde circulava o compositor. Vale lembrar, no entanto, a famosa Festa da Penha como uma referência marcante no cenário cultural carioca, manifestação significativa da cultura popular.

*Pois pela dificuldade
É que a promessa tem valor*

Com o passar dos anos, Noel tornou-se conhecido nas rodas de violão sempre animadas da intensa vida musical de Vila Isabel. Os botequins eram pontos de encontro fundamentais para a integração cultural nesse Rio de Janeiro dos anos 1920. Nas madrugadas, seresteiros entoavam suas melodias pelas ruas, embaixo das janelas, implorando o retorno do amor perdido ou simplesmente expressando o prazer de existir. Noel era um deles, pois a noite, para ele, não havia sido feita para ficar em casa. Foi a noite que o fez ser reconhecido como ótimo violonista e, posteriormente, como compositor inspirado. Aos dezoito anos era requisitado para festas e serenatas devido à extrema qualidade de suas execuções ao violão.

Humor e repertório do violonista Noel Rosa variam de situação para situação. Se são muitos a ouvi-lo, como ocorre em aniversários, batizados, casamentos, limita-se a tocar o que lhe pedem, Abismo de Rosas⁴⁹, uma canção, sambas, valsas, choros, nada de seu. Mas se a reunião é mais íntima e informal, não mais do que cinco ou seis amigos em volta de um poste de luz, um banco de praça, ou sob a janela de uma moça bonita, sente-se mais à vontade para criar (MAXIMO & DIDIER, 1990:98).

Foi no Bando de Tangarás, grupo formado em 1929, que Noel Rosa adentrou mais seriamente o mundo musical. Tornou-se, efetivamente, compositor. Procurado por alguns dos integrantes do grupo Flor do Tempo⁵⁰ para participar de gravações⁵¹

⁴⁹ Famosa valsa composta em 1905 por Américo Jacomino (1889-1928), o Canhoto, na época com apenas 16 anos, e que narrava uma decepção amorosa. Foi por décadas considerada peça obrigatória no repertório dos mais importantes violonistas brasileiros, entre os quais Baden Powell e Dilermando Reis.

⁵⁰ Os integrantes do Flor do Tempo que procuraram Noel Rosa para formar o Bando de Tangarás foram Henrique Foréis Domingues (Almirante), cantor e compositor além de líder do novo grupo (e, posteriormente, biógrafo de Noel Rosa); Carlos Alberto Ferreira Braga (Braguinha, que depois se autodenominará João de Barro), ótimo compositor apesar de não muito bom ao violão ou como cantor; Henrique Britto, o melhor violonista de todos; e Álvaro de Miranda Ribeiro (Alvinho), reconhecido por sua afinada voz. Após 1930 recrutariam novos músicos: os violonistas Sérgio Brito e Manuel Lino e os ritmistas Abelardo Braga e Daniel Simões. A necessidade de formação do novo grupo deveu-se ao número exagerado de componentes do Flor do Tempo, que dispunha de bons e maus músicos, o que não era o ideal. Como explicam Máximo e Didier, a razão para formação inicial de um quinteto foi a seguinte: o conjunto se chamará Bando de Tangarás, “como os pássaros fandangueiros que, sempre em grupos de cinco, quatro formando roda e o quinto saltitando no centro, dançam alegremente” (1990:103). É com o Bando de Tangarás o único registro conhecido em filme

na Odeon, Noel aceitou ser o quarto violonista do novo conjunto que se formava. O objetivo deles era se apresentarem em festas e reuniões em casas de famílias, mas sem remuneração, pois sabiam como os músicos profissionais eram mal vistos na época. Diziam-se, portanto, amadores, não importando a qualidade musical de suas composições e execuções. Aceitariam, apenas, participação nos lucros que as gravadoras obtivessem na venda dos discos. As músicas interpretadas por eles eram aquelas do estilo da moda no momento: a nordestina. Entre elas está *Festa no céu*, toda composta por Noel Rosa com melodia e ritmo influenciados pelo estilo dos músicos do Nordeste e apresentada por ele como sua primeira obra, o que não é realmente. Interessante também observar a linguagem nordestina da letra:

*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 dama
Que existisse cá por baixo. (...)*

*E o gato foi de luva
Para assistir o casório;
Jacaré de guarda-chuva
E a cobra de suspensório;
O porco de terno branco
Com um sapato sem sola
E o tigre de tamanco
De casaca e de cartola. (...)*

*Quando o leão foi entrando,
São Pedro muito se riu
E pros bicho foi gritando:
“Caiu, primeiro de abril!”*

A experiência musical de Noel Rosa não se restringirá ao Bando de Tangarás. Na realidade, compôs e gravou com muitos outros poetas e músicos e nos mais

em que aparece Noel Rosa. Pode ser visto na Internet no seguinte endereço: http://www.youtube.com/watch?v=26GAXh6_aKl.

⁵¹ Somente em 1929 foram feitos oito discos do Bando de Tangarás. Ao todo foram 38 discos e 73 faixas, até a última gravação em maio de 1933. Apenas no décimo oitavo disco dos tangarás aparecerá uma composição de Noel Rosa: *Eu vou pra vila*.

diversos estilos, experiência que o fez adentrar o mundo do samba, gênero em que mais compôs. Através do samba expressou o amor pelas mulheres, pela boemia, por seu bairro, descreveu os tipos humanos do Rio de Janeiro, o cotidiano e os problemas de um Brasil que adentrava o conturbado período da crise capitalista internacional e a nova realidade imposta pela Revolução de 1930.

E é sobre esse “Brasil de tanga”, segundo sua própria explicação, o primeiro samba de Noel Rosa: *Com que roupa?*. Um samba composto nos moldes das transformações rítmicas e melódicas surgidas no bairro do Estácio de Sá em contraposição ao antigo samba da Cidade Nova⁵². Recebendo logo a aceitação e o entusiasmo dos tangarás, decide-se que o novo samba de Noel será lançado ainda em 1929 no outro lado do disco em que está *Não quero amor nem carinho*, de João de Barro e Canuto. Mas não é isso o que acontece⁵³, pois no lugar dela acaba sendo lançada a canção *Na pavuna*, de Almirante e Candoca da Anunciação (pseudônimo de Homero Dornellas⁵⁴). O lançamento do samba de Noel é transferido para o próximo carnaval. Pode-se perceber, no entanto, que estava traçado o caminho do compositor, do músico. A faculdade de medicina ficaria relegada ao esquecimento diante dos encantos do samba. Após o lançamento do disco com o seu *Com que roupa?* – que tinha no outro lado *Malandro medroso*, também de Noel – vários artistas, além de Noel Rosa, passaram a gravar suas composições⁵⁵. Mesmo depois de sua morte, várias canções inéditas foram gravadas pelos mais

⁵² Para os diferentes tipos de samba ver o capítulo 2 desse trabalho. *Grosso modo*, o samba feito no Estácio de Sá tem a melodia, o ritmo e a poesia diferentes do antigo samba da Cidade Nova.

⁵³ Em 30 de setembro de 1930, somente, é que Noel consegue finalmente entrar no estúdio da Odeon para gravar *Com que roupa?*. A gravação é feita sem a presença dos outros tangarás, com Noel sendo acompanhado pelo bandolim de Luperce Miranda e mais dois violões.

⁵⁴ Homero Dornellas foi o maestro responsável por colocar na partitura *Com que roupa?*. No mesmo dia em que o fez, no entanto, mostrou aos tangarás que o procuraram em sua casa (João de Barro, Noel e Almirante), um samba de sua autoria, pedindo a Almirante que fizesse a letra da segunda parte. Assim nascia *Na pavuna*, sucesso do carnaval de 1930.

⁵⁵ Entre os principais intérpretes de Noel Rosa, alguns merecem destaque: Aracy de Almeida (1914-1988) era, para Noel Rosa, quem com mais exatidão interpretava suas canções. Gravou algumas das mais importantes composições do poeta da Vila, entre as quais estão *Palpite infeliz*, *O “x” do problema* e *Último desejo*. No final de sua vida ficou conhecida, infelizmente, apenas como jurada do programa de calouros do programa de Silvio Santos. Como ela mesma dizia, havia virado “palhaça de auditório”. Marília Batista (1918-1990) dedicou-se especialmente à divulgação da obra de Noel Rosa. Gravou, entre outras, *Provei*, *Cem mil réis* e *Silêncio de um minuto*. Francisco Alves (1898-1952) ficou conhecido como o Rei da Voz e teve papel fundamental na divulgação de diversos compositores do início do século. Depois do próprio Noel Rosa, foi o mais freqüente intérprete do compositor: 27 gravações. Mário Reis (1907-1981) inaugurou um estilo diferente de cantar samba. Não possuía a potência vocal de Francisco Alves, por exemplo, mas cantava de uma forma coloquial e com uma divisão rítmica mais ágil. De Noel Rosa gravou, além de *Filosofia* e outras importantes canções, *É preciso discutir*, em dueto com Francisco Alves.

diversos intérpretes, resgatando a importância do compositor no cenário musical brasileiro⁵⁶.

Enfim, a música popular brasileira passa, certamente, por uma grande transformação após o surgimento do compositor. Um novo samba aparece a partir das letras e melodias criadas pelo jovem “sem queixo” de Vila Isabel, tanto em seu aspecto estrutural como na inovação das temáticas. Como observa Sérgio Cabral (1991:8),

Noel Rosa, como Chico Buarque e Caetano Veloso, chama nossa atenção, primeiramente, pela letra. Ele, Chico e Caetano são poetas que encontraram na música popular o campo ideal não só para fazer poesia, mas também para mudar as antigas regras. Com os três ocorreu algo que só a música popular permite e que está reservado exatamente aos que precisam inovar na poesia cantada, mas sentem-se tolhidos pelas antigas formas musicais. Necessitam de algo novo também na música, embora sejam mais de letra do que música. Enquadram-se, de certa maneira, naquele ensinamento de Maiakovski, segundo o qual não há arte revolucionária sem forma revolucionária. Ao revolucionarem a letra, acabaram revolucionando a música. É a letra carregando a música para novos horizontes. O mesmo poderia ser dito de compositores como Cole Porter ou Antonio Carlos Jobim e Newton Mendonça. Mas estes são essencialmente músicos, ao passo que Noel, Chico e Caetano são poetas.

A letra não tinha grande importância na música popular até o aparecimento de Noel Rosa. Os lundus, modinhas e choros que eram a música de fundo da época do Império, não eram famosas ou significativas por causa de sua poesia. É verdade que os músicos do início do século XX se inspiraram bastante na poesia romântica para produção de suas letras, mas sempre com o objetivo de “rebuscar” suas canções

⁵⁶ No dia 2 de janeiro de 2008, parte da obra de Noel Rosa tornou-se domínio público, pois se passaram 70 anos de seu falecimento. Isso significa que algumas de suas canções (aquelas feitas individualmente ou com parceiros que tenham falecido até 1937) se tornaram parte do patrimônio coletivo e qualquer pessoa pode utilizá-las. Essas canções agora podem ser resgatadas, gravadas e executadas livremente, assim como podem ser submetidas a outras versões técnicas mais modernas de produção musical, como a remixagem e o *sampling*. De fato, muitos artistas já vêm, faz algum tempo, gravando a obra de Noel, tais como Caetano Veloso, Chico Buarque, Ivan Lins e João Bosco, seja em discos individuais ou em coletâneas de homenagem a Noel Rosa. Perto do aniversário de cem anos de seu nascimento, felizmente, o compositor tem sido lembrado. Inclusive, como observado na introdução desse trabalho, foi lançado em 2006 um filme sobre sua vida: “Noel – poeta da vila”, dirigido por Ricardo Van Steen.

que mais valiam pelo ritmo ou pela melodia. Havia a poesia de Catulo da Paixão Cearense, repleta de onomatopéias, versos circunstanciais ou sem sentido e imitações da linguagem interiorana, mas que legou à música popular, no mínimo, uma inesquecível canção, a toada *Luar do sertão*⁵⁷, de 1908:

*Não há, ó gente, oh não
Luar como este do sertão...
Oh que saudade do luar da minha terra
Lá na serra branquejando
Folhas secas pelo chão
Esse luar cá da cidade tão escuro
Não tem aquela saudade
Do luar lá do sertão
Se a lua nasce por detrás da verde mata
Mais parece um sol de prata
Prateando a solidão
A gente pega na viola que ponteia
E a canção é a lua cheia
A nos nascer no coração*

E havia também as letras pernósticas de canções (que não deixam de ser belas) como *Rosa*, de Pixinguinha e Otávio de Souza, inspiradas na tradição estética parnasiana da poesia brasileira:

*Tu és divina e graciosa
Estátua majestosa do amor
Por Deus escultura
E formada com ardor
Na alma da mais linda flor
Do mais altivo olor
Que na vida
É preferida pelo beija-flor*

⁵⁷ Catulo (1863-1946) defendeu por toda a sua vida ser o único autor de *Luar do sertão*, mas é possível que a melodia seja um tema folclórico recolhido e modificado por João Pernambuco, pseudônimo de João Teixeira Guimarães (1883-1947), tendo sido, após, passada para Catulo. É difícil se ter certeza sobre essa afirmação, pois sendo um tema folclórico, a melodia poderia estar na memória tanto do poeta quanto do violonista.

Poesia mesmo, portanto, só de vez em quando. Com Noel, o significado poético da canção, do samba, passou a ser muito mais valorizado. A letra adquire uma importância tão grande quanto o ritmo ou a melodia.

A influência modernista sobre a poesia de Noel Rosa, como veremos no capítulo 4, deve ser levada em consideração juntamente com o samba que nascia nos morros, nos subúrbios e, especialmente, no bairro do Estácio de Sá, onde surgiu o que seria depois a primeira Escola de Samba: o grupo carnavalesco “Deixa Falar”. Tanto sob o ponto de vista das letras quanto da música se pode observar na obra de Noel um certo envolvimento com o rompimento de convenções característico dos anos 1920 após a Semana da Arte Moderna.

No contexto do modernismo brasileiro, a música “clássica” – particularmente representada pelo trabalho de Villa-Lobos e posições defendidas por Mário de Andrade – tendem a valorizar elementos regionais. A música popular, no entanto, como no caso de Noel Rosa, segue um caminho diferente: incorpora o novo imaginário urbano à base da experiência modernista. A música modernista responde à demanda construtivista do período – o chamado a se construir uma nação brasileira – com uma tendência totalizante, buscando unificação e completude. O resultado é uma estética monumental que expressa a noção de um país com grande potencial, do qual as raízes regionais da cultura popular são uma expressão. Em contraste, alguns músicos populares, com os poetas modernistas, encontraram sua inspiração na vida urbana em todas suas novas configurações. Enquanto os poetas engajados no movimento modernista fizeram essa opção conscientemente, os músicos o fizeram intuitivamente. O resultado foi uma estética fundada na simplicidade, recusando soluções totalizantes e operando, ao contrário, na fragmentação. (NAVES: 1998, 67)

O chamado samba carioca surgiu com os compositores do bairro do Estácio de Sá e o advento das escolas de samba. Até esse período, início dos anos 20, o samba estava fortemente ligado ao maxixe, configurando uma estrutura melódica e rítmica que não se adequava aos novos anseios estéticos e práticos dos músicos. Buscava-se um ritmo que rompesse com as tradições nordestinas e estivesse mais de acordo com a urbanidade e as concepções modernas. O já citado *Pelo telefone*, de Donga e Mauro de Almeida, considerado o primeiro samba gravado, mostra

claramente a influência do maxixe em sua execução. Somente mais tarde o “verdadeiro” samba carioca apareceria com toda a sua força, tendo Noel Rosa como um de seus mais importantes criadores.

Noel foi um dos primeiros sambistas brancos e grande admirador desse ritmo negro que ganhava espaço na cidade no decorrer na década de 1920. Na revista Phono-Arte, publicada no Brasil em dezembro de 1930, o jornalista e crítico musical Cruz Cordeiro se refere à originalidade de Noel Rosa:

Noel Rosa, que pertence ao já popular Bando de Tangarás, aparece como autor do samba Com que roupa?, cantado por ele, com acompanhamento do Bando Regional, na primeira faixa do disco número 13.245, da Parlophon. Este samba, desde logo, registrou desusado sucesso, apresentando-se como um dos prováveis êxitos do carnaval que aí vem. Ao nosso ver, esse samba que todo o Rio já sabe de cor, é excelente pela originalidade da letra e o sabor esquisito do ritmo, dentro do qual a letra está magnificamente bem enquadrada. Reparem os amadores como caem bem dentro da música e do ritmo aquelas rimas acentuadas e nítidas de “conduta”, “luta” e “bruta”, ou então de “sopa”, “roupa” e “estopa”. Enfim, (...) enviamos daqui os nossos parabéns a Noel Rosa pela originalidade engenhosidade do seu samba, que ele próprio canta com graça e especial sabor, acompanhado pelo adestrado Bando Regional.⁵⁸

Após o sucesso de seu primeiro samba, Noel continuou a produzir composições que surpreendiam, especialmente, por sua beleza e originalidade poética. O público sempre recebia com encantamento suas músicas, admirados pela profunda e ao mesmo tempo simples forma com que se referia aos fatos do cotidiano, aos costumes, aos dilemas universais. Um exemplo interessante de sua originalidade é o samba *Gago apaixonado*⁵⁹:

⁵⁸ Apud Máximo, *op. cit.* pp. 155-156.

⁵⁹ Noel Rosa comentou certa vez que *Gago apaixonado* era a sua música preferida, pois, além de original, era a única que os vizinhos e seus papagaios não conseguiam cantar. A partir dessa confissão, *Gago apaixonado* passou a ser tocada em todas as apresentações de Noel. Como lembram Máximo e Didier (1990:166), Noel, com o samba em questão, deixa o público “sempre contagiado por este seu modo de combinar tudo – melodia, ritmo, letra, pausas, acordes – num aflitivo gaguejar. Um número irresistível que, para júbilo de futuros ouvintes, Noel perpetuará em disco, ele na voz e no violão, Napoleão Tavares no pistom com surdina, Luís Americano na clarineta, Luís Barbosa no seu insólito ‘instrumento de percussão’, um lápis com o qual tamborila nos próprios

*Mu-mu-mulher em mim
 Fi-fizeste um estrago
 Eu de nervoso
 Estou-tou fi-ficando gago
 Não po-posso com a cru-crueldade
 Da saudade
 Que mal-maldade
 Vi-vivo sem afago (...)*

*Te-teu co-coração
 Me-me entrega-gaste
 Depo-pois de mim
 Tu toma-maste
 Tu-tua fa-falsidade
 É profunda
 Tu-tu-tu-tu-tu-tu-tu-tu
 Vais fi-ficar corcunda*

E também *Tipo zero*, música que tem no título um trocadilho utilizado pelos jovens da época para se desmoralizarem uns aos outros. *Tipo zero* tem um som semelhante a “Te puseram”:

*Você é um tipo
 Que não tem tipo
 Com todo tipo você se parece
 E sendo um tipo que assimila tanto tipo
 Passou a ser um tipo que ninguém esquece
 (Tipo Zero não tem tipo)
 Quando você penetra no salão
 E se mistura com a multidão
 Esse seu tipo é logo observado
 E admirado todo mundo fica
 E o seu tipo não se classifica
 E você passa a ser um tipo desclassificado*

Mesmo sendo um dos compositores mais elogiados do meio artístico, Noel Rosa ainda não possuía a popularidade de nomes como Carmen Miranda, Francisco Alves, Sílvio Caldas e Orlando Silva, por exemplo. Por outro lado, quando o assunto

dentos, abrindo e fechando a boca de modo a obter com isso efeitos rítmicos ora mais graves, ora mais agudos”. Interessante observar, também, o último verso da canção e a relação com um antigo ditado: “quem dá e toma fica corcunda”.

era improvisação Noel se mostrava como um dos mais talentosos e conhecidos. Foi ele o responsável por levar para o rádio o hábito dos sambistas cantarem em coro a primeira parte de uma música e deixarem a segunda para improvisação. No Programa Casé⁶⁰, lançado em 1932 e apresentado até 1951, em que Noel chegou a acumular as funções de cantor e contra-regra, um dos quadros mais interessantes era justamente o momento em que vários convidados – Patrício Teixeira, Almirante e Marília Batista, por exemplo – improvisavam sobre a segunda parte de um determinado estribilho, normalmente emboladas e desafios do Norte. Nenhum improvisador, no entanto, possuía a rapidez e a originalidade de Noel. Um exemplo são os versos do samba *De babado*, criados por ele a partir de um estribilho de João Mina, sambista do morro de São Carlos:

*De babado, sim
Meu amor ideal
Sem babado, não*

*Seu vestido de babado,
Que é de fato alta-costura,
Me fez sábado passado
Ir a pé a Cascadura
(E voltei de cara-dura) (...)*

*Quando eu ando a seu lado
Você sobe de valor,
Seu vestido sem babado
É você sem meu amor,
(É assistência sem doutor) (...)*

Além de suas improvisações, muitas vezes Noel ajudou compositores a consertarem seus sambas (versos, rimas, harmonias, ritmo) sem que seu nome aparecesse como co-autor, mesmo que tivesse, na verdade, composto uma nova canção. E tudo isso sem ter uma formação musical teórica consistente. Como observam Castelar de Carvalho e Antonio Araújo (1999: 82),

⁶⁰ Ademar Casé foi um pernambucano que passou de vendedor de rádios a prazo para dono de um programa de rádio que serviu de inspiração para muitos futuros empreendedores. Casé comprou um horário das oito à meia-noite na Rádio Philips em que acumulou as funções de produtor, agenciador, selecionador de artistas, corretor de anúncios e tudo mais que não o obrigasse a ir ao microfone. Com a ajuda de patrocinadores, o programa teve sucesso e seu horário foi mudado para tarde de domingo. (Ver Máximo, *op. cit.*, p. :324)

Noel não sabia música, mas Almirante, companheiro no Bando dos Tangarás, amigo, biógrafo, e o primeiro grande divulgador de sua obra, conta que muitas vezes viu o poeta-sambista, violão em punho, corrigindo harmonias de gente mais bem preparada do que ele em termos de técnica musical. É ainda Almirante quem se diz convencido de que Noel sempre participava da parte musical de seus sambas feitos em parceria.

Os parceiros⁶¹ com que Noel compôs faziam, normalmente, as melodias, o que não quer dizer que Noel não fosse também ótimo músico e melodista. *Com que roupa?*, por exemplo, fez sozinho. Carvalho e Araújo lembram que o belo choro *Baianinha*, de 1929, só gravado em 1983 por integrantes do Conjunto “Coisas nossas”, embora a única composição instrumental conhecida de Noel, serve também para demonstrar que seus conhecimentos musicais não podiam ser tão precários como supõem certos críticos de sua obra. Chediak (1991:12) também observa que em Noel Rosa as

*harmonias são genialmente bem feitas, ricas na condução dos baixos e na utilização dos acordes invertidos e diminutos. (...) Foi o primeiro compositor modernista da música brasileira e continua sendo, hoje, tão moderno quanto muitos dos nossos compositores contemporâneos.*⁶²

Realmente, em um momento histórico e cultural em que era difícil encontrar na música popular brasileira o uso de recursos musicais mais elaborados como os citados por Chediak, Noel se utilizou de harmonias diferentes e surpreendentes

⁶¹ Alguns nomes se destacam entre os parceiros de Noel Rosa: o paulista Oswaldo Gogliano (1910-1968), o Vadico, com quem compôs alguns clássicos como *Feitiço da Vila*, *Pra que mentir* e *Cem mil réis*; Orestes Barbosa (1893-1966), jornalista e poeta (autor da famosa *Chão de estrelas* com Sílvio Caldas), que fez as letras de *Suspiro* e *Positivismo*, musicadas por Noel; Cartola, apelido de Angenor de Oliveira (1908-1980), considerado por muitos como o maior sambista da história da música popular brasileira (foi um dos fundadores da escola de samba Estação Primeira de Mangueira e autor de clássicos do samba como *As rosas não falam*, *O mundo é um moinho* e *Alvorada*), compôs com Noel Rosa, entre outras, as canções *Rir e Não faz, amor*; Milton de Oliveira Ismael Silva (1905-1978), um dos mais originais compositores de samba que tem, entre suas obras com Noel, as canções *Para me livrar do mal* e *A razão dá-se a quem tem*; Deoclesiano da Silva Paranhos, o Canuto (?-1938), compositor com Noel Rosa de, entre outras, *Esquecer e perdoar* e *Já não posso mais*.

⁶² No capítulo 3 veremos quais são as características modernistas de Noel e como elas são expressadas em suas canções.

modulações de tom que só seriam explorados em profundidade nas canções pós-Bossa Nova, influenciadas pelo jazz americano e pelos novos recursos de gravação.

De qualquer forma, sua produção não foi pequena. Quase 260 canções em um curto período de tempo. Noel compôs sambas, valsas, foxes, emboladas e todos os demais ritmos que eram populares na década de 30. Boa parte desse acervo foi produzido nos botequins de Vila Isabel, no bairro da Lapa ou nos morros do Rio de Janeiro, ambientes propícios para reflexão acerca do cotidiano dos malandros, das mulheres e da pequena-burguesia que habitam suas canções. Segundo Aracy de Almeida, a intérprete preferida de Noel, a conhecida *O “x” do problema* foi composta de maneira peculiar, em um maço de cigarros “Odalisca” numa noite no Café e Bilhar Trianon, em frente ao Nice, famoso café de encontro de sambistas e intelectuais da época (CABRAL, 1991:12).

No entanto, o gosto pela noite e pela madrugada não era algo que contribuísse para a saúde do compositor Noel Rosa. João de Barro, o Braguinha⁶³, companheiro do Bando de Tangarás, salienta que Noel não cuidava da saúde. “Noel Rosa dormia pouco, comia pouco e bebia muito”⁶⁴, relembra.

Sua organização financeira também era difícil. Seu tempo e seus interesses giravam em torno dos bares e do samba. Um típico boêmio que precisava, de vez em quando, colocar o violão no penhor ou vender um samba, como ele mesmo confessou em uma entrevista para o jornal *O Globo* em 14 de agosto de 1934:

Já vendi muito samba, você achará graça quando eu disser que os vendia unicamente pelo prazer de vê-los gravados. Os sambas que eu vendia saíam nos discos como sendo dos compradores. Mas eu não me importava. O essencial era eu ter a certeza de que o samba era meu. Tudo o mais era acessório. O meu maior freguês era o Gomes Júnior, da Casa Viúva Guerreiro. Eu os vendia por uma bagatela e eles davam bons

⁶³ Em entrevista ao documentário “De Minas a Noel”, de 1987, Braguinha diz ter feito apenas duas músicas em parceria com Noel Rosa: *Prato fundo* e *Linda pequena*. Quando lançadas, não fizeram muito sucesso, mas um ano após a morte de Noel, Braguinha inscreveu *Linda pequena* com outro nome, *As pastorinhas*, num concurso de marchinhas, apenas mudando dois versos. Com isso, ganhou o primeiro lugar e a marcha tornou-se umas das mais conhecidas canções desses dois compositores. Porém, autores como Máximo e Didier (1991:170) e Sérgio Cabral (apud CHEDIAK, 1991:180), atribuem também a ele a co-autoria de *Samba da boa vontade*. Provavelmente a confusão se deu por lapso da memória de Braguinha, pois seu nome consta no registro original da música de 1934.

⁶⁴ Apud Almirante, 1963:38.

*lucros. Naquele tempo, eu era otário. Agora, estou começando a compreender a vida. Não vendo mais sambas. Também não compro, porque, graças a Deus, não preciso disso.*⁶⁵

Conseguir dinheiro, de fato, não era um problema apenas de Noel como boêmio e sambista. Apesar de ser de classe média, o dinheiro que tinha era pouco, considerando certas dificuldades pelas quais passou sua família. De modo que em seus sambas, o dinheiro, assim como a mulher, era assunto freqüente. Além disso, o problema que Noel tinha no queixo não o impediu de ser um conquistador e de dedicar inúmeras canções às suas mazelas de amor, passando inúmeras noites na boemia, o que foi ainda pior para sua saúde. Como observa Sérgio Cabral (1991:10),

Em relação à mulher, sofreu muito nas suas letras, foi ciumento, às vezes machista, outras, debochado e, quase sempre, apaixonado. Os seus biógrafos – a partir de Almirante, o autor do livro No tempo de Noel Rosa – tiveram o cuidado até de identificar cada mulher que inspirou cada obra sua. A musa que mais músicas mereceu, a Ceci, foi uma conquista da boemia, sendo ela mulher dos cabarés da Lapa. Boêmio, farrista, alimentando-se pouco, acabou contraindo tuberculose, a doença que matou tanta gente na época, quando a ciência ainda não havia encontrado os medicamentos que, a partir da década de 50, iam fazer do mal uma doença curável. Os casos de cura na época era todos consequência de um tratamento rigoroso, para o qual eram fundamentais o repouso, a mudança para uma região de clima frio e ar seco e o consumo abundante de proteínas. Noel até que tentou enfrentar a doença, mudando-se para Belo Horizonte, uma cidade muito procurada, naquele tempo, pelos portadores da tuberculose. Recém casado com a quase adolescente Lindaura, viajou com ela para a capital de Minas Gerais, onde ficaria hospedado na casa de parentes. Mas, dias depois da sua chegada, já estava envolvido com os boêmios locais, em noitadas intermináveis.

A tuberculose foi evoluindo até um nível crítico, pois Noel Rosa não tomava os devidos cuidados para enfrentar a doença. Como já foi dito, apesar da doença Noel não deixou a boemia, bebia exageradamente, fumava e não se alimentava direito. Uma história conhecida foi contada por Antônio Nássara a respeito de um encontro que teve com Noel Rosa: estava o compositor sentado sozinho numa mesa de

⁶⁵ Apud Cabral, 1991:15.

botequim, repleta de garrafas de cerveja, cálices de conhaque e em pleno dia. Diante do absurdo de ver assim o amigo doente, Nássara indignou-se: “Você está maluco, Noel? Doente e bebendo desse jeito!” Ao que responde o inveterado boêmio: “Sabe o que é, Nássara? É que me disseram que cerveja alimenta. Como não sei comer sem beber, estou tomando esses conhaquinhos”⁶⁶.

Nem mesmo a doença o impediu de continuar compondo. Algumas de suas canções mais importantes, aliás, foram feitas após o desenvolvimento da tuberculose, tais como *Feitiço da Vila*, *Conversa de botequim* e *Pierrô apaixonado*. Na verdade, as desilusões do amor foram bem mais significativas na transformação temática e no humor do compositor do que a tuberculose propriamente dita.

Apesar do gosto pela boemia, chegou um momento em que Noel percebeu, no início de 1937, que era preciso fazer alguma coisa para tentar recuperar a saúde. Acabou resolvendo se instalar em um hotel em Friburgo com sua mulher Lindaura, tendo as despesas pagas por amigos. Mas já era tarde, infelizmente, para sanar os estragos feitos em seu pulmão pela tuberculose. Como consequência, nem sua saúde, nem seu ânimo, melhoraram. Em bilhete para o amigo Almirante, expressou sua tristeza e sua desilusão:

*Tenho pena daqueles que estou incomodando com a minha merecida moléstia. Confesso que não sei agradecer tanta bondade. Era mais negócio vocês me deixarem morrer, como eu mereço. Não quero mais amolar. (...) Há muito tempo que não escrevo. Isto basta para você perdoar os garranchos. Qualquer dia não saberei mais falar...*⁶⁷

Não demorou muito para que surgissem os primeiros boatos a respeito de sua morte. Alguns meios de comunicação oficiais já o consideravam defunto, tais como a Rádio Cruzeiro do Sul. Na revista *Carioca* concedeu ao voltar de Friburgo o que seria a sua última entrevista demonstrando um certo otimismo em relação a sua situação. Ao responder ao repórter que lhe perguntou “Como vai essa força?”, respondeu:

⁶⁶ Apud Máximo, *op. cit.*, p. 251.

⁶⁷ Apud Cabral, 1991:11.

*Não sei. Eu não posso adivinhar o que ela está pensando em me fazer. Mas acho que desta vez endireito. (...) Estive muito doente. Estou voltando à atividade de compositor. Logo que possa estarei ganhando a vida como cantor, também. Mas compor sambas é que é o meu fraco, embora também goste de fazer caricaturas.*⁶⁸

A esperança não durou muito tempo. Noel Rosa morreu no dia 4 de maio de 1937. No dia seguinte ao falecimento do poeta da Vila, vários jornais noticiaram o acontecido, entre eles o *Diário de Notícias*:

*Noel Rosa era um de nossos mais conhecidos compositores populares. Suas musicas nunca deixavam de alcançar sucesso nas temporadas carnavalescas. Havia mezes vinha elle soffrendo de pertinaz molestia, que lhe tirava toda a alegria. Hontem, á noite, em frente á sua residencia, á rua Theodoro da Silva, 382, em Villa Isabel, realizava-se uma festa familiar. Os rapazes, que compunham a orquestra, resolveram prestar uma homenagem a Noel, cantando em voz alta, o samba-desafio, de sua autoria, intitulado "De Babado Sim..." O compositor popular, que regressára havia tres dias, de Pirahy, onde fôra mudar de ares, ao ouvir a musica, teve um estremecimento e morreu, talvez de emoção. O seu enterro será realizado hoje á tarde, sahindo o feretro do endereço acima.*⁶⁹

Noel de Medeiros Rosa morreu na mesma cama em que nasceu, no chalé da rua Theodoro da Silva, número 30, em que morou com a mãe desde criança. Ainda não havia completado 27 anos de idade, mas mesmo tendo vivido tão pouco deixou uma obra que até hoje serve como inspiração para os músicos brasileiros e como importante documento para compreensão das transformações pelas quais passou a nossa música popular no decorrer do século XX.

⁶⁸ Apud Cabral (1991:15).

⁶⁹ Apud Gama, 2009.

3.2 – Noel: na fronteira entre o morro e a cidade

Para entendermos melhor a importância da obra de Noel Rosa na história da música popular brasileira é necessário analisarmos a sua produção artística – desde o final da década de 1920 até a sua morte em 1937 – e explicarmos por que acreditamos que ele e suas composições são representantes das profundas transformações sociais e culturais ocorridas no Brasil daquele período.

Como já vimos, o primeiro sucesso do compositor foi o samba *Com que roupa?*, inspirado na queda da Bolsa de Nova York e nas dificuldades econômicas pelas quais passava o Brasil diante deste acontecimento. Nesse samba, já se percebe o conteúdo humorístico, a crítica bem-humorada que Noel fazia da sociedade e que estaria presente em toda a sua obra, além da coloquialidade dos versos e das expressões corriqueiras que caracterizam a influência modernista do compositor. Graças a ele, Noel é, definitivamente, reconhecido como um dos compositores mais representativos do Rio de Janeiro naquele momento. Além desse samba, em muitos outros é manifestado esse lirismo diretamente relacionado ao cotidiano⁷⁰, formando uma harmônica interação entre indivíduo e sociedade, algo bastante original nas primeiras décadas do século XX, em que a música popular ainda estava ligada às tradições coloniais e regionais características do período anterior. Nas palavras de Sodré (1991:14), Noel Rosa

⁷⁰ Na letra e na música de um outro ícone da música popular, Chico Buarque de Holanda, como já observou Muniz Sodré (1998:85), o eu-lírico afirma-se não simplesmente pela manifestação sentimental da alma do indivíduo, mas por sua relação intrínseca com um espaço social, onde a existência e a realidade se reorganizam pela poesia, nesse caso, o samba, mais especificamente. Esse gênero musical, na plenitude de seu ritmo e sua significação cultural, seria uma espécie de fuga, de saída, da “angústia gerada por um *socius* e um cotidiano sem plenitude existencial”. Percebe-se nas características da obra de Chico um teor fortemente modernista no que se refere à elaboração poética e o cuidado lingüístico que o aproximam do cotidiano. No entanto, ao mesmo tempo em que há a preocupação em descrever e compreender a realidade em torno, há também a percepção de que o autor mantém uma certa distância do objeto. Sodré se refere a essa característica da obra de Chico Buarque como “intransitividade”, um “falar sobre” o mundo, em músicas como *Construção*, *Januária*, *Sabiá* e *Samba e amor*. São construções subjetivas acerca da realidade e não vivências, propriamente ditas. O compositor, assim, não interage diretamente com o homem comum e com a poesia, tendo-os apenas como forma de reflexão sobre o mundo e a existência. Essa alusão à obra de Chico Buarque é interessante para se fazer uma relação com a forma com que Noel Rosa estrutura seus versos e suas melodias no que concerne ao contexto sócio-histórico em que vive.

fala a partir de uma vivência num certo cotidiano (não fala sobre), fala o mundo, como o trabalhador quando se refere à operação de trabalho. Por outro lado, sua veia lírica é formalmente mais romântica do que moderna, no sentido de que o espaço externo (a cidade, com suas dores e alegrias) acha-se objetivamente estruturada, e o poeta-compositor pode sentir-se à vontade para assumir os significados correntes.

A partir desses significados traduzidos por sua obra, Noel é considerado um compositor modernista. Nuances do cotidiano da cidade, dos bairros, dos costumes, da cultura, transparecem em seus versos. E é justamente nesse aspecto que reside um traço fundamental da importância social e ideológica de suas composições: a integração de grupos sociais através da arte, da música. Sua obra se insere e até mesmo cria um trânsito entre o *ethos* negro (os morros, as favelas) e a cidade (a classe média, o capitalismo ascendente, a industrialização), estando, dessa forma, de acordo com a ideologia do populismo nacionalista característico de sua época. Como observa Luiz Werneck Vianna (2004:76)

Noel Rosa, originário das camadas médias, com formação universitária e fortemente ligado à vida popular da cidade, é quem vai dar partida no processo de escalada de uma manifestação ainda subcultural para o plano da cultura da cidade, realizando uma intervenção na questão da hegemonia que estaria fadada a exercer larga influência em todo o país. É em nome desse projeto que Noel sustenta, no interior do seu campo cultural, como na polêmica travada com Wilson Batista – de fato, uma relevante controvérsia sobre política-cultural – a seriedade da atividade do compositor popular, recomendando ao rival “jogar fora essa navalha que te atrapalha”.⁷¹

Nesse momento em que o Estado era quem detinha o poder de mediação entre o povo e os intelectuais, Noel permite, com suas composições, a criação de uma nova concepção acerca da música popular baseada na comunicação direta com a cidade e seus mais diversos grupos sociais, tendo como aliado o poder de alcance do rádio sobre os diversos setores da população.

⁷¹ Como veremos no capítulo 3, o verso “joga fora essa navalha que te atrapalha” faz parte do samba *Rapaz folgado*, composto por Noel Rosa como resposta ao samba *Lenço no pescoço*, de Wilson Batista, que fazia uma espécie de apologia ao malandro violento e vagabundo.

Assim, o Estado representava a instância maior em torno da qual deveriam se submeter as manifestações artísticas, a ciência e a intelectualidade em geral. Com Noel Rosa, no entanto, a música popular transformou-se em um elemento autônomo que possibilitava a expressão da livre opinião e o encontro dos intelectuais com os segmentos menos abastados da população. Percebe-se o surgimento e fortalecimento da comunicação entre a realidade urbana, os elementos prosaicos do cotidiano, e a opinião, a interpretação de mundo dos compositores. Ou seja, mesmo sob o poder ideológico e cultural exercido pelo Estado, a música popular consegue expressar o contexto em que surge com uma certa independência em relação aos padrões ideológicos impostos. A vida popular passa a ser cada vez mais valorizada e aceita na mídia e pela população. A obra de Noel permite, justamente, iniciar um processo de reinterpretação da sociedade e uma reflexão profunda a respeito da identidade do indivíduo urbano no Brasil. Com ele a arte do *simples* deixa de ser apenas considerada como cultura dos excluídos para tornar-se objeto de análise e reflexão. Nesse contexto, o rádio contribuiu para levar os compositores populares e suas canções a conquistar a realidade urbana e as classes cultas.

Vemos, assim, que a obra de Noel é de grande importância para compreensão do caráter do brasileiro que tantas transformações sofreu em busca de sua identidade no decorrer de várias décadas. Busca, esta, empreendida nos mais variados âmbitos: político, econômico, cultural, social, etc, e sujeita às influências das transformações mundiais.

Quando Noel Rosa nasceu, a República havia sido proclamada a pouco mais de duas décadas. O Brasil ainda estava fortemente ligado ao antigo sistema político apesar dos esforços de modernização e inserção no novo contexto desenvolvimentista mundial, como foi observado no capítulo 2. Tanto na busca do “moderno” quanto no sistema político que surgia, o povo, de maneira geral, assistia como que hipnotizado. Nas raízes desse ímpeto de reformas em todos os setores (economia, política, cultura, etc), estava o pensamento positivista diretamente importado da Europa, mas adaptado ao estilo brasileiro. Sob o lema “o amor por princípio, a ordem por base e o progresso por fim”⁷², os dirigentes brasileiros

⁷² José Murilo de Carvalho observa que a escolha pelo sistema positivista de governo ocorreu em detrimento a duas outras opções que tinham os políticos que estruturavam a República: havia um modelo de República baseado no sistema americano, marcadamente liberal e forjado em uma sociedade de quase ausência de hierarquias sociais, e outro que seguia a idéia de “revolução jacobina”, nos moldes franceses, em praça pública. Diante dessas soluções, o mais adequado para

buscavam construir um novo país. No entanto, disfarçado sob uma constituição liberal, o sistema político era mantido sob o controle das oligarquias estaduais dominantes desde a época do Império. No final das contas, a população, em sua maioria analfabeta e pobre, permanecia à margem das decisões políticas e, conseqüentemente, distante do desenvolvimento econômico.

Nesse contexto de internacionalização e adequação do Brasil ao capitalismo, as grandes empresas nacionais e estrangeiras recebiam todo o apoio do governo, enquanto o povo via ir por água abaixo os sonhos de melhores condições de vida e de trabalho, prometidas pela República ainda jovem. A decepção da população já aparecia, menos de uma década após a proclamação da República, em charges e caricaturas de periódicos brasileiros⁷³.

A ordem política e econômica brasileira serve muitas vezes como tema para as canções de Noel Rosa. Quando aparece, ganha contornos irônicos, sarcásticos e subjetivos, o que é bastante natural, pois trata-se de música popular e não de crítica social respaldada por teorias científicas. O exemplo da já citada *Com que roupa?* é significativo, pois a própria estruturação poética e temática torna indireta a referência ao contexto histórico. Também a letra do samba *Positivismo*⁷⁴ reflete essa idéia:

A doutrina comtiana é aí posta à distância desde o verso inicial - “A verdade meu amor mora num poço” – até aquele que manda o “coração que não vibra” transformar “mais outra libra em dívida flutuante”. Na lirica noelina, a ideologia patrona do Exército e da República só tem mesmo lugar como mote gozador (SODRÉ, 1991:16).

os republicanos brasileiros, considerando a realidade social e cultural, pareceu ser uma espécie de “terceira via”. Como coloca Carvalho: “O arsenal teórico positivista trazia armas muito úteis. A começar pela condenação da Monarquia em nome do progresso. Pela lei dos três estados, a Monarquia correspondia à fase teológico-militar, que devia ser superada pela fase positiva, cuja melhor encarnação era a república. A separação entre Igreja e Estado era também uma demanda atraente para esse grupo, particularmente para os professores, estudantes e militares. (...) O progresso pela ditadura, pela ação do Estado, eis aí um ideal de despotismo ilustrado que tinha longas raízes na tradição luso-brasileira desde os tempos pombalinos do século XVIII” (Carvalho, 1990:27).

⁷³ Ver Carvalho, *op. cit.* p. 38.

⁷⁴ Nessa letra de Orestes Barbosa musicada por Noel também vemos referência à famosa máxima comtiana: “O amor vem por princípio / A ordem por base / O progresso é que deve vir por fim / Desprezaste essa lei de Augusto Comte / E foste ser feliz longe de mim”.

Noel tinha consciência da distância que havia entre o povo das ruas e a ordem oficial da política brasileira. Ele deixa transparecer em muitas de suas composições, tais como *O orvalho vem caindo* e *Filosofia* que veremos no próximo capítulo, a idéia de que mesmo os representantes dessa ordem vigente (policiais, autoridades, funcionários públicos) são parte da imensa quantidade de gente que não compreende a complexidade do sistema, suas corrupções, seus conchavos e, portanto, também são vítimas da exploração econômica e ideológica. Em outros momentos, Noel profetiza o triste destino daqueles que não fazem parte da alta sociedade, mas que encontram sua salvação na arte, como em *Riso de criança*:

*Eu nascendo pobre e feio
la ser triste o meu fim
Mas crescendo a bossa veio
Deus teve pena de mim*

A crítica parece estar bastante presente em suas letras quando o assunto é a política brasileira, o novo contexto social e as dificuldades econômicas do povo brasileiro, como se vê em *Samba da boa vontade* e em *Que se dane*, por exemplo. Suas canções com temáticas que se referem à realidade do país estão repletas de versos bem humorados e irônicos, mas que deixam transparecer, através da narração de fatos cotidianos e dos sentimentos das pessoas que os vivem, o contexto social da época. De fato, Noel é

Um cronista a zombar como pode da confusão em que se vê metido o Brasil após uma revolução de causas e efeitos imprecisos, cores vagas, filosofias hesitantes, ideologias camufladas. O que mudou afinal? Para que se fez a revolução? Como o novo chefe da repartição que chega para fazer mudanças – e, não sabendo o que mudar, muda apenas a posição das mesas – o novo presidente baixa decreto limitando a imigração, institui um imposto de emergência, mexe na hora brasileira, reforma a ortografia, nada mais profundo. (MÁXIMO, op. cit. p.171)

Como citado pelos autores, o novo governo pós-30 mudara até mesmo a hora brasileira. Era a instauração do horário de verão que não passou despercebido por

Noel Rosa e que a ele dedicou dois sambas: *O pulo da hora* e *Por causa da hora*. Na letra do segundo, a forma de vida do malandro não deixa de estar presente:

*Eu que sempre dormi durante o dia
Ganhei mais uma hora pra descanso
Agradeço ao avanço
De uma hora no ponteiro.
Viva o dia brasileiro!*

A partir dessa forma de compreensão do mundo – em que alude às transformações no cotidiano do povo brasileiro relacionadas ao cenário político e ideológico e mistura os ideais do malandro, do boêmio, do vagabundo e do oprimido, presentes em suas canções, com a concepção burguesa e de classe média inerentes à sua origem social – percebemos em Noel a tendência de integrar as diversas classes sociais em um mesmo sistema de indivíduos submetidos à ordem vigente e influenciados pelos novos padrões políticos e culturais modernos que invadiam o cenário urbano. Desde a infância, como observam Máximo e Didier (1990:38), o que lhe interessava era a diversidade dos tipos humanos, a peculiaridade dos elementos cotidianos e do universo social em que vivia:

Noel prefere o mundo à sua volta, visível, palpável. Enquanto o irmão anda metido com abstrações, ele cuida de viver a rua, o bairro. E muito especialmente as pessoas, seres vivos que o atraem bem mais que qualquer alma penada. É um garoto atento, observador. Interessado em gente. De todo tipo. Do figurão ao anônimo homem da rua. Gostará mais de uns que de outros, mas de todos ou quase todos falará em seus versos, matéria-prima que são do poeta-cronista que já existe nele. Um poeta-cronista não só da rua e do bairro, mas de toda a cidade.

Assim, já adulto, perceberá que esses personagens que habitam suas canções são todos (burgueses, trabalhadores, funcionários e artistas) peças de um jogo social regrado pela nova estrutura política ainda em formação. Nas palavras de Maria Alice Rezende de Carvalho,

a tradição que Noel buscou era a que servia ao futuro, representada, no caso, pela apropriação do samba pelo morro, pelos trabalhadores pobres, pelos marginalizados – gente sem “origem”, sem “raiz”, sem formação musical destacada – personagens, eles próprios, de suas canções, organizadores de um mundo até então invisível à República. Noel, com isso, imprimia uma sinalização radicalmente democrática à tradição carioca, rompendo com uma certa aristocracia do samba e com as concepções intelectuais que poderiam confinar aquele ritmo ao folclore, à rigidez devota de sua ancestralidade negra. Fazer dessa “novíssima tradição”, isto é, do samba que resultava da interação de grupos heterogêneos, a linguagem, por excelência, da experiência urbana brasileira foi o passo que fez da música popular um locus de produção de entendimento acerca da modernização do país – o que a musicalidade tradicional do Nordeste, apesar de popular, não pôde ser. (CARVALHO, 2004:46-47)

Nossa interpretação de Noel Rosa como personagem da cidade e do país é a de que ele pode ser estudado, percebido, compreendido, como uma espécie de “homem-fronteira” – entre o morro e a cidade – que busca englobar em uma mesma cultura as diferentes realidades econômicas, sociais e culturais. François Hartog (2004:14-23), ao se referir ao personagem Ulisses, da Odisséia de Homero, analisa qual seria o papel daquele como “homem-fronteira”:

Ele marca as fronteiras (...), ou, sobretudo, ele, o Resistente, prova-as ou experimenta-as, arriscando-se a perder-se totalmente. Móvel, agitado pelas ondas, tendo sempre de partir de novo, ele próprio é um homem-fronteira e um homem-memória. Ele avança o mais longe possível, até além do que não permitiria mais retorno. (p. 14) (...)

Esses homens-fronteira não encarnam, dando-lhe um rosto e uma expressão, uma inquietação autêntica, mas também uma resposta a essa inquietação? A narrativa de suas viagens não é uma forma de dar lugar ao outro, ou de lhe assinalar um lugar, mesmo que seja falando (...) em seu lugar? O que implica dizer que a fronteira se encontra no próprio movimento de fechamento e abertura, espaço entre dois, em que os viajantes-tradutores podem agir, para o melhor ou o pior. (p. 23)

Em Noel Rosa percebemos, justamente, esse papel de “viajante-tradutor” (e por que não mediador?) entre distintas e complementares realidades socioculturais de um Brasil que passa por profundas transformações. Em seus sambas, há uma forte relação entre todos aqueles que compõem o círculo social, desde o favelado até as autoridades. O universo do poeta da Vila abrange os papéis sociais e o contexto cultural a partir de uma visão interna, pois ele mesmo é representante desse universo. Sendo de classe média, tendo freqüentado colégios respeitáveis e até a faculdade de medicina, Noel circulava pelo mundo burguês, por Vila Isabel com seus aspectos europeizados e modernos, como o famoso Café Nice, os arredores da fábrica Confiança, o Ponto de Cem Réis e a Praça Sete. Por outro lado, a preferência pelo samba e pela boemia o fez adentrar o mundo dos malandros, dos seresteiros, dos compositores do morro, de todos aqueles que, de uma forma ou de outra, representavam a antítese da sociedade burguesa. Suas canções abordam o cotidiano dessa forma peculiar: um olhar burguês, de um burguês que circula pelo “submundo”, sobre a realidade “plebéia”, os cabarés, os morros, os malandros de bairros como a Lapa e Vila Isabel. Porém, mais do que isso, Noel é um burguês que se identifica com essa realidade mulata e negra que observa, faz parte dela e cria uma visão de mundo em que une os parâmetros ideológicos da classe média – influenciados pelo novo contexto político e econômico – com o pensamento dos morros, da periferia, por sua vez críticos do mundo burguês. Torna-se, assim, um símbolo das transformações culturais e políticas do Brasil naquele instante de busca de identidade através do desenvolvimento capitalista e do encontro com as raízes populares. O bairro em que nasceu, como já vimos, parecia, com suas diversas classes sociais e tipos humanos, propício a essa integração de elementos inovadores (o capitalismo, o urbano, a modernidade) com aspectos arcaicos da história nacional (o popular, a miscigenação das raças, o folclore). Para Sodré (1991:10),

Ao lado do samba, Vila Isabel era o eixo semiótico das narrativas líricas – minicrônicas, em muitos casos – sobre o modo de existência brasileiro-carioca. Não era, porém, simples produto imaginativo do compositor, nem mero campo de referências lingüísticas para formas puras, destituídas de um significado vivenciável, como pode acontecer numa elaboração poética.

Justamente em Vila Isabel, encontramos o que poderia ser o microcosmo que simboliza a forma de Noel compreender o mundo. Vila Isabel é, para ele, a origem do próprio samba, um bairro que deixa transparecer, através de suas canções, a subjetividade das vidas humanas e as peculiaridades do cotidiano. Assim,

O que realmente mobilizava o compositor era a cidade enquanto comunidade, metaforizada no bairro, com destaque para Vila Isabel. Este bairro é o espaço externo de articulação do sentido lírico atribuído por Noel às relações humanas, a festa, ao samba. É um espaço cultural, de resistência, uma cidade independente, como ele define em Palpite infeliz. (idem, ibidem)

A resistência surge como consequência da modernização, da nova cultura imposta pelo sistema dominante diretamente influenciado pelas idéias européias e pelo desenvolvimento capitalista. Além disso, o contexto político e econômico brasileiro do início do século XX ainda mantinha firmes raízes na lógica do Império, o que dificultava transformações mais profundas na sociedade. As oligarquias mantinham-se no poder, agora representadas por dois estados da região Sudeste⁷⁵. Em *Feitiço da vila*, samba de 1934 que analisaremos no próximo capítulo, Noel fez alusão a esse ainda recente episódio da história política brasileira:

*São Paulo dá café
Minas dá leite
E a Vila Isabel
Dá samba*

Em muitos sambas, o poeta da Vila compreendia como uma ameaça todo o ímpeto modernizante que assolava o Rio de Janeiro rompendo com as antigas

⁷⁵ A Política do Café-com-Leite, como ficou conhecida essa aliança entre São Paulo e Minas Gerais, permitiu à burguesia cafeeira paulista controlar em âmbito nacional a política monetária e cambial e a negociação no exterior de empréstimos para a compra das sacas de café excedentes. Enfim, foi uma política de intervenção que garantia aos cafeicultores lucros seguros. Para Minas Gerais, o apoio a São Paulo garantia a nomeação dos membros da elite mineira para cargos na área federal e verbas para obras públicas, como a construção de ferrovias. Os paulistas e os mineiros ocupavam os cargos de Presidente da República e os ministérios da Justiça, das Finanças, da Agricultura, Vice Presidência etc.

estruturas que representavam a tradição cultural. As inovações tecnológicas levavam, como já foi visto, a transformações culturais significativas que nem sempre – raras vezes para alguns – representavam algo positivo na caracterização da sociedade. Na trilha dessas mudanças, vinha o capitalismo desenfreado que nem mesmo a queda da bolsa em 1929 conseguiu arrefecer. Assim, as relações de trabalho se tornavam ainda mais tensas nas fábricas, apesar dos esforços e das conquistas das organizações trabalhistas surgidas nas décadas de 1910 e 1920. E diante dessas transformações advindas com o progresso e a tecnologia, a sociedade enfrentava os problemas relativos ao trabalho e às relações de poder, inerentes ao desenvolvimento. Traços, esses, característicos do novo contexto e fundamentais para compreensão da realidade social e da formação do indivíduo carioca. Como observou Cony em artigo para o jornal Folha de São Paulo em 2 de agosto de 1964,

À margem de sua poesia, reconheço em Noel – e aí está mais um traço que o identifica com o que há de melhor em nosso modernismo – uma preocupação social. Sociologicamente falando, NR trouxe alguns temas inéditos à nossa poética; a fábrica, por exemplo. Noel criou, principalmente, o carioca. O tipo, o estado de espírito, a linguagem, a bossa e o pato do carioca. O carioquismo já estava esboçado em Manuel Antonio de Almeida. Machado de Assis por pouco seria um carioca legítimo, mas o menino do morro do Livramento deu de ler os ingleses e escreveu o Dom Casmurro. E Lima Barreto pode ser citado como ancestral e precursor de Noel, podendo-se, com certo esforço, admitir que a diferença entre Lima Barreto e Noel Rosa é a mesma que distingue a poesia da prosa. De qualquer forma, o genial mulato de Todos-os-Santos preparou terreno para que surgisse o boêmio de Vila Isabel. Basta ler-se os primeiros capítulos de Policarpo Quaresma para a confirmação.

A relação com a Literatura feita pelo autor é conveniente, pois, de fato, a obra de Noel Rosa dialoga temática e estilisticamente com o que foi produzido pelos escritores brasileiros do final do século XIX e primeira metade do XX. Conforme Paoli (2004:74), a vida privada popular foi muito bem interpretada pela canção popular urbana, tarefa que esteve, originalmente, relegada à literatura nas sociedades em que a modernidade se mostrou mais evidente através da construção

dos espaços públicos. Tal acontecimento teve, segundo a autora, significativas implicações, sendo que a primeira delas tem a ver com

a profunda mediocridade do projeto burguês de nossas elites para a modernidade do país e da vacuidade de seus valores disciplinares, já tão analisada por nossos pensadores e diagnosticada em minúcias até hoje: aspira-se a dar à sociedade uma cultura moderna nos moldes europeus (e depois norte-americanos) desde que ela se concilie com a desigualdade social e política, com a hierarquia de prestígios exclusivos, com o senso de que cada um saiba seu lugar e não tente o acesso às decisões e aos lugares fundamentais da nação.

A busca da modernidade conciliada com o desejo de se manter os privilégios sociais e econômicos da elite burguesa mostra como o projeto de reestruturação cultural e física do Rio de Janeiro, e do Brasil de forma geral, atingia apenas determinada e minoritária parcela abastada da população. A idéia do desenvolvimento capitalista, dos benefícios produtivos das fábricas e das ações mercantis acabavam por se desvanecer sob a neblina que separava ricos e pobres, brancos e pretos e gerava ou aguçava os demais antagonismos culturais ou econômicos característicos desse período. No contexto conturbado que se desenhava, Noel Rosa surge como indivíduo que buscava representar, justamente, a essência da realidade social através de composições que são fruto tanto das transformações culturais que surgiam em contraposição ao universo “retrógrado” dos morros, quanto das concepções poéticas e tradicionais que percebiam nessa modernidade um fator de desequilíbrio e alienação da brasilidade. A nova realidade moderna que se desenha, está intimamente relacionada com a desigualdade social, econômica e cultura característica do Brasil nesse período. A participação política das massas foi gradativamente podada pelo progresso capitalista, o pensamento liberal e o desenvolvimento urbano, ao contrário do que acontecera na construção do espaço burguês do início do século XIX⁷⁶. Pretendia-se construir um Brasil nos moldes do “chiquismo” europeu, tanto em seus aspectos físicos, arquitetônicos, como se vê nas reformas do Rio de Janeiro dirigidas pelo prefeito Pereira Passos no

⁷⁶ Ver Habermas (1979:88).

início do século passado, quanto nos aspectos culturais e sociais, o que fazia com que tudo ligado ao popular, como o carnaval, o violão, as serestas e modinhas fosse deixado de lado.

Noel Rosa soube mostrar, também, a existência dessa tendência “anti-popular” característica dos primeiros tempos da República, mas que foi suplantada pelos ideais modernistas e pela entrada do samba no rol das preferências burguesas:

*Fiz um samba pra te dar
Cheio de rimas que acabei de musicar
Se por capricho não quiseres aceitar
Tenho que jogar no lixo
Mais um samba popular
Sei bem que tu condenas
O estilo popular
Sendo as notas, sete, apenas
Mais não posso inventar.*

Nesse sentido, vemos como o compositor aludia, com sua sutileza característica, às transformações do Brasil na época em que viveu, traduzindo em seus versos a influência do moderno sobre os valores e o comportamento da população urbana do Rio de Janeiro. Pode-se dizer que Noel Rosa teve êxito ao apresentar um samba independente, autônomo, estética e politicamente. Um samba que não podia ser traduzido através dos padrões impostos, que não era expressão de específicos segmentos sociais, mas representante da integração de culturas.

Assim, a poesia e a música popular produzidas por Noel Rosa possuem a estrutura e a temática adequadas às conquistas modernistas no que se refere à estética que rompe com a tradição poética, o que mostrava o lado transformador do compositor, com letras que rompiam com padrões. Conforme observou Lafetá (s/d:84)

O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicando, desvelando, simbolizando ou

encobrimo suas relações reais com a natureza e a sociedade), investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo.

A visão de mundo de Noel, porém, se por um lado se identifica com o moderno, por outro critica a modernização que ocorre em outras instâncias, tais como a arquitetura, a cultura e a influência estrangeira. Ao mesmo tempo em que Noel se insere como um artista característico das novas correntes influenciadas pela Vanguarda Européia, sua relação íntima com as tradições musicais do morro – com o samba e os valores ligados aos costumes daqueles mais ou menos alheios às conquistas sociais da primeira metade do século – permanecem como um dos traços fundamentais de sua obra e de sua visão de mundo. Santuza Naves (1998:115) observou que no contexto do modernismo brasileiro, a música "clássica" – particularmente representada pelo trabalho de Villa-Lobos e posições defendidas por Mário de Andrade – tende a valorizar elementos regionais. A música popular, no entanto, como no caso de Noel Rosa, segue um caminho diferente: incorpora o novo imaginário urbano à base da experiência modernista. A música modernista responde à demanda construtivista do período – o chamado a se construir uma nação brasileira – com uma tendência totalizante, buscando unificação e completude. O resultado é uma estética monumental que expressa a noção de um país com grande potencial, do qual as raízes regionais da cultura popular são uma expressão. Em contraste, alguns músicos populares, como os poetas modernistas, encontraram sua inspiração na vida urbana em todas as suas novas configurações. Ainda segundo Naves, enquanto os poetas engajados no movimento modernista fizeram essa opção conscientemente, os músicos modernistas o fizeram intuitivamente. O resultado foi uma estética fundada na simplicidade, recusando soluções totalizantes e operando, ao contrário, na fragmentação. Nesse processo, o compositor Noel Rosa – na sua condição de classe média atrelado à realidade dos morros – identificou e expressou elementos que fazem parte das diferentes culturas que constituem a realidade social carioca do período em que viveu. A simplicidade das tradições, do morro, da periferia, do universo dos malandros e operários, desprende-se da suposta totalidade representada pelo progresso, pelas fábricas, pela modernidade globalizante. Novamente, vemos como Noel Rosa aparece no cenário

sociocultural brasileiro como um indivíduo integrador, um símbolo das transformações que ocorriam naquele momento.

A alcunha de “filósofo do samba”, que Noel Rosa adquiriu ainda em vida, é representativa da intensa relação de sua obra com as concepções culturais em constante transformação em sua época. Essa filosofia, no entanto, aparece aqui em sua designação popular, advinda do senso comum, pois representa uma espécie de reação diante das dificuldades sociais e econômicas, uma postura crítica frente ao liberalismo político que era apenas uma vaga idéia de democracia na primeira metade da década de 1930. Como ele mesmo expressou em forma de samba: “Eu tenho fama de filósofo amador”, um indivíduo que, ao observar a sociedade e suas idiossincrasias, elaborava suas interpretações sem qualquer pretensão acadêmica.

Como base de todas as divagações de Noel acerca do cotidiano da cidade estava o samba, praticamente uma entidade mítica, um modo de compreensão e redimensionamento da existência. A forma atual e moderna com a qual Noel descreve a realidade social e cultural a sua volta é representativa do quanto ele, como indivíduo e como artista, permitiu a integração de diferentes universos característicos da época em que viveu. E o samba foi a ferramenta imprescindível para que houvesse essa integração, pois foi ele que desceu do morro e adentrou os salões burgueses. Como disse o próprio Noel em entrevista a *O debate* em 09 de março de 1935:

A princípio o samba foi combatido. Era considerado distração de vagabundo. Mas o samba estava bem fadado. Desceu do morro, de tamancos, com o lenço ao pescoço, vagou pelas ruas com um toco de cigarro apagado no canto da boca e as mãos enfiadas nas algibeiras vazias e, de repente, ei-lo de fraque e luva branca nos salões de Copacabana. Mas o companheiro do samba será sempre o violão, que já obteve também sua vitória definitiva. O samba é a voz do povo. Sem gramática, sem artifício, sem preconceito, sem mentira. É malicioso e... ingênuo. O povo carioca sente a alma do samba.⁷⁷

⁷⁷ Apud MÁXIMO & DIDIER, 1990:357.

O samba, assim, faz parte de toda a realidade social e cultural brasileira independentemente de fronteiras de raça ou classe. Nesse sentido, Noel Rosa compreendeu essa característica porque ele mesmo foi responsável por essa transformação do samba em elemento aglutinador de culturas. Por sua condição de “homem-fronteira”, teve papel fundamental no processo de significação e caracterização do samba como símbolo brasileiro.

A originalidade de Noel Rosa e sua importância no cenário cultural brasileiro vão além de suas letras com inovações modernistas, das harmonias elaboradas ao violão e as temáticas alusivas ao cotidiano e à realidade da sociedade brasileira. Fora o fato de ter produzido canções nos mais diversos ritmos, demonstrando intimidade com samba, marcha e rumba, por exemplo, e ter feito tudo isso com tão pouco tempo de vida, Noel foi o grande mediador cultural entre os dois tipos de samba que se tocava no Rio de Janeiro de sua época: o samba do morro e o da cidade. Como observaram Carvalho e Araújo (1999:104),

Noel foi o primeiro compositor branco e de classe média a subir o morro, a freqüentar os subúrbios cariocas, a colher, na fonte, as regras da arte sambística com compositores de origem popular como Ismael Silva, do Estácio (seu maior parceiro, com quem fez 18 sambas), e Cartola, da Mangueira (parceiro em 4 composições).

Walnice Nogueira Galvão (1982:8) salienta o fato de Noel Rosa ser fundamental, com sua obra, para que o samba desça dos morros, conquiste a cidade e passe a freqüentar as casas mais abastadas da zona norte do Rio de Janeiro. A autora observa que Noel, mesmo assumindo uma forma de compor e se expressar de forma mais individualista, o que era inovador naquele momento, não adotou o estilo de vida burguês. Ele seria, assim, uma espécie de observador do mundo da cidade, da modernização, da urbanização e das transformações trazidas para a sociedade, mas que permaneceu, de certa forma, alheio a esse universo, pois através de suas composições repletas de aspectos modernos, burgueses e urbanos, criticava a realidade social forjada pelo mesmo sistema que gerou esses elementos. Um cronista, um observador, um *flâneur* que vagava pelas ruas, pelos

bares, perscrutando os detalhes da vida cotidiana nos moldes do que fizera outrora, na crônica *A rua*, João do Rio (2007:11), autor da seguinte reflexão:

Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos flaneur e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar.

Ao que tudo indica, Noel Rosa possuía esse “espírito vagabundo” e dele fez uso para “flunar” através das peculiaridades das classes sociais, dos diferentes personagens e valores que formavam o Rio de Janeiro de sua época. Foi um integrador das duas culturas musicais de seu tempo e, conseqüentemente, de diferentes elementos que compunham a sociedade brasileira. Em seus sambas estão presentes tanto os aspectos culturais e sociais das classes mais baixas, da periferia, dos morros do Rio de Janeiro, quanto a ideologia pequeno-burguesa que se desenvolvia após a Revolução de 1930 e as transformações capitalistas pós-crise de 1929 com suas mudanças na industrialização e nas relações de trabalho.

Segundo Naves (1998:85), Noel veio também romper com o diletantismo do artista de classe média, assumindo, ao profissionalizar-se, a condição de músico popular. Até então, como relata Almirante (1963:32), não havia lugar para o músico popular entre os segmentos das classes média e alta devido às discriminações ao ofício, considerado desclassificado e associado a negros e marginais. Essas interdições levariam o músico popular a adotar uma postura dissimulada, como é o caso de Braguinha, que, sendo de família tradicional, e temendo assim “arrastar seu nome para o campo ainda malvisto da música popular”, acabou adotando o pseudônimo de João de Barro (Almirante, 1963:34). Como observa Frota (2003:66), ao relatar a negativa de Braguinha de se apresentar com o Bando de Tangarás, recebendo pagamento:

João de Barro (...) recuou a princípio porque pertencia à classe média-alta e também porque as tais apresentações pagas iriam repercutir muito mal junto aos seus familiares. Ou seja,

ninguém em sã consciência iria querer um artista na família – digo, ninguém da classe média alta carioca, é claro – mas justo naquela época foi que se passou a consumir tudo que era ditado como moda pelo rádio e pelo disco.

Noel Rosa, no entanto, soube utilizar a indústria cultural como elemento fundamental na divulgação de sua obra, o que contribuiu para popularização do samba entre as mais diversas camadas sociais. Foi através dos meios de difusão como o rádio e a indústria fonográfica que o compositor pôde expandir sua produção, vendê-la, comercializá-la, tornando-se, assim, um profissional. Ainda segundo Frota (2003:81),

Todo o profissionalismo da geração Noel Rosa decorreu daquele tipo de comportamento criado nas e pelas instâncias de consagração ainda porventura emergentes nos anos 20 e 30, como a indústria fonográfica (depois do salto para o sistema eletromagnético de gravação de discos) e o rádio, agora comercial.

Enfim, todos esses elementos – a originalidade da obra, o papel na “reinvenção” do samba, o contato com a cultura do morro e da cidade e a relação com a indústria cultural – permitem compreender Noel e sua obra, respectivamente, como indivíduo e meio aglutinadores e representativos da complexa estrutura social e cultural que surgia nesse momento histórico em que o samba se tornava símbolo e linguagem brasileira, mestiça e nacional. Suas composições são representativas desse período da história do Brasil porque no grande mosaico que era a sociedade, Noel criou uma obra síntese da brasilidade e das transformações socioculturais pelas quais passava o Brasil no decorrer da década de 30. Em suas composições percebemos os traços de estilo e as temáticas que denotam a influência do contexto modernizante sobre o pensamento das pessoas e, ao mesmo tempo, as críticas feitas pelo compositor sobre como o moderno em seus diversos aspectos – econômicos, sociais ou culturais – deturpava a tradição da música popular e a essência do brasileiro. Por tudo isso, boa parte de suas canções são documentos históricos que representam o conturbado contexto de adaptação do Brasil à nova ordem econômica e cultural que se desenhava na época em que viveu Noel Rosa, assim como mostram que o próprio Noel é um indivíduo que, por viver entre os

universos do morro e da cidade, da tradição e do moderno, deixa transparecer em sua obra traços tanto de um como de outro. Como veremos a seguir, tal representação se dá a partir de três pontos essenciais: a visão do poeta sobre a influência da crise mundial capitalista sobre a concepção de vida do malandro e as conseqüências desse fato sobre a sociedade brasileira; a já citada importância do moderno em suas diversas nuances sobre a população (inclusive ele próprio); e a influência do estrangeiro sobre a cultura brasileira, fator que levou a reflexões sobre a identidade social e à necessidade de auto-afirmação da sociedade.

4 O BRASIL NA CANÇÃO: COISA NOSSA, MUITO NOSSA

*Viva aquele que se presta a
essa ocupação
Salve o compositor popular
Festa imodesta – Caetano
Veloso*

4.1 – Mas agora com que roupa?

Como já vimos no capítulo 2, a crise que assolou o Brasil na década de 1920 causou importantes transformações sociais, políticas, econômicas e culturais. Essas mudanças influenciaram diretamente as manifestações artísticas, tais como a pintura modernista e o Romance de 30. Na primeira destacaram-se artistas como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Cândido Portinari com obras que buscavam expressar a realidade brasileira retratando as peculiaridades do ambiente urbano, as favelas, a mistura de raças, festas populares e eventos históricos. A literatura do Romance de 30, que também está ligada ao Modernismo, caracteriza-se pela verossimilhança, o retrato direto da realidade em seus elementos históricos e sociais, a linearidade narrativa e a tipificação social (indivíduos que representam classes sociais). Do ponto de vista da música popular podemos dizer que é no governo Vargas, ou seja, no pós-30, que as mudanças vão estar mais claramente configuradas.

O pensamento defendido pelo governo de Vargas se baseava na idéia de que, diante das dificuldades que abatiam o país, o cidadão deveria passar uma imagem de progresso em sua vida pessoal, seu emprego, seu dinheiro, sua ânsia de erguer a pátria. Aquele que não se integrasse, que mantivesse o vínculo com a vida fácil do malandro, do boêmio, aquele que aparentasse ser um pária social, sem dinheiro e sem posição, não merecia o respeito da população. No caso de Noel

Rosa, indivíduo de classe média que se identificava com o universo da malandragem carioca, a crise veio a transformá-lo em uma espécie de melancólico “filósofo existencial” que, às vezes, aludia à necessidade de mudar o comportamento “malandro” e vagabundo para integrar-se às necessidades do sistema e, em outros momentos, permanecia atrelado à ideologia da malandragem.

Algumas letras de Noel deixam transparecer uma concepção da realidade que está de acordo com o pensamento desejado pelo incipiente governo da Nova República: a necessidade de mudar de vida, de encontrar trabalho, de deixar a malandragem. Ao mesmo tempo, no entanto, outras composições seguem a fazer a apologia do malandro, a criticar a sociedade “hipócrita” entregue aos “valores burgueses” e à onipresença do dinheiro.

Em *Com que roupa?*, o primeiro samba de sucesso de Noel Rosa, feito em 1929, temos um exemplo dessa primeira forma de concepção da realidade. O compositor tematizou as dificuldades pelas quais passava a população diante da crise que se desenvolvia e como o indivíduo deveria se posicionar diante disso. O Brasil, na véspera da Revolução de 30, era um país capitalista ainda sem identidade, com problemas sociais e políticos que se agravavam com as transformações econômicas. O samba de estréia de Noel abordou o ponto de vista da população frente a essas novas dificuldades brasileiras e mundiais.

João Máximo e Carlos Didier observam que, nesse samba, Noel referiu-se à desgraça e à penúria com certa irreverência, demonstrando como o carioca se utilizava do humor para tratar de assuntos muitas vezes pouco sujeitos a piadas:

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 o humor: "É qualquer coisa que faça a gente rir. Mas o humor mais requintado arrasta uma lágrima com a risada". (MÁXIMO e DIDIER, 1990: 104)

Os primeiros versos de *Com que roupa?* faziam referência à necessidade de mudança de conduta do indivíduo – no caso, o malandro, o marginalizado, não o burguês – em relação ao sistema e à situação do país naquele momento crítico que levou à queda da Bolsa de Nova Iorque:

*Agora eu 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*

*Eu pergunto: com que roupa?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou*

A nova postura do malandro diante da sociedade referia-se a “começar a trabalhar”, a largar a malandragem e se “reabilitar”, tomar jeito na vida, pois só assim conseguiria sobreviver diante da crise que crescia no Brasil. A vida estava cada vez mais difícil, “não estava sopa”. A situação exigia a busca de um trabalho sério e o fim da malandragem. Em seguida, no refrão, vemos a essência da letra de Noel, na qual o poeta questiona como continuar levando a vida na malandragem, nas rodas de samba de madrugada, sem se preocupar com o básico para sobrevivência, como, por exemplo, a roupa do corpo. A expressão "com que roupa?" até hoje é usada na linguagem corriqueira no sentido de "como?", "de que forma?", "com que dinheiro?". O compositor expressa como o espectro da crise internacional assola a realidade brasileira:

*Eu hoje já 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 (...)*

*Eu hoje estou pulando que nem sapo
Pra ver se escapo
Dessa praga de urubu*

*Já estou coberto de farrapo
Eu vou acabar ficando nu
Meu terno já virou estopa*

O indivíduo não está mais despreocupado com a sua situação, em passar os dias a cantar e sambar, a viver sem trabalhar, pois percebeu que a crise está deixando todo mundo sem dinheiro, não dando espaço para malandragem. A política de incentivo ao trabalho de Getúlio Vargas influenciou, tempos depois, os compositores populares a fazerem a apologia ao trabalho em suas letras, valorizando o operário ao invés do vagabundo, boêmio e sambista. A nobreza do trabalho honesto deveria estar presente na mente de cada brasileiro. A trapaça, a malandragem e a figura do vagabundo levariam qualquer sujeito e o país inteiro – pregavam as autoridades – à miséria e ao fracasso. O malandro já passara muito tempo à margem da sociedade, esgueirando-se nos labirintos do Brasil oligárquico e do aparente sucesso do capitalismo e sua igualdade de condições para todos, mas agora com a crise, “com que roupa?”, de que forma deveria o malandro encarar a realidade? Com que dinheiro poderia sobreviver se não trabalhasse? Como vimos na primeira estrofe, as trapaças já não supriam suas necessidades: “Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro / Não consigo ter nem para gastar...”.

Na estrofe seguinte, o malandro confessa que está passando dificuldades para encarar os fatos. Percebe que não pode mais continuar vivendo de samba e boemia, pois boemia “não dá camisa a ninguém”, como diriam Atilaf Alves e Wilson Batista. Para ver se “escapa dessa praga de urubu”, ou seja, do manto negro do abismo capitalista, o malandro “está pulando que nem sapo”, fugindo das dificuldades, fazendo “bicos”, procurando trabalho ou qualquer outra forma de conseguir a sobrevivência, pois senão nem roupa terá para o samba a que foi convidado. Não pode mais prescindir do trabalho, do dinheiro adquirido com o suor do corpo em prol do progresso social e da superação da crise.

Na gravação feita por Ximbuca (Ignácio Guimarães Loyola), que comprou os direitos de *Com que roupa?* por 180 mil réis, há mais uma estrofe feita por Noel Rosa (que também participou cantando na gravação). A idéia do Brasil explorado e abandonado aparece também nesse segmento:

*Seu português agora deu o fora
 Já deu o fora
 E levou meu capital
 Esqueceu quem tanto amava outrora
 Foi no Adamastor (navio português) pra Portugal
 Pra se casar com a cachopa⁷⁸*

A canção⁷⁹, em seu aspecto sociocultural alude às dificuldades do malandro diante da crise do final dos anos 20 no mundo e no Brasil. A sociedade e o contexto econômico impunham aos cidadãos a obrigação de se dedicarem a reerguer o Brasil, mostrando que não havia espaço para aquele que pretendia viver sem trabalhar, apenas de sambas e madrugadas. A figura do malandro, tão presente na música popular, teria que encarar, agora, um novo momento em que se tornava mais difícil driblar o sistema.

As canções de Noel Rosa, nesse contexto, deixam transparecer uma visão de mundo sustentada e diretamente influenciada por uma classe média que buscava nos valores e na estética do popular a representação mais adequada do Brasil. Por tudo isso, *Com que roupa?* pode ser considerado um samba inovador e revolucionário, pois mantém em sua essência tanto a linguagem moderna e coloquial dos morros e da cidade quanto a ideologia modernista que se desenvolvia a partir da intelectualidade, além, é claro, de expressar significativas transformações econômicas e culturais que ocorriam na sociedade.

Sob o ponto de vista político, o parlamentar Maurício de Lacerda⁸⁰, em longo artigo no jornal *Diário de Notícias* de 19 de fevereiro de 1931, aproveita o samba de estréia de Noel para falar dos rumos misteriosos que tomara a Revolução de 30:

⁷⁸ Ver Máximo e Didier, 1990:156.

⁷⁹ Em seu aspecto musical, o samba *Com que roupa?* apresenta uma melodia alegre, quase uma resignação diante do tema da letra que emoldura. O breque, no final de cada estrofe, com melodia descendente, salienta os versos conclusivos que demonstram, como um arremate, as dificuldades do país. Originalmente, a melodia no primeiro verso era idêntica ao início do Hino Nacional Brasileiro. Quando Noel Rosa mostrou a canção para seu amigo, o professor de música Homero Dornellas, este logo tratou de modificar a melodia ao perceber o "plágio". Homero manteve as mesmas notas, porém, tornou a melodia descendente. Se fosse mantido o original poderia haver problemas com o Governo, considerando-se o conteúdo da letra e o desrespeito para com o Hino Nacional. Noel Rosa, como incurável parodiador, provavelmente tenha notado logo a relação de *Com que roupa?* e o hino brasileiro, mas parece não ter dado muita importância ao fato.

⁸⁰ Maurício Paiva de Lacerda (1888-1959) foi vereador e prefeito de Vassouras/RJ e por duas vezes Deputado Federal, sendo preso diversas vezes por apoiar movimentos operários socialistas.

*Mas, [povo carioca], ergue neste momento, sem o teu verso e sem tua prosa, a tua voz vingadora na estrofe do teu último carnaval, perguntando a esta democracia de três forças incoerentes como vias no teu samba: de camisa preta, de camisa vermelha, ou de camisa verde-amarela, isto é, “com que roupa”, fascista, comunista ou socialista? Desta tua pergunta, ó carioca, não esperes a resposta, samba à vontade, canta a teu modo a tua desventura e, seja com que roupa for, põe pela tua ironia, pela tua sátira e pelo teu espírito de fronda, sem qualquer roupa, nu na praça o rei de uma democracia que procurando ser livre caiu no bico da cegonha da Revolução de outubro.*⁸¹

Dessa forma, a opinião de jornalistas, políticos e intelectuais de diversas áreas, fizeram da canção de Noel Rosa um dos mais significativos elementos representantes da realidade nacional, utilizando-a, ainda, para chamar a população a compreender o contexto em que vivia. A música popular parecia fornecer, mais do que qualquer outro meio artístico, representações contundentes da vida urbana, imagens críticas da realidade social a que toda a população sabia pertencer. Seguindo essa idéia, Múcio Leão⁸², no *Jornal do Brasil* de 17 de fevereiro de 1931, também comenta a relação de *Com que roupa?* com a situação do Brasil:

*A hora atual é de crise profunda, e o brasileiro sofre todas as amarguras de uma miséria a que não estava habituado. E esse estado de alma está refletido numa das nossas músicas populares. Eu não conheço nada mais característico da alma do brasileiro miserável dos dias de hoje do que a canção que por aí corre e na qual vemos um indivíduo queixar-se de não ter uma roupa com que vá a um samba para que foi convidado. (...) Eu creio que nada existe na literatura brasileira culta que, como documento, valha essas pequenas canções vagabundas que iluminam o nosso carnaval.*⁸³

Participou das Revoluções de 1922, 1924 e 1930, fez oposição a Getúlio Vargas e presidiu a UDN Fluminense. Também é pai do jornalista e político Carlos Lacerda.

⁸¹ Apud Máximo e Didier, 1990:158.

⁸² Jornalista e advogado, trabalhou como redator do jornal *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro, e ganhou bastante destaque por seus artigos de crítica política. Trabalhou também no *Jornal do Brasil* e fundou em 1941 o jornal *A manhã*, junto com outros intelectuais.

⁸³ Apud Máximo e Didier, 1990:159.

Ao sucesso popular do samba de Noel, seguiram-se as outras matérias jornalísticas e entrevistas veiculadas pela imprensa, as controvérsias suscitadas por diferentes versões que ele próprio conferia à origem do *Com que roupa?* e a prática que, a partir daí, se tornaria comum, de transformar as letras dos sambas em objeto de infundáveis debates, com cada sambista ou jornalista oferecendo uma explanação sobre o “verdadeiro” destinatário da sátira (quando era o caso), ou a “verdadeira” motivação dos versos que se tornaram famosos. A fortuna crítica sobre a canção de Noel Rosa nos permite dizer que ela, com seus versos e ritmo peculiares, foi incorporada pelas revistas musicais daquele ano, abrindo as portas para que o gênero fosse assimilado a esquetes teatrais e se observasse, em consequência, a aproximação entre o compositor popular e um tipo de intelectual moderno, que se dividia entre a crítica jornalística, a produção teatral e a programação radiofônica, campos contíguos da atividade cultural e, naquele contexto, formadores de um público nacional, voltado para os temas, argumentos, interesses e valores mobilizados pelo mundo do samba.

Em outra composição, *Quem dá mais?*, Noel se refere explicitamente a um “leilão do Brasil”, enumerando diversos elementos que caracterizam a cultura e a sociedade brasileiras, tais como a mulata, o violão e o samba, que são “vendidos” como se estivessem em um leilão. Quem pagasse mais levaria essas riquezas. Carlos Didier e João Máximo comentam que esse samba é praticamente uma crônica da cidade do Rio de Janeiro:

Traçada com graça, ironia, espírito crítico, sobre ela seria válido escrever-se todo um ensaio. Está dividida em três blocos, em cada um dos quais é leiloada uma riqueza brasileira: a mulata, o violão e o samba. A mulata de que fala Noel é o seu tipo preferido de mulher. Na cor da pele, no amor ao samba, na formosura, na malícia (...). A respeito do violão, duas observações não podem deixar de ser feitas: a da pobreza de um país de cuja independência o patriarca tem bolsos tão vazios que é forçado a pôr no prego o violão do imperador; e o fato de o lote ser arrematado por um judeu (...). O samba em questão é mesmo o do Salgueiro. Ou de todos os morros da cidade. (MAXIMO & DIDIER, 1990:167)

Nesse momento da história brasileira percebe-se o país submetido aos interesses estrangeiros para poder se reerguer da crise. A tal ponto chegava a dependência ao mercado internacional de café, que Noel compreendeu a situação como um leilão, uma entrega do patrimônio a quem pagasse mais:

*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...? (...)
 Quanto é que vai ganhar o leiloeiro,
 Que é também brasileiro,
 E em três lotes vendeu o Brasil inteiro?
 Quem dá mais?*

Quem seria o leiloeiro? O presidente? Os latifundiários? A burguesia emergente? A riqueza maior, que é a própria cultura, submeteu-se aos interesses estrangeiros. A mulata, o violão e o samba, símbolos de brasilidade, foram comercializados, enquanto o Brasil perdia cada vez mais sua identidade. Novamente, a realidade social torna-se matéria-prima da composição e expressa uma crítica contundente ao sistema econômico e político vigente. Em Noel Rosa a poesia existe nos fatos, especialmente naqueles diretamente relacionados ao seu cotidiano.

O leiloeiro, no entanto, pelo tom da canção, parece que não quer, efetivamente, se desfazer desses “artigos”. Tota (2001:19) comenta que

a mulata metamorfoseada em Brasil insere-se na economia de mercado numa antecipação às privatizações feitas, sintomaticamente, em leilões multinacionais: as qualidades são anunciadas e os lances são repetidos monotonamente. Diplomada em matéria de samba e de batucada. A sensualidade da mulher brasileira é, mesmo num samba mais "político", tema recorrente: feiticeira, vaidosa...

E no final das contas, quem fica com a mulata é o Russinho, centro-avante do Vasco da Gama:

*Ninguém dá mais de um conto de réis?
O Vasco paga o lote na batata
E em vez de barata⁸⁴
Oferece ao Russinho uma mulata*

Em outro momento da letra, Noel sugere nossa desestruturação cultural: o violão tocando em falsete, um violão que só existe na metáfora. Um artigo posto no prego pelo patriarca da independência, como forma de levantar fundos para tapar os buracos da nossa dívida externa feita por D. Pedro:

*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, vinte e um e quinhentos, cinqüenta mil réis!*

O violão não tem braço, fundo ou cavalete, ou seja, praticamente não existe, assim como a cultura, a identidade e a economia do Brasil. A contundência da crítica de Noel, como sempre sarcástica e irônica, representa o contexto tão delicado em que a sociedade se deparava com tantos aspectos negativos advindos da nova ordem mundial. Como sempre, também, a visão de Noel faz referência a elementos do cotidiano e da realidade nacional evidenciando sua condição de artista sintonizado com as mudanças que ocorrem no país: a modernidade, as dificuldades financeiras, o nacionalismo, etc, sem esquecer das conseqüências dessas transformações sobre o indivíduo, o cidadão comum. Em seguida, temos os seguintes versos:

*Quem dá mais?
Por um samba feito*

⁸⁴ Conforme explicação de Sérgio Cabral em Chediak (1991:105), a referência ao centro-avante Russinho deve-se ao fato de o jogador ter vencido um concurso de popularidade, patrocinado por uma empresa de cigarros, que rendeu uma baratinha Chrysler (um automóvel) ao vencedor. Já Carvalho e Araújo (1999:57) lembram que “barata” podia significar, também, na gíria da época, o órgão genital feminino, uma espécie de “catacrese chula”. Em outras palavras, oferecendo ao Russinho uma mulata, o Vasco “o presenteia com o todo em vez da parte”.

*Nas regras da arte
Sem introdução
E sem segunda parte*

*Só tem estribilho,
Nasceu no Salgueiro
E exprime dois terços
Do Rio de Janeiro*

O samba à venda parece ter sido composto de acordo com os antigos padrões tradicionais do gênero, antes das mudanças nascidas no Estácio de Sá. Esse samba é “sem introdução”, não tem “segunda parte”, somente estribilho. É, portanto, um samba defasado, ultrapassado, que exprime apenas dois terços do Rio de Janeiro, não a totalidade, não a realidade brasileira ou a ânsia de transformações necessárias para superar a crise. Quem quer comprar esse samba antigo, tradicional, perdido, que, enfim, é a própria imagem do Brasil confuso e desequilibrado? Talvez o mesmo judeu que arremata o violão:

*Ninguém dá mais de cinqüenta mil réis?
Quem arremata o lote é um judeu
Quem garante sou eu
Pra vendê-lo pelo dobro no museu.*

Alguns autores constataam referências anti-semitas presentes na obra de Noel Rosa, entre eles Bryan McCann. O judeu, que aparece em outras canções, no entanto, parece simbolizar o capitalismo internacional, o agiota, o credor, o prestamista tão presente na infância de Noel, mas partindo da idéia de caracterizar um tipo social, não a “raça” ou a “etnia”. Em *Cordiais saudações*, por exemplo, vemos os seguintes versos:

*A vida lá em casa está horrível
Ando empenhado nas mãos de um judeu
Meu coração vive amargurado
Pois minha sogra ainda não morreu*

Ou seja, o judeu representa o cobrador, mas isso não necessariamente é pejorativo ao judeu num sentido universal. Ele é o que empresta, o rico, com condições de arrematar preciosidades.

Noel se refere não só à classe dominante, mas à população brasileira em geral, que está submetida ao capital estrangeiro e a um contexto mundial de crise que obriga o país a entregar-se ao poder financeiro internacional. Em todos os setores, como no petrolífero, por exemplo, parecia haver a força das empresas americanas buscando conquistar as riquezas nacionais. Conforme observou Bandeira (2003:178),

Em face dos problemas internos nos EUA, da explosão do nacionalismo no México e da difícil competição com os interesses britânicos no Oriente Médio, a Standard Oil of New Jersey e outras companhias norte-americanas, desde o início dos anos 20, concentraram seus interesses na América do Sul, onde os investimentos na pesquisa e lavra do petróleo saltaram de US\$ 67 milhões para US\$ 476 milhões, no final da década.

Diante desse mundo de modernidades, de transformações econômicas e sociais, no entanto, o brasileiro não poderia se entregar. As dificuldades econômicas da época, que ampliavam a presença estrangeira no Brasil como no setor petrolífero, teriam que ser superadas, do ponto de vista do governo, pelo povo, em primeiro lugar responsável pelo soerguimento que o Brasil necessitava. Noel transporta essa idéia para o *Samba da boa vontade*, de 1931, composto em parceria com João de Barro⁸⁵, composição que surge como uma resposta ao pedido do Governo Provisório de Getúlio Vargas para a população manter o otimismo mesmo diante das dificuldades que enfrentava:

*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 (...)*

⁸⁵ Conforme já observado em nota anterior, no capítulo 2, Braguinha diz ter composto apenas *Prato fundo* e *Linda pequena* (depois intitulada *As pastorinhas*) com Noel Rosa, mas seu nome consta também como co-autor, no registro original, de *Samba da boa vontade*.

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

Para os autores, o Brasil era visto como uma criança perdulária com uma mãe milionária, ou seja, um país rico que não soube aproveitar sua riqueza, que depredou seu patrimônio por incompetência administrativa e interesses escusos individuais. Para resolver a crise do café, por exemplo, o Governo decidiu jogar no mar ou queimar milhões de sacas do produto para evitar que o preço caísse. Diante disso, Noel afirma "que iremos à Europa num aterro de café", não só atravessaremos o mar caminhando sobre o produto, mas chegaremos ao nível dos países europeus desenvolvidos, seguindo as medidas que o Governo impunha. Na já citada *Quem dá mais?*, percebe-se as dificuldades de um país em que o patriarca, de tão pobre, tem de penhorar o violão do imperador, instrumento, aliás, sem fundo e cavalete, inútil, símbolo da "independência" e da cultura brasileiras. Nessas condições, como um povo poderia manter o sorriso e a boa vontade? Parecia difícil superar as dificuldades impostas pelo sistema e, naturalmente, adequar-se a essa realidade "opressora" que pregava um modo de vida que todos deveriam seguir, o do trabalho, sob a pena de se tornarem proscritos da sociedade.

Esse sentimento de inadequação e marginalização do indivíduo em relação à sociedade que prega os valores burgueses de valorização do trabalho e da riqueza, aparece em *Filosofia*, samba de 1933. Noel Rosa retorna à questão do malandro como indivíduo à margem do sistema e oprimido por padrões capitalistas com os quais não concordava. Vimos que no primeiro samba estudado, temos um Noel preocupado com as transformações econômicas e políticas do Brasil, propondo, assim, uma solução, uma atitude para si próprio: "mudar sua conduta" de malandro. Em *Filosofia*, no entanto, essa visão se modifica, pois, aparentemente, o malandro não mudou sua conduta e aderiu ao trabalho pesado, à "força bruta", mantendo-se vagabundo e "inimigo da sociedade":

*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 eu vou morrer de fome*

*Mas a filosofia
Hoje me auxilia
A viver indiferente assim
Nessa prontidão sem fim
Vou fingindo que sou rico
Pra ninguém zombar de mim*

Noel observa nessa canção que a sociedade estava por demais preocupada com sua própria ascensão e legitimação ideológica, através de uma vida de aparências, para se deter em maiores comentários e divagações a respeito dos excluídos da *high society*. Assim, na sua visão, a elite termina por ignorar o destino dos que estão à margem de seu universo, condenando, sem pena, os que não trabalhavam.

O indivíduo, no entanto, não podia se entregar aos falsos valores. A canção aponta que devia haver algo mais grandioso do que ser visto como alguém de sucesso somente através do dinheiro que viesse a obter ou do cargo ou posição social que viesse a ocupar. Buscando auxílio na filosofia, supostamente além dos padrões e da moral imposta, o indivíduo esperava continuar vivendo alheio às críticas sociais, indiferente ao desprezo que sua posição de “boêmio, malandro e vagabundo”, despertava na sociedade. Será possível viver sob o manto do capitalismo e seus valores, constantemente pressionado pela sociedade elitista, pela cultura e ideologia aristocrática sem submeter-se a ela? Poderia o artista esperar algum dia ter um lugar de destaque nessa sociedade que compreende a arte e a música como coisas de desocupado? O ideal, para Noel, seria manter-se fiel ao próprio pensamento diante da existência, vivendo as vantagens que só o descarte da moral imposta pela sociedade pode permitir. Assim, conclui o poeta, se se estava eternamente condicionado ao sistema e não se queria admiti-lo, valia tentar enganá-lo: “Vou fingindo que sou rico / Pra ninguém zombar de mim”.

Segundo Matinas Susuki Jr. e Gilberto Vasconcellos, a figura do malandro representava a aceitação fingida das regras e dos padrões instituídos pela sociedade:

O nosso malandro é herdeiro de uma longa tradição de tipos astuciosos (que se não o explicam inteiramente, pelo menos nos permitem situá-lo em um amplo contexto histórico-cultural, do qual certamente o espertalhão nacional preservou alguns traços). (...) O malandro popular cava um viver paródico, um aparente aceitar das regras instituídas que se torna um ato. (SUSUKI Jr & VASCONCELLOS, 1995: 511)

Esse viver paródico, no entanto, não é bem aceito na sociedade. Como salientou Mário de Andrade, "a batucada do malandro revela uma filosofia fatigada da existência" (apud Susuki & Vasconcellos, 1995:505) e o contexto social não estava disposto a aceitar essa fadiga. Muito pelo contrário: ignora e condena, como diz a canção, qualquer dificuldade advinda do indivíduo que não trabalha.

Diante da cisão entre capital e trabalho, que começa tardia e contraditoriamente no Brasil, o compositor popular vislumbra o espectro do pauperismo, a acumulação de miséria a que está sujeita a labuta cotidiana, "a prontidão sem fim" cantada por Noel. A necessidade de fingimento diante da sociedade aparece em outro samba, mas não com a mesma melancolia e indignação representada em *Filosofia*. Já em *Escola de malandro* o fingimento está mesmo mais de acordo com a malandragem no sentido de vida fácil, de tirar vantagem em tudo, a "lei de Gérson" antes da famosa propaganda de cigarros. O malandro acredita que o samba, de fato, é a sua forma de sustento, pois a comida vem do céu e nada mais é necessário:

*Fingindo é que se leva vantagem
Isso, sim, que é malandragem
(Quá, quá, quá, quá...)
[-Isso é conversa pra doutor?]*

*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 (...)*

A respeito do último verso lembramos que durante a Revolução de 1930, quando Getúlio Vargas partiu de trem, do Rio Grande do Sul, rumo à capital federal (então Rio de Janeiro), esperava-se que ocorresse uma grande batalha em Itararé, o que não aconteceu, pois a cidade acolheu Getúlio na estação ferroviária e permitiu sua entrada no Estado de São Paulo. Os militares depuseram o presidente Washington Luís em 24 de outubro daquele ano. É interessante fazer a seguinte observação relacionando a letra do samba e a Revolução de 1930: para Noel, o malandro é fingido e com isso leva vantagem. Não precisa trabalhar, vive de “golpes”. Só não “toma Itararé” porque não precisa, assim como Getúlio Vargas não precisou porque houve o “golpe”, a Revolução de 1930, com a deposição do presidente Washington Luís. Então, ambos – o malandro e Vargas – são golpistas, pois com esse procedimento, rompendo com regras, alcançam seu objetivo.

Voltando à *Filosofia*, vemos que a condição de poeta e sambista da canção em análise o mostrava relativamente satisfeito diante da existência, a ponto de ele não se importar com sua imagem diante da sociedade. Preferia não estar sujeito à exploração do trabalhador que o novo Brasil de Vargas, atrelado cada vez mais ao mundo capitalista, impunha:

*Não me incomodo
Que você me diga
Que a sociedade
É minha inimiga
Pois cantando nesse 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 escravo dessa gente
Que cultiva hipocrisia*

A individualidade é o que contava, a felicidade que emanava de seu próprio pensamento em relação à vida devia estar em primeiro lugar, não a necessidade de seguir regras impostas e valores induzidos. Que importa ser um excluído de uma sociedade que não reflete minimamente o projeto que se tem para um convívio harmônico e adequado entre as pessoas? Se assim era, a isso o poeta se resignava. Além disso, o indivíduo não se submetia aos que estavam ao seu redor, impondo e gritando padrões. Se ele tinha de servir a algo, se ele devia respeito e gratidão a alguma convenção, não era àquela que ele desprezava, que não lhe trazia alento e alegria. O artista está impregnado de sua arte. Só pode aceitar as regras (ou falta de) que sua arte lhe impõe. Só se submete à sua ânsia de não aceitar se curvar ao sistema, de romper com a estrutura ideológica que querem lhe empurrar, mesmo que isso venha a lhe outorgar a imagem de excluído ou vagabundo.

O malandro forjava sua imagem como a ideal ao mesmo tempo em que concluía que aqueles que criticavam sua conduta eram infelizes pelo fato de estarem impregnados de valores que não condiziam com a naturalidade do convívio social. Ou seja, o representante da elite, rico, entregue à ilusão do sucesso através do *status*, vivia tão impregnado dos valores que lhe eram impostos sem contestá-los que não lhe sobrava tempo para compreender explicitamente o que é a felicidade, coisa que, aliás, não poderia comprar. Estando o poeta convicto de que sua posição de rebelde social era a ideal frente à falsidade do valor do dinheiro, termina por profetizar o destino reservado aos que se vendem à superficialidade da sociedade de consumo, ao espectro da riqueza e do *glamour* dos objetos caros e inúteis. Esse indivíduo seria um servo da mentira forjada para iludi-lo, um escravo do mundo que ele mesmo ajudou a erguer: “Há de viver eternamente / Sendo escravo dessa gente / Que cultiva hipocrisia”.

Este samba marca características interessantes da sociedade brasileira: reconhece a existência do malandro, figura constante na vida nacional, à margem da moral capitalista, valorizando, como sempre, a vida fácil do samba e da boemia (apesar do sofrimento diante do sentimento de exclusão e “pouco caso” da

sociedade); e o burguês, que Noel qualificava como “aristocrata”, mas que, na realidade, é um legítimo representante de uma classe que se fortaleceu juntamente com os ideais capitalistas do Brasil pós-30. Noel, em sua composição, nos parece, critica a sociedade buscando, conforme a letra do samba, uma forma de libertação, uma saída para a opressão imposta pela “nova” realidade brasileira: a do trabalhador.

Primeiramente, a antítese dessas novas normas sociais impostas – características do universo urbano e da cidade modernizada – era o morro, local em que viviam os descendentes do sistema escravista, ambiente das rodas de samba, dos terreiros, dos negros que forjavam um convívio social que negava o das classes dominantes.

O morro, no entanto, deixa de ser o único lugar em que é possível alienar-se da cultura dominante. A cidade, à medida que absorve a ideologia do samba, que entra em contato com a cultura do morro, possibilita uma compreensão diferente da sociedade burguesa que se impõe. Noel Rosa teve um papel fundamental nesse processo, como já vimos, por permitir, através de suas composições e o convívio com os sambistas do morro, a interação entre os diferentes elementos socioculturais que compunham a realidade da periferia e da cidade.

Enfim, em *Filosofia*, a idéia central é o lamento do sambista diante do fato de quererem lhe dizer como ser feliz, como devia se portar um indivíduo para que fosse bem aceito na sociedade. Tal necessidade não importava àquele que vê, justamente no afastamento dos valores elitistas e ilusórios, o caminho para o sucesso.

Essa concepção da realidade, a valorização da figura do malandro em detrimento dos padrões sociais vigentes após o desenvolvimento capitalista do pós-30 no Brasil, aparece em outra composição de Noel Rosa: *O orvalho vem caindo*, também de 1933. A canção leva em sua essência, não a crítica mais contundente de *Com que roupa?* ou *Quem dá mais?*, mas uma percepção resignada da realidade do pobre, daquele indivíduo que, como a personagem de *Filosofia*, não alcançou a posição exigida pela sociedade e tornou-se um excluído do sistema. A letra faz referência à tristeza de terminar a noite em um banco de praça, dormindo em uma folha de jornal, vendo as estrelas sumirem com o raiar do dia e ser obrigado a estar ao relento, sofrendo as intempéries, exposto às agruras da vida boêmia:

*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*

*Meu cortinado
É um vasto céu de anil
E o meu despertador
É o guarda civil
Que o salário inda não viu!*

Percebe-se, já nos primeiros versos, a característica de representar a realidade social e cultural do cotidiano do indivíduo marginalizado pelo sistema. Nos versos seguintes, o poeta referiu-se à sua situação com relativa resignação e aceitação: o céu era o seu cortinado, a rua era a sua casa. Sua cama, um banco de praça. O guarda que vinha despertá-lo era mais um exemplo das dificuldades pelas quais passava o povo brasileiro: o funcionário público, com a crise que abatia o país, não recebia o salário em dia; o marginalizado deitado ao relento não estava em tão melhor situação que o guarda que vinha acordá-lo. Ambos sofriam as conseqüências da crise e enfrentavam as precárias condições de emprego e trabalho que assolavam o Brasil.

O capitalismo se mostrava perfeito em sua teoria, com sua livre concorrência, igualdade de condições para todos. A realidade, no entanto, revela que essas características acabam excluindo determinados segmentos sociais. O vagabundo da letra de Noel conhecia a capacidade de seu país, mas sabia que não havia espaço para ele no sistema a que estava submetido. Por isso, o que lhe restava era esperar que a solução viesse sozinha, encontrar alguém que lhe colocasse nas mãos aquilo de que precisasse. Sendo assim, os que não conseguiam se adaptar viviam à margem do progresso burguês.

*A minha terra
Dá banana e aipim
Meu trabalho é achar*

*Quem descasque pra mim
Vivo triste mesmo assim*

*A minha sopa
Não tem osso nem tem sal
Se um dia passo bem
Dois e três passo mal
Isso é muito natural*

Essa canção expressa a situação precária do cidadão brasileiro da época, tais como os problemas de moradia, de sustento e de alimentação. Os últimos versos atestam que, por mais que tente, ele parecia estar eternamente fadado a ser um excluído, a viver submetido às dificuldades impostas pela sociedade e aos problemas econômicos do país, acreditando, inclusive, que esta era uma situação natural, imutável.

O *orvalho vem caindo* também expressa os valores do malandro, do vagabundo que acreditava na vida fácil e compreendia o batente como coisa de otário. O Brasil era um país rico, "minha terra dá banana e aipim", o trabalho do malandro era encontrar um jeito de ganhar dinheiro sem "pegar no pesado", alguém que trabalhasse por ele, que descascasse a banana e o aipim. Noel fez a apologia do Brasil em seus aspectos naturais, parodiando os clássicos versos de Gonçalves Dias: "Minha terra tem palmeiras / Onde canta o sabiá / As aves que aqui gorjeiam / Não gorjeiam como lá". Ao contrário dos versos do poeta romântico, no entanto, para Noel o que importava não era a beleza das palmeiras e das aves, e sim os recursos naturais que permitiam viver sem se esforçar demais. Noel utilizou-se da lenda da fertilidade das terras brasileiras para justificar sua ociosidade social. A terra venturosa tudo tinha. Bastava, como bom malandro, encontrar alguém, "alguém otário", que lhe desse acesso a toda essa fartura.

Se não conseguisse o que almejava, no entanto, o indivíduo não se deixava abater, não perdia a alegria. Se a crise existia, nada se podia fazer, o melhor era levar a vida na brincadeira, sem se preocupar. Repare-se a visão distinta da que foi explicitada em *Com que roupa?*. O malandro podia perder tudo, ser despejado, deixar todos os bens para o prestamista, não se importando com as dificuldades do país ou com a sua própria. Mas o samba, razão de sua alegria e sua própria identidade, tinha de se manter vivo em qualquer situação. O samba era o que

consolava diante da miséria e da crise pela qual passava o Brasil. Samba e pobreza andavam juntos, assim como samba e malandragem e, por que não dizer, pobreza e malandragem. Segundo Santuza Naves, Noel expressava, em *O orvalho vem caindo*, a realidade da vida urbana do Rio de Janeiro, excluindo os valores burgueses e salientando o cotidiano dos que não possuíam casa e comida, e mesmo assim iam sobrevivendo:

O orvalho vem caindo é criado através de um procedimento bem-humorado, em que a figura do sem-teto substitui os objetos familiares à vivência burguesa pelos elementos que povoam as noites cariocas. A atmosfera urbana então emergente no Rio de Janeiro, com os novos segmentos de classe média, de mendigos e de operários, foi captada por Noel à maneira baudelairiana, através de movimentos de introversão. (NAVES, 1998: 43)

Noel transportou a realidade do malandro carioca para a canção, observando as dificuldades sociais enfrentadas nesse momento da história do Brasil. Seguindo essa temática, o autor compôs outros sambas. Em *Que se dane*, de 1931, deixou transparecer a condição do indivíduo frente à crise, sua resignação diante da sua miséria e seu refúgio no samba:

*Vivo contente embora esteja na miséria
Que se dane! Que se dane!
Com esta 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!*

O indivíduo revoltou-se contra sua situação, pois perdeu tudo o que tinha, menos a ânsia de continuar vivendo apesar das dificuldades. Como vemos na canção, se a crise é severa e o leva à miséria, a solução é fazer piada. O samba é a sua válvula de escape da vida de dificuldades, vida de malandro que até pode dar cadeia, mas que não o segura por muito tempo.

A valorização do brasileiro pobre, porém esperto e valente, foi cantada por outros compositores depois de Noel Rosa. Naturalmente, no decorrer da história do século XX, a sociedade brasileira passou por diversas transformações que, por sua vez, modificaram a forma dos compositores se referirem à realidade. É inevitável, no entanto, a comparação entre Noel e Chico Buarque⁸⁶. Sendo ambos ícones da música brasileira, e do samba mais especificamente, ainda reproduzem significativamente determinados valores e angústias sociais relacionados à sua época. A situação do pobre persiste através das décadas do século XX no Brasil. A falta de dinheiro e a baixa condição social há muito tempo encontra representação na música popular brasileira, o que não é de se admirar, visto que grande parte dos compositores que mais se destacaram na história do samba eram oriundos dos morros do Rio de Janeiro, das favelas, onde viviam de malandragem, buscando driblar o sistema. Nesse ponto também é interessante notar como Chico Buarque, assim como Noel Rosa, não é um representante das classes mais baixas da sociedade brasileira. Ambos são indivíduos de classe média que expressam em suas canções peculiaridades do cotidiano e da sociedade que têm íntima relação com o morro e as temáticas a ele ligadas.

Sendo assim, a estreita relação de Noel com o samba lhe proporcionou a temática da pobreza e das dificuldades sociais, assuntos ligados à origem e ao desenvolvimento desse gênero musical. Mesmo sendo de uma classe mais alta, suas composições não deixaram de fazer referência à penúria da população brasileira. Tal característica de sua obra tem ligação com o fato, como já observamos, de Noel ter mantido amplo contato com os compositores do morro que,

⁸⁶ Chico Buarque, em *Partido alto*, expressa o pensamento do favelado que se indigna com sua condição, mas não se entrega por qualquer coisa, pois não agüenta mais estar submetido ao sistema, a enfrentar a miséria e o abandono por parte da sociedade: *Deus é um cara gozador / Adora brincadeira / Pois pra me jogar no mundo / Tinha o mundo inteiro / Mas achou muito engraçado / Me botar cabreiro / Na barriga da miséria / Eu nasci brasileiro / Eu sou do Rio de Janeiro (...) / Mas se alguém me desafia / E bota a mãe no meio / Dou pernada três por quatro / E nem me despenteio / Que eu já tô de saco cheio.*

por sua vez, eram pobres e expressavam em suas canções as dificuldades por que passavam. A alusão à pobreza, portanto, que aparece em *Sem tostão*, por exemplo, é influência direta da relação de Noel Rosa com as classes mais baixas:

*De que maneira
Eu vou me arranjar
Pro senhorio não me despejar?
Pois eu hoje saí do plantão
Sem tostão! Sem tostão!
Já perguntei na prefeitura
Quanto tenho que pagar:
Quero ter uma licença
Pra viver sem almoçar*

Em *Sem tostão*, Noel, novamente, aludiu ao tema da penúria e da dificuldade de obter dinheiro para comer ou morar, sem deixar de lado sua característica forma irônica de descrever a realidade. Vemos, novamente, como a pobreza sempre esteve relacionada à música do poeta da Vila, o que é natural, pois está intimamente relacionada com a malandragem e a situação econômica do país na época em que o compositor produzia suas canções.

Em *João Ninguém*, gravada pelo próprio Noel em setembro de 1935, a figura do malandro e vagabundo é representada pelo indivíduo que “não tem opinião” e que “não tem inimigo”. Suas preocupações se resumem a ter o que comer, ao jogo, ao cigarro. E muita gente rica não é feliz como ele. Uma forma de pensamento que se aproxima do samba *Filosofia*, do malandro que critica a hipocrisia do sistema, da burguesia, e prefere viver na pobreza a se entregar à sociedade de consumo. O João Ninguém representa aquele que não é “alguém” porque está excluído dos padrões sociais, um tipo anônimo pobre que aspira pouco da vida, que acredita que a felicidade não está no dinheiro:

*João Ninguém
Que não é velho nem moço
Come bastante no almoço
Pra se esquecer do jantar (...)
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!*

Nem sempre, porém, a apologia da figura do malandro estava presente na obra de Noel. No samba *Lenço no pescoço*, de Wilson Batista⁸⁷, que iniciou a polêmica entre ele e Noel Rosa, a imagem do malandro era a de um indivíduo vagabundo sempre pronto para briga:

*Meu chapéu de lado
 Tamanco arrastando
 Lenço no pescoço
 Navalha no bolso
 Eu passo gingando
 Provoco e desafio
 Eu tenho orgulho
 De ser tão vadio*

Neste samba, o compositor aludia à figura do antigo malandro, do indivíduo alheio ao trabalho e aos padrões morais e sociais impostos por sua valorização. Não era, porém, uma época muito propícia para tais apologias à malandragem. É óbvio que a imagem do malandro persistia, mas não da forma tão caricaturizada e "marginal" cantada por Wilson. Pelo menos essa era a opinião de Orestes Barbosa em sua coluna de jornal:

⁸⁷ Wilson Batista era um jovem compositor carioca que gostava de expressar em seus sambas a ideologia da malandragem. No samba em questão, *Lenço no pescoço*, a figura do malandro não é adequada aos valores em prol do trabalho que começavam a se impor. Por isso, o samba foi muito criticado. Noel Rosa compôs *Rapaz folgado* em resposta a Wilson, buscando identificar o malandro com o sambista, e não o vagabundo. Assim, ficaram compondo sambas, um em resposta ao outro, até Noel encerrar a polêmica com *Palpite infeliz*.

Causou má impressão o novo samba de Sílvio Caldas (a gravação foi feita por ele) 'Lenço no pescoço, navalha no bolso'. O malandro, hoje, não usa mais lenço no pescoço, como nos tempos dos Nagoas e Guaximi. Além disso, no momento em que se faz a higiene do samba, a nova produção de Sílvio Caldas, pregando o crime por música, não tem perdão.⁸⁸

Parece que Noel Rosa concordou com Orestes Barbosa, tanto que compôs um samba em resposta a Wilson Batista: *Rapaz folgado*, samba em que a palavra “malandro” era compreendida pelo compositor como “derrotista”. O tipo social a que Wilson se referia, segundo Noel, era o sambista, o “rapaz folgado” que pode viver fazendo sambas, na boemia, sem precisar trabalhar:

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

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

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

O músico popular tinha um papel fundamental na sociedade brasileira e urbana que começava a se formar e, portanto, devia ser valorizado como tal. Para tanto, deve-se compreender que o malandro era, na realidade, o sambista. Não um vagabundo violento ou arruaceiro como parecia deixar transparecer o samba de

⁸⁸ Apud Cabral, 1991:108.

Wilson Batista, mas um indivíduo que vivia alheio a determinados padrões sociais, um "rapaz folgado" que se dedicava ao samba. A sociedade não diferenciava o malandro do sambista, o que não deixava de ser verdade. O problema estava na conotação pejorativa, "derrotista", que "malandro" começou a ter. Cláudia Matos salienta que a relação entre sambista e malandro já existia antes de Noel:

A noção de malandro está associada à de sambista desde os anos 20. A associação é simultânea ao processo de derivação do samba para sua versão rítmica "moderna", aquela que se divulgou a partir dos fins da década de 20 nas criações do pessoal do Estácio. (MATOS, 1982: 39)

O que percebemos aqui é o significado que adquiriu a malandragem durante a década de 30. A imagem do malandro desenhada por Wilson Batista, que outrora gozava de prestígio e admiração frente à sociedade, aos poucos vai perdendo suas vantagens diante da política de valorização do trabalho de Getúlio Vargas. No samba de Noel, nota-se que a própria palavra "malandro" não despertava mais a admiração do público. Como disse Orestes Barbosa, o malandro não usava mais lenço e não andava com navalha no bolso, atitude de incitação à violência, apesar de ser justificada apenas como "arma de defesa". Rocha (2006:121), observa que essa imagem violenta do malandro vai sendo substituída por outra mais amena, menos explícita:

O malandro vestido a caráter, com lenço no pescoço, navalha no bolso e chapéu-de-panamá, foi pouco a pouco substituído pelo não menos malandro "jeitinho brasileiro", na forma de um conjunto de práticas sociais mais domesticadas e purificadas e, até certo ponto, livre das representações marginais e ameaçadas de violência e perigo, inscritas na malandragem carioca de "antigamente".

No decorrer da história do samba e da malandragem, o contexto sócio-econômico impôs consideráveis mudanças aos marginalizados, principalmente negros e mulatos que habitavam os morros na periferia do Rio de Janeiro. A crise capitalista que assolava o mundo e repercutia no Brasil, causava inflação, recessão

e desemprego. A solução da crise estaria no trabalho árduo de cada cidadão para erguer a nação. A velha aversão ao trabalho tinha que ser superada pelo malandro. O clássico samba *Que será de mim?*, de Ismael Silva e Nilton Bastos, composto em 1931, não poderia mais ser cantado com tanta alegria e contundência:

*Se eu precisar algum dia
De ir pro batente
Não sei o que será
Pois vivo na malandragem
E vida melhor não há*

*Minha malandragem é fina
Não desfazendo ninguém
Deus é quem nos dá a sina
E o valor dá-se a quem tem
Também dou a minha bola
Golpe errado ainda não dei (...)*

*O trabalho não é bom
Ninguém pode duvidar
Pois trabalhar só obrigado
Por gosto ninguém vai lá*

De fato, "por gosto" ninguém trabalhava, mas a situação assim o exigia, era preciso trabalhar. O governo de Vargas, como já vimos, incentivou veementemente os músicos a comporem seus sambas fazendo a apologia do trabalho, como no clássico exemplo já citado, *O bonde São Januário*. Ainda na década de 40 encontramos canções que expressam essa necessidade do trabalho, tais como *Izaura*, de Herivelto Martins e Roberto Roberti, mais conhecida pela interpretação feita por João Gilberto:

*O trabalho é um dever
Todos devem respeitar
Ó, Izaura, me desculpe
No domingo eu vou voltar
Seu carinho é muito bom
Ninguém pode duvidar
Se você quiser eu fico
Mas vai me prejudicar
Eu vou trabalhar*

O malandro, porém, há tanto tempo vivia de baralho e boemia, que nem se lembrava (ou nunca soube) o que era pegar no batente. Assim, como iria se arranjar para conseguir um emprego? O malandro acreditava-se ativo no mundo, não tendo culpa do trabalho ser seu inimigo e não aparecer. O samba *Cadê trabalho?*, de Noel Rosa, denotava essa questão.

*Você grita que eu não trabalho,
Diz que eu sou um vagabundo.
Não faça assim, meu bem!
Pois eu vivo ativo neste mundo
À espera do trabalho
E o trabalho não vem. (...)
Trabalho é meu inimigo,
Já quis me fazer de tolo:
Marcando encontro comigo,
O trabalho deu o bolo.*

Na realidade, o malandro dizia que não trabalhava porque o trabalho não ia ao seu encontro. Trabalhar e viver na miséria não compensava, melhor era a vida da malandragem. Nos morros, desde criança vivia-se sob essa forma de pensamento, com aversão ao batente, vivendo entre o proletariado e a burguesia da cidade grande, de forma que os malandros e sambistas acreditavam que a sua condição era conseqüência do destino. Um exemplo dessa idéia aparece em *Felicidade*:

*O meu destino
Foi traçado no baralho
Não fui feito pra trabalho
Eu nasci pra batucar*

Noel representava em muitas de suas canções a condição do malandro e do oprimido na sociedade brasileira de seu tempo, demonstrando em sua obra as conseqüências da crise, o crescimento dos valores advindos com a nova ordem política imposta e as transformações sociais originadas nesse processo. Décadas depois dos primeiros sambas que expressam o modo de vida e o pensamento do malandro, ainda encontramos na música popular brasileira letras que se referem a esse personagem estigmatizado, como em *Malandragem*, de Cazuza e Frejat:

Bobeira
É não viver a realidade
E eu ainda tenho
Uma tarde inteira
Eu ando nas ruas
Eu troco um cheque
Mudo uma planta de lugar
Dirijo meu carro
Tomo o meu pileque
E ainda tenho tempo
Pra cantar...
Eu só peço a Deus
Um pouco de malandragem
Pois sou criança
E não conheço a verdade
Eu sou poeta
E não aprendi a amar

A persistência da presença do malandro em nossa música e no contexto social e cultural do brasileiro é significativa, pois denota que, apesar de transcorrido tanto tempo, a realidade social guarda em sua essência – e até bem mais fortemente – o mesmo sistema que oprimia o indivíduo, fazendo-o procurar uma forma de burlar as regras, os padrões impostos pelo capitalismo e a cultura burguesa. Os valores não são os mesmos, visto a transformação do contexto social, o desenvolvimento do capitalismo e outras inúmeras variáveis, mas o desejo de se tirar vantagem quebrando regras é algo tipicamente “malandro” em sua essência.

Observando a temática dessas composições sob a perspectiva de Michel de Certeau, lembramos que o autor afirma

que toda cultura requer uma atividade, um modo de
apropriação, uma adoção e uma transformação pessoais, um
intercâmbio instaurado em um grupo social que permita a
inclusão na realidade social. É exatamente esse tipo de
“culturação” que confere a cada época sua fisionomia própria.
 (CERTEAU, 1995: 32)

Nos sambas citados, compostos por Noel Rosa, o que se percebe, de uma forma geral, é um eu-lírico estigmatizado, marginalizado por não fazer parte de um determinado padrão que a sociedade impõe. Alguém que está descontente com sua

situação diante da realidade que o cerca, sua condição social, a maneira com que a sociedade critica seu modo de vida. Observa-se, assim, a dificuldade de inclusão na realidade social citada por Certeau. Uma nova interação desenha-se entre ele e essa sociedade. A forma de “apropriação”, nesse caso, ou simplesmente não foi possível (o sujeito não aceita a realidade, a padronização social), ou ocorre através de uma adaptação enganadora, fingida (“vou fingindo que sou rico pra ninguém zombar de mim”). Por outro lado, diante do desprezo da sociedade, em *Filosofia* o poeta mostra sua despreocupação com a imagem que passa (“não me incomodo que você me diga que a sociedade é minha inimiga”).

Seguindo o pensamento de Certeau, percebemos a “culturação” desse período, a influência de valores sobre o indivíduo, que ocorre, efetivamente, demonstrando uma determinada maneira de “existir” na sociedade: a valorização do trabalho, do dinheiro, dos “bons costumes” em contrapartida às ideologias de malandragem e boemia. O autor observa que há, na sociedade, uma vontade de substituir a cultura no singular, que se “impõe sempre a lei de um poder”, por uma outra concepção, centrada na “cultura plural” que conclama incessantemente pelo combate, por uma nova forma de “ser” na sociedade, de delegar significado à existência social. Nas composições de Noel, essa nova forma de “ser” se estabelece a partir da fuga através da filosofia e do samba, complementares entre si na busca de um significado social, de uma colocação do indivíduo na sociedade que o repele. Cláudia Matos (1982:78) observa que o malandro estava, na realidade, no meio dessa dicotomia entre o excluído proletário e o capitalista integrado ao sistema. O malandro submetia-se a esse sistema, pois este legitimava sua existência, mas estava constantemente lutando para negar sua participação nessa estrutura. Ou seja, estabelece uma nova “classe”, uma nova forma de “ser” que não se caracteriza nem pelo burguês explorador, nem pelo proletário explorado. Ele busca uma forma de romper com a ordem econômica e social estabelecida, contribuindo, assim, na formação de uma “cultura plural”, visto que uma nova cultura origina-se dessas transformações. Nesse contexto, Noel Rosa simboliza o elemento agregador e definidor dessa nova linguagem, dessa nova “cultura plural”, que se desenvolve através de mecanismos originados em ambientes distintos social e historicamente tais como o morro e a cidade. Assim, no antagonismo entre as classes baixas e a burguesia emergente (da qual faz parte o compositor), surge um indivíduo que

interage entre as diferenças construindo aspectos relevantes para compreensão de uma identidade social.

Convém lembrar que essa forma de interação com a realidade está diretamente relacionada com as transformações econômicas e de pensamento de um determinado período. Ou seja, Noel Rosa cria sua obra porque é influenciado por um contexto histórico que o faz pensar, produzir e agir de determinada maneira. Como observou Certeau (1995:53), a importância crescente dos problemas culturais e sociais está inserida em um amplo contexto do qual fazem parte as ideologias e as classes econômicas. Esse contexto se caracteriza pela lógica de uma sociedade produtivista e consumista. As indagações, as organizações e as ações ditas culturais representam ao mesmo tempo sintomas e respostas com relação a mudanças estruturais na sociedade. Assim, os indivíduos desempenham papéis sociais de acordo com esse contexto. Os signos e representações que deles advêm moldam, de certa forma, padrões de comportamento que estruturam o funcionamento da sociedade. Aqueles que não se adaptam a essa realidade, a essa forma de pensamento, estão em desacordo com a harmonia social, sendo, portanto, marginalizados, deixados de lado, como lamenta o malandro da canção diante da atitude da sociedade em relação a ele: “deixando de saber se eu vou morrer de sede ou se eu vou morrer de fome”.

Sendo assim,

uma sociedade resulta, enfim, da resposta que cada um dá à pergunta sobre sua relação com os outros. Mas toda ação, na medida em que é política, é também, “filosófica”. Ela retorna à tarefa de fundar uma sociedade sobre as razões para viver próprias a todos e a cada um. (CERTEAU, 1995:56)

Os sambas em análise são uma resposta do poeta à pergunta sobre sua relação com os outros. Seu lugar na sociedade ali está expressado, sua forma de compreensão da cultura e dos valores da elite, assim como da situação do país naquele momento. Uma nova cultura se estabelece, se expressa nesse contexto. Uma cultura que é, ao mesmo tempo, fruto da estrutura social e a nega veementemente, assim como o malandro nega o trabalho. Uma cultura que é

moderna, mas que busca resgatar os valores tradicionais para construir sua identidade. Nesse conturbado momento, Noel Rosa representa o indivíduo que une as diferenças e os paradoxos culturais para estruturar a modernidade na música popular.

A sociedade brasileira no período abordado, seguindo o olhar de Certeau, resulta das relações sociais, políticas e “filosóficas” existentes. A forma de pensamento padrão, os valores em evidência, assim como a cultura “marginalizada” e as formas de desvio social como a malandragem são partes individuais de um todo que estrutura a pluralidade cultural e permite a identificação dos indivíduos na sociedade, sua maneira de “ser” de acordo com os valores da coletividade e os seus próprios valores originados dessa interação. No que se refere às letras de Noel Rosa, o universo individual dialoga com uma realidade que impõe determinadas formas de comportamento que não são aceitas: o trabalho, o lucro, a riqueza, a hipocrisia que supostamente advém da nova realidade consumista e capitalista, os valores burgueses, etc. Essa visão está atrelada a uma forma de compreensão de mundo identificada com o processo de desenvolvimento esperado pelas autoridades brasileiras nesse contexto de crise que se desenhava pós-1929, na qual Noel Rosa está inserido como indivíduo de classe média, pequeno-burguês. No entanto, a população enfrentou inúmeras dificuldades para se adaptar a essa nova realidade que exigia a aceitação de valores, posses e atitudes que não estavam ao seu alcance. Daí surge, por um lado, a concepção “marginalizada” de mundo expressa em tantos sambas como os de Noel Rosa, denotando por um lado um inconformismo diante das regras impostas pela nova ordem social e, por outro, a visão burguesa que expressa a necessidade do indivíduo, do malandro, mudar de rumo a fim de proporcionar a si mesmo e à sociedade um desenvolvimento econômico e social de acordo com a imagem que o Brasil buscava desenhar.

4.2 – É futurismo, menina

Ao estudarmos a obra de Noel Rosa é importante que façamos referência a dois aspectos fundamentais de sua temática: o universo da cidade, o urbano; e o “moderno”, as transformações na estrutura da sociedade em seus aspectos físicos e ideológicos. Quando trabalhamos com a cidade, outro item merece atenção: a vida burguesa, cada vez mais presente e representativa da sociedade brasileira do período. Quanto ao “moderno” pode ser subdividido em “modernidade”, que podemos entender aqui sob o prisma do desenvolvimento tecnológico e científico; e o “modernismo”, as novas concepções estéticas e artísticas que ganhavam corpo desde o final do século XIX no Brasil.

Noel trabalhou a música popular de uma forma distinta da tradicional, permitindo inúmeras novas possibilidades poéticas e musicais que demonstravam profunda intimidade com os valores que surgiam com o desenvolvimento da sociedade urbana. Era um homem atento ao mundo em que vivia, um observador da sociedade. Já em seu samba de estréia, a já citada *Com que roupa?*, Noel já expressava aspectos da transformação advinda com a modernidade em uma letra que possuía características da fala cotidiana da cidade, além de um ritmo que não era mais o do antigo samba, mais amaxixado, mas já um herdeiro da maneira de se compor surgida no bairro do Estácio de Sá. A primeira gravação desse samba, acompanhado por bandolins e violões e cantado de uma maneira mais intimista, em desacordo com a voz impostada dos grandes cantores da época, parecia mostrar um tom mais adequado ao imaginário urbano que se desenhava. Nitidamente, não há mais aquele “rebuscamento provinciano” tão característico das antigas composições, sejam sambas, valsas ou modinhas.

Como observou Sant’Anna (2004:36),

Com que roupa? é um samba que surge de acordo com a nova estética concebida pelo bairro do Estácio de Sá. Se não parecerá tanto, será porque os acompanhamentos instrumentais de suas duas primeiras gravações – uma de regional, outra de orquestra – ainda estarão muito afinadas pelo diapasão do maxixe. Mas certo é que, chegado o momento de romper com o modismo das coisas nordestinas

para levantar vôo em forma de samba, é nas asas da turma do Estácio de Sá que Noel embarca.

Nessa composição, Noel Rosa deixa transparecer as tendências artísticas modernistas que se desenvolviam no Brasil naquele momento: o rompimento com as convenções poéticas e a linguagem mais coloquial, alheia à formalidade da antiga poesia brasileira. Castellar de Carvalho e Antonio Araújo observam essa característica nos versos do compositor:

Noel Rosa, ao contrário dos compositores do seu tempo, pôs-se logo à vontade, no que diz respeito à língua, no samba de estréia Com que roupa? (1930), usando como mote, no título, um coloquialismo então em voga, a par de uma sintaxe e de um léxico bem brasileiros, ou melhor, cariocas, utilizando, enfim, o português do Brasil em sua modalidade mais viva e representativa. (CARVALHO & ARAUJO, 1999: 76)

O despojamento com a linguagem leva Noel, de certa forma, a se tornar um representante do Modernismo. Aliada à simplicidade e clareza, tal característica faz do compositor um inovador da música brasileira, abandonando a rigidez da língua e buscando algo mais nacional, o que estava de acordo com o que procuravam, em outras instâncias como a arte e a literatura, os intelectuais daquele momento. Do ponto de vista cronológico, Noel foi contemporâneo do movimento modernista. Embora tivesse apenas 11 anos de idade em fevereiro de 1922, quando se realizou a famosa Semana de Arte moderna, não se descarta a possibilidade de que, já adulto, tenha tomado conhecimento das idéias modernistas, ainda que não deliberadamente. Não há evidências que confirmem ou que refutem essa possibilidade. Com relação a esse ponto, os biógrafos mais importantes de Noel – Almirante e Máximo & Didier – não tocaram no assunto. Pode ter sido na escola (seus professores e colegas), nas rodas de amigos ou até em casa, através de sua mãe e seu pai, que Noel tenha entrado em contato com o Modernismo.

Coincidência ou não, o fato é que, enquanto os primeiros modernistas de 22 diziam em São Paulo: “Não sabemos definir o que queremos, mas sabemos

discernir o que não queremos”⁸⁹, frase célebre de Aníbal Machado e verdadeira plataforma do movimento, Noel Rosa, oito anos depois, no Rio de Janeiro, mais precisamente em Vila Isabel, parecia demonstrar que o caminho de sua criatividade e importância para a cultura brasileira passava pela música popular.

Esse interesse de Noel Rosa, de qualquer forma, coincidia com a tendência cada vez mais forte de valorização do popular no que dizia respeito à música e sua relação com o nacionalismo. Esse movimento pode ser sintetizado em cinco proposições, segundo Mário de Andrade:

*1) A música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música nacional está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade.*⁹⁰

Segundo Tota (2001:17), Noel é o crítico da sociedade burguesa e de suas contradições em meio ao impacto da modernidade. Burguesia que carecia de uma verdadeira identidade burguesa, isto é, sem a tradição das burguesias forjadas nas lutas liberais de moldes europeus. Daí sua tendência ao mimetismo. Pode-se dizer que essa classe média só vai adquirir identidade com a futilidade proporcionada pela mídia impressa, radiofônica e depois televisiva das décadas de 50 e 60. Por outro lado, essa visão crítica de Noel em relação à burguesia pode ser contestada ao analisarmos alguns sambas. Um exemplo seria *Feitiço da Vila*, que também faz parte da polêmica com Wilson Batista. Eis um trecho:

*Quem nasce lá na Vila
Nem sequer vacila*

⁸⁹ Apud Tatit (2004:95).

⁹⁰ Apud Travassos, 2000:34. A citação diz respeito mais à música erudita, na qual Villa-Lobos foi o maior representante na expressão dos ideais nacionalistas. No entanto, como vimos no capítulo 1, os modernistas passaram também a valorizar muito as expressões musicais populares como o samba.

*Ao abraçar o samba
Que faz dançar os galhos,
Do arvoredado e faz a lua,
Nascer mais cedo.*

*Lá, em Vila Isabel,
Quem é bacharel
Não tem medo de bamba.
São Paulo dá café,
Minas 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 (...)*

Desconsiderando a referência à Política do Café-com-Leite, característica da Primeira República, alguns pontos são interessantes de serem observados na letra desse samba no que diz respeito ao pensamento de Noel Rosa sobre a sociedade naquele momento. Primeiramente, a canção é uma apologia ao samba e ao bairro de Vila Isabel, berço do compositor, que possui um “feitiço decente que prende a gente”. Ou seja, Vila Isabel tem esse poder místico de criar um samba diferente, um samba que é “mágico” e sedutor. Caetano Veloso em vídeo postado em seu *site* (www.obraemprogresso.com.br) no dia 09/06/2008, faz, no entanto, uma outra análise em que encontra conotações racistas e elitistas nessa composição:

É uma canção de afirmação da classe média letrada contra os sambas do morro e próximos do candomblé. Basicamente, é uma canção racista. (...) Veja bem, “um feitiço sem farofa, sem vela e sem vintém...” Quer dizer, não tem nada a ver com esse feitiço de preto que bota macumba, não... Candomblé... “Que nos faz bem...” O outro faz mal, né? (...) E terminou dizendo assim: “Quem nasce pra sambar, chora pra mamar em ritmo de samba / Lá não tem cadeado no portão...” Na Vila, porque é bairro de classe média, não é aquele bairro do Wilson Batista, meio veado, meio preto, meio ladrão... “Porque na Vila não tem ladrão”.

Na interpretação de Caetano, portanto, o “feitiço” da Vila é decente porque é branco, burguês, de classe média, e não o “feitiço” dos negros⁹¹ do morro. Para ele, Vila Isabel, e o próprio Noel como compositor, teriam resgatado o samba de sua forma decadente, primitiva e “negativa”.

Carlos Sandroni, no mesmo *site*, postou no dia 28/06/2008 uma resposta a Caetano Veloso, dizendo que ao fazer a interpretação de *Feitiço da Vila* em seu livro⁹² não encontrou nenhuma conotação racista. Pelo contrário, pretendeu “considerá-la um marco no processo de aceitação, pela sociedade envolvente, das manifestações musicais dos negros e mestiços pobres do Rio de Janeiro”. Um dos problemas observados por Sandroni na interpretação de Caetano é o fato do autor de *Sampa* ter acrescentado versos que não são originais da música gravada por Noel e ainda de forma aleatória (os últimos versos a partir de “Quem nasce pra sambar” que vemos na transcrição da fala de Caetano). Outro problema seria dar a entender que Noel era homófobo, o que não era. Basta ver o samba *Mulato bamba*, que citaremos mais adiante. E, por fim, o ponto principal da discordância de Sandroni:

Ela diz respeito à idéia de que a Vila de Noel Rosa, sendo um bairro de classe média, estaria contraposto aos morros e aos subúrbios mais pobres. Como se a Vila fosse uma espécie de Barra da Tijuca do seu tempo – e mais ainda, como se assim a visse e quisesse Noel.

Seguindo o pensamento de Caetano, portanto, Noel expõe nessa canção um preconceito social e racial, mas Sandroni, analisando mais a fundo o verso “A vila tem um feitiço sem farofa / Sem vela e sem vintém que nos faz bem” – que poderia dar uma certa razão à interpretação de Caetano, pois deixaria claro que na Vila o

⁹¹ Mário de Andrade em artigo publicado no Diário de São Paulo de 11/02/1934 faz a seguinte observação a respeito do samba e sua relação com o negro: “O samba de agora é a revivescência do negro puro, não do negro africano, que esse desapareceu em nós, mas do negro puro já nacional. (...) A própria sistematização atual de sambas sempre providos de textos, depois de tantos maxixes e tangos puramente instrumentais, é um retorno à primaridade, ao primitivo, com que são sempre cantadas as danças mais rudimentares e as rurais. E nesses textos dos sambas atuais é que permanece a inteligência mulata, numa mestiçagem sem-vergonha do lirismo mais sublime e da vulgaridade mais chata” (ANDRADE, 1993:135).

⁹² “Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)”, obra que consta na bibliografia deste trabalho.

samba está dissociado do candomblé – faz a seguinte reflexão levando em consideração o “estatuto do feitiço na cultura brasileira”:

O nome do samba estampa o feitiço como um valor positivo (mesmo se depois irá especificá-lo como “decente”). Só por fazê-lo, a canção já está à frente de muitos sambas, anteriores e posteriores, para os quais o feitiço é negativo.

Os argumentos de Sandroni, com os quais concordamos, formam um longo texto, assim como as respostas do compositor, mas para não entrarmos em maiores detalhes, resumidamente, o autor discorda da interpretação de Caetano Veloso principalmente por esta ver um sentido negativo onde há uma espécie de homenagem às diversas influências que teve o samba no decorrer de sua formação. E, além disso, lembra o fato de haver um sentimento de competitividade entre os bairros cariocas naquele contexto, o que justifica a busca de distinção expressa por Noel. O próprio significado das palavras “feitiço”, “decente” e “indecente” devem ser relativizadas.

De qualquer modo, convém salientarmos que este samba denota uma característica fundamental do compositor Noel Rosa e sua obra: o fato de eles se mostrarem como elementos integradores da cultura urbana e do morro. Vemos que o samba de Vila Isabel, de fato mais de classe média, é distinto do samba dos morros. O samba da Vila segue os preceitos estéticos do Estácio de Sá que, por sua vez, não é mais o samba tradicional, mas isso não significa que negue suas raízes e a cultura negra que subjaz a sua origem. Nesse sentido, Noel Rosa, em outra composição, *Eu vou pra Vila*, já dizia que “todo samba tem feitiço / Todo mundo sabe disso”. Ou seja, o “feitiço”, seja “decente” ou não, é inerente à existência do samba, não importando em que contexto ele for feito, se no morro ou na cidade. Afinal, “o samba nasce no coração” e independente de classes sociais. Daí entendermos que em *Feitiço da Vila* vemos um Noel Rosa que se mostra, novamente, como um burguês, um indivíduo de classe média, que aglutina diferentes aspectos culturais da realidade social brasileira ao trazer o samba para o universo de Vila Isabel, na essência distinto do contexto social em que se originou.

João Máximo e Carlos Didier (1990:196) chamam a atenção para essa facilidade de Noel em perceber e expressar os diálogos existentes nas diversas camadas sociais do ambiente urbano. Além desse talento, Noel também transporta do morro para a cidade as peculiaridades do samba, transformando-o em algo diferente (não necessariamente melhor) quando em contato com as características da cidade, como vemos em *Feitiço da Vila*. Em contraste, por exemplo, com seus companheiros do Bando de Tangarás, que “ainda pensam nos cocos e nas emboladas”, Noel “vai subir muitas vezes o morro, beber em sua fonte, experimentar parcerias com seus compositores, aprender com eles”. Luiz Tatit observa esse jeito peculiar de Noel Rosa compor, criando melodias e letras de uma forma simples e natural, como que se elas surgissem sem nenhum esforço, intuitivamente. Esse procedimento, segundo Tatit (1996:35), imprimia um “caráter coloquial urbano” nas composições de Noel e as diferenciava do “semi-eruditismo e da nostalgia bucólica da canção sertaneja”.

O compositor, no entanto, no início de sua carreira, quando ainda fazia parte do Bando de Tangarás, também compôs canções inspiradas na linguagem e na realidade sertanejas, como se pode ver na já citada *Festa no céu* e em *Mardade de cabocla*:

*No arraiá do Bom Jesus
A gente vê uma cruz
Que chama logo atenção
Quem fincou foi siá Chiquinha
A caboca mais bonita
Que pisou no meu sertão*

*Essa moça era querida
Que por ela davam a vida
Os cabocos do rincão
Dois home se apaixonaram
E um dia quando se oiaram
Tiveram a mesma intenção (...)*

A mesma temática dessa toada aparece anos mais tarde em *Quando o samba acabou*, também de Noel Rosa, mas agora em um cenário urbano: é a

história de dois homens que duelam em versos pelo amor de uma cabrocha. Ao final, o perdedor é encontrado morto com um punhal no coração:

*Lá no morro da mangueira
 Bem em frente à ribanceira
 Uma cruz a gente vê
 Quem fincou foi a Rosinha
 Que é cabrocha de alta linha
 E nos olhos tem seu não sei quê*

*Numa linda madrugada
 Ao voltar da batucada
 Pra dois malandros olhou a sorrir
 Ela foi-se embora e os dois ficaram
 Dias depois se encontraram
 Pra conversar e discutir*

A importância dada aos acontecimentos cotidianos, ao prosaico, faz das canções de Noel obras representativas de uma transformação cultural fundamental na cultura brasileira. A temática deixa de estar atrelada ao “elevado” e passa a inspirar-se na simplicidade do cotidiano. Ou seja, as letras das canções seguem o caminho da poesia brasileira naquele momento. Reparemos em *O poema do beco*, de Manuel Bandeira:

*Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?
 – O que eu vejo é o beco.*

Ou em *Poema tirado de uma notícia de jornal*, também de Bandeira:

*João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro
 da Babilônia num barracão sem número
 Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
 Bebeu
 Cantou
 Dançou
 Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.*

O cotidiano, a simplicidade, o corriqueiro, tudo aquilo que, aparentemente, não parecia ser tema para a arte, torna-se matéria-prima para os poetas, compositores e artistas que, de uma forma ou de outra, seguiam a nova estética moderna que surgia. Conforme Carvalho & Araújo (1999:119),

Ao contrário dos parnasianos, que diziam haver temas poéticos e não poéticos, para os modernistas tudo pode servir de objeto de inspiração para o poeta, principalmente o cotidiano. Noel, que não tinha preconceito temático, não fez por menos: explorou o quanto pôde o cotidiano e seus personagens nos sambas que fazia, sobretudo naqueles em que sobressai a sua veia de cronista.

É comum considerar Noel Rosa, além de “filósofo do samba”, como um cronista do Rio de Janeiro. Em suas canções aparecem os mais diversos tipos humanos e sociais (o vagabundo, o malandro, o judeu agiota, o homossexual, a menina rica, o político, etc) circundados pelo universo vasto e complexo dos bairros e ruas, os bares, a agitação urbana e os acontecimentos corriqueiros. Tudo é narrado por um observador atento e profundo que transforma a banalidade do cotidiano em música e poesia – bem de acordo com os ideais modernistas que se desenvolviam –, como em *Conversa de botequim*⁹³:

*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*

⁹³ Segundo Sant'anna (2004:22), esse samba-choro guarda em si diversas características modernistas, a saber: “o texto não obedece a ordem métrica prefixada como nos lundus, toadas, martelos, pregões e modinhas. Não tem nem o estribilho nem o refrão, que caracterizam a maioria das músicas populares tradicionais. Os versos correm livremente numa interação com a música dando uma sensação de improviso e naturalidade. (...) A construção das frases segue a mesma naturalidade do ritmo exterior do texto, numa ordem direta, coloquial em que ao sujeito segue-se predicado e o complemento sem busca de outro efeito retóricomais “literário”. (...) As rimas, pelo imprevisto que se organizam, reforçam o sentido irônico e musical do texto”.

*Com muito cuidado
Que eu não estou disposto
A ficar exposto ao sol
Vá perguntar
Ao seu freguês do lado
Qual foi o resultado
Do futebol*

Ou em *Mulato bamba*⁹⁴, em que o freqüente tema da malandragem se mistura com o inusitado, e talvez ainda mais polêmico para época, tabu do homossexualismo.

*Esse mulato mole
É do Salgueiro
Passear no Tintureiro
Era o seu esporte
Já nasceu com sorte
E desde pirralho
Vive à custa do baralho
Nunca viu trabalho (...)*

*As morenas do lugar
Vivem a se lamentar
Por saber que ele não quer
Se apaixonar por mulher...
O mulato é de fato
E sabe fazer frente
A qualquer valente
Mas não quer saber de fita
Nem com mulher bonita*

Canções como essas, de fato, se referem claramente ao cotidiano e utilizam uma linguagem moderna repleta de expressões corriqueiras (“não quer saber de fita” ou “manteiga à beça”, por exemplo), características da transformação do estilo poético. Além disso, são construídas seguindo os princípios de uma crônica da cidade do Rio de Janeiro, o que permite analisá-las buscando-se determinadas

⁹⁴ É provável que esse samba tenha sido inspirado em um personagem real: Madame Satã. Malandro forte e temido capaz de destruir qualquer botequim da Lapa, Satã era homossexual assumido e seguidamente podia ser visto nos cabarés vestido de baiana, oдалиска ou rainha de Sabá, nesses espetáculos em que homens se apresentam vestidos de mulher (MÁXIMO & DIDIER, 1990:220). O “tintureiro” citado na música era como os malandros se referiam ao carro da polícia.

características da sociedade em que surgiram: os costumes, as ideologias, a cultura, etc. Como observa Pesavento (2002:181):

Registrando o detalhe e captando os valores de uma época, a leitura da crônica é, para o historiador, uma das formas pelas quais ele pode atingir, por outros meios que não os tradicionais, a representação do passado. E, por irônicos caminhos, dá “permanência” àquilo que seria um produto “descartável”.

Os sambas de Noel têm, justamente, esse teor de “permanência”, de continuidade. São letras que expressam sutilmente e profundamente o período histórico, revelando os valores da sociedade em que vivia através de sua característica visão de mundo, baseada na relação que estabelecia entre o moderno e o tradicional, a cidade e o morro. Naturalmente, a forma utilizada pelo cronista Noel Rosa não é a mesma de um Lima Barreto ou de um João do Rio, mas guarda em sua essência a característica fundamental do gênero que é a observação do cotidiano e do prosaico. Assim,

A “crônica” de Noel se dá no campo da poesia, seu objeto e matéria prima é o cotidiano, construído através de uma seleção sintomática, que leva o autor a privilegiar alguns aspectos da realidade e abandonar outros. É o que se observa em diversas letras da obra do compositor, destacando-se como elemento forte, esta cronicização da obra, quando traduz suas angústias, observações, obsessões, a cultura e as cores locais em forma lítero-musical. (MONTEIRO, 2000:18)

Os mesmos princípios que regem a atitude de Noel em buscar descrever o cotidiano e seus personagens peculiares aparecem, mais tarde, na obra de Chico Buarque de Holanda, um compositor que, como vimos no capítulo 3, também fez da música popular, a seu modo, um veículo para descrição do cotidiano. Assim como Noel Rosa, o compositor de *A banda* utilizou o samba⁹⁵ como elemento fundamental

⁹⁵ Convém salientar que as composições de Chico Buarque já surgiram influenciadas pela Bossa Nova, assim como as de outros compositores como Gilberto Gil, Edu Lobo e Caetano Veloso. Ou seja, o estilo de samba de Noel não é o mesmo estilo de Chico Buarque, pois a Bossa Nova – movimento musical revolucionário iniciado por João Gilberto ao gravar, com uma inusitada batida de

para compreensão da essência da sociedade. O samba está presente em diversos aspectos que compõem a realidade concreta e subjetiva da sociedade, como em *Tem mais samba*:

*Tem mais samba no encontro que na espera
 Tem mais samba a maldade que a ferida
 Tem mais samba no porto que na vela
 Tem mais samba o perdão que a despedida
 Tem mais samba nas mãos do que nos olhos
 Tem mais samba no chão do que na lua
 Tem mais samba no homem que trabalha⁹⁶
 Tem mais samba no som que vem da rua
 Tem mais samba no peito de quem chora
 Tem mais samba no pranto de quem vê
 Que o bom samba não tem lugar nem hora
 O coração de fora
 Samba sem querer*

*Vem que passa
 Teu sofrer
 Se todo mundo sambasse
 Seria tão fácil viver*

Voltando a Noel Rosa, percebemos que em outra composição, o sambacção *Três apitos*, que narra a história da paixão do poeta por uma moça que trabalhava em uma fábrica de tecidos⁹⁷ e que não atendia aos seus apelos, observa-se o contexto modernizante da sociedade brasileira tanto em seu aspecto estrutural

violão, em 1958, a canção *Chega de saudade*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes – trazia novas possibilidades harmônicas influenciadas pelo jazz e novas temáticas que diferiam dos sambas da década de 30. No entanto, o próprio Chico Buarque admite a forte influência de Noel Rosa sobre sua obra, como nos sambas *Juca* e *Rita*, e nos temas ligados à pobreza e ao cotidiano.

⁹⁶ Repare-se que na canção de Chico Buarque, o samba existe em diversas instâncias, mas em alguns elementos mais do que em outros. Chama a atenção o fato de existir “mais samba no homem que trabalha”, mostrando uma concepção distinta da época de Noel, em que o samba estaria mais relacionado ao malandro que não trabalha. Essa mudança de visão está diretamente relacionada, naturalmente, ao período histórico (década de 60) em que foi composta *Tem mais samba*, influenciada pelas transformações culturais que se desenhavam desde o período Vargas até o início do Regime Militar.

⁹⁷ Na realidade, a musa dessa canção – Josefina Telles Nunes, a Fina – trabalhava na Hachiya Indústria e Comércio, pequena firma que produzia botões de osso e madrepérola. A sua irmã, porém, a Bazinha, trabalhava na Companhia América Fabril, uma das mais importantes indústrias de tecido do Rio de Janeiro. Fina, seguidamente, levava o almoço para a irmã e, um dia, passando de carro em frente à fábrica de tecidos, Noel viu a namorada, concluindo que ela lá trabalhava. (MÁXIMO & DIDIER, 1990:183). O importante, de qualquer forma, é a fábrica, não o que ela produzia.

(a indústria, o trabalho), como em seu aspecto cultural e estético (a gíria, o tom coloquial):

*Quando o apito
Da fábrica de tecidos
Vem ferir os meus ouvidos
Eu me lembro de você (...)
Mas você é mesmo
Artigo que não se imita
Quando a fábrica apita
Faz reclame de você*

Como foi visto no capítulo 2, o Brasil no início da década de 30 investia pesadamente na industrialização. As fábricas sobrepunham-se à agricultura, espalhavam-se pelas cidades e aumentavam o número do proletariado urbano. Em *Três apitos*, pode-se identificar como pano de fundo essa tendência ao aumento das fábricas e a influência que ele tinha sobre o comportamento das pessoas.

Através da ironia e da paródia, a realidade social foi tomando forma nos versos, mostrando a visão de mundo do compositor em relação às transformações que ocorriam na sociedade naquele momento. *Três apitos* é reveladora desse tipo de sensibilidade, na medida em que percebemos que o mundo representado na canção contrapõe-se à arte, assim como a máquina, símbolo da fábrica, contrapõe-se ao piano, instrumento no qual é composto o samba-canção:

*Mas o que você não sabe
É que enquanto você faz pano
Faço junto do piano
Esses versos pra você*

De um lado estava o universo que abria espaço para a canção, o mundo de Noel, a poesia, a sensibilidade e os valores à margem da sociedade de consumo; de outro estava a fábrica, as máquinas, o progresso industrial, o capitalismo e sua busca de lucro. Nessa dicotomia, estruturou-se a letra, com o poeta lamentando não poder se sobrepor à força desse sistema:

*Você que atende ao apito
De uma chaminé de barro
Por que não atende ao grito
Tão aflito, da buzina do meu carro?*

O compositor deixava transparecer em sua obra as mudanças que ocorriam na estrutura política e social do Brasil. Mostra-se perfeitamente como um representante desse novo contexto ideológico e cultural que surgia no Brasil pós-30, repleto de aspectos modernos influenciados pelo estrangeiro e pelo avanço do capitalismo. Nem sempre, no entanto, a alusão a um acontecimento característico de uma época – como é o caso da industrialização em *Três apitos* – era algo pensado e proposital. Como já foi dito, a fábrica fazia parte do cenário onde se passava a história. Aqui nos interessa perceber que Noel e suas canções estavam inseridos em um determinado contexto que influenciava e aparecia consciente ou inconscientemente em sua obra, mas que permitem entendermos suas canções como representantes dessa nova realidade. Como observa Sant’Anna (2004:19), apesar de haver em Noel Rosa um lirismo moderno de acordo com os novos ideais estéticos propostos por poetas como Manuel Bandeira,

no sambista não há um propósito catequético, intencional e deliberado, ainda que ele tivesse também que se descartar de uma linguagem anterior romântica e simbolista, em que, aliás, cai algumas vezes. Mas no seu veio mais popular e renovador Noel Rosa desafina em relação aos antigos e afina-se aos modernistas (instintivamente).

Noel Rosa, como já vimos, foi o grande responsável por unir as manifestações musicais do morro às da cidade. Foi ele que, sendo de classe média, fez parcerias com os sambistas das favelas e criou um universo de canções em que expressa uma visão de mundo peculiar, marcada pela consciência pequeno-burguesa, mas buscando a interação com a cultura dos morros, algo bem ao gosto da estética moderna, urbana e “revolucionária” daquele momento. Essa característica é fundamental para compreendermos o papel de sua obra na análise das transformações sociais e culturais dos anos 30 no Brasil. Suas canções, assim

como outras manifestações artísticas do período, expressam significativamente a ideologia, os valores em voga naquele momento.

O crítico Antonio Candido salienta a importância de se estudar a relação existente entre arte e sociedade. O autor refere-se, especialmente, à obra literária, mas sua forma de interpretação pode ser utilizada para as outras formas de manifestação artística. Para Candido, a arte é social em dois sentidos: em primeiro lugar, depende da influência do meio (sociedade, ideologia, valores morais) que se expressam na obra em diversos níveis e, em segundo lugar, produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto é consequência da própria natureza da obra e independe da intencionalidade e talento do artista ao produzi-la, assim como da consciência social que possa ter o indivíduo que a aprecia. Partindo desse princípio, para Antonio Candido, a obra literária só pode ser compreendida quando se relaciona o meio social com o universo específico do texto em questão:

Só a podemos entender [a obra literária] fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CANDIDO, 2000: 6)

O aspecto social adquire, assim, um sentido estrutural na totalidade da obra, que por sua vez é, em última instância, a associação harmônica entre o *externo* e o *interno*, abordado pelo autor. Não basta, portanto, relacionar a obra artística com a realidade exterior para compreendê-la, ou analisar o texto sob a ótica única de sua estrutura. É necessário integrar o social e o textual de uma forma dialética para alcançar esse objetivo. Nesse sentido, a obra de Noel Rosa aparece como um elemento revelador dessa interação entre arte e sociedade, ao mesmo tempo em que denota o diálogo entre o mundo do trabalho – moderno e urbano – e a malandragem dos morros.

Em *Três apitos*, a temática e a estética estão intimamente relacionadas com o contexto histórico e cultural, no caso, a década de 1930. A visão de mundo de Noel, advinda desse processo, está atrelada à sua condição de músico de classe média: o sujeito que passa com seu carro diante da fábrica, que toca piano (instrumento de elite), mas que não trabalha para ganhar o pão. O compositor, embora faça parte do universo moderno que se estruturava naquele momento – a presença da fábrica, os trabalhadores, o incentivo do governo –, nega a existência do trabalho fabril. Ele não produz tecidos, botões ou qualquer outro elemento típico desse contexto industrial e burguês, mas compõe versos. A existência da fábrica só é relevante enquanto inspiração para sua produção poética. O que importa é o seu mundo interior, mas o exterior, simbolizado pela indústria e pelo trabalho, marca presença nesse universo subjetivo que é a sua alma de compositor.

Outro ponto interessante a ser observado, sob o ponto de vista histórico, em *Três apitos* é a presença do trabalho feminino em um contexto produtivo majoritariamente voltado para os homens. Cláudio Batalha, já chamou a atenção para a necessidade de se relativizar a idéia de que a classe operária na Primeira República foi “branca, fabril e masculina”. Após 1930, fica ainda mais claro que essa afirmação não é verdadeira. A mulher fazia, cada vez mais, parte da incipiente classe operária brasileira, apesar de, na grande maioria das vezes, apenas como trabalhadora, como a musa de Noel, dificilmente como fazendo parte dos quadros diretores. Bem mais comum era estarem submetidas aos desmandos de um “gerente impertinente”, como em *Três apitos*. Segundo Batalha (2003:164),

a mão-de-obra feminina foi muito significativa em ramos como o têxtil e o de vestuário, chegando a ser majoritária em alguns lugares. De qualquer modo, o que é importante ressaltar é que o peso do trabalho feminino esteve sub-representado na face mais visível da classe operária – suas organizações.

Novamente, o contexto social aparece como pano de fundo na obra de Noel Rosa que, por sua vez, expressa determinadas nuances da realidade fazendo com que sua canção se torne um documento histórico. Como já salientou Candido, o interno e o externo se encontram para forjar a obra artística. Há, aqui, a contraposição entre a fábrica que apita para chamar as operárias às máquinas, de

um lado, e o poeta que toca a buzina do seu carro para chamar a operária para junto de si. O poeta é “do sereno”, um ser da noite, que por sua condição notívaga, acaba por ser a antítese do trabalho, algo caracteristicamente diurno. De um lado o som dos teares, das máquinas, a fumaça das chaminés das fábricas, as engrenagens. De outro, o som dos violões, das garrafas, a fumaça dos cigarros e as vozes roucas de tanto cantar. Enfim, uma relação que justifica a afirmação de Oswald de Andrade de que o contrário do burguês, ao invés do proletário, seria o boêmio. Como observa Tota (2001:14),

Os duelos baudelerianos davam-se entre o proletariado-esgrimista e a modernidade burguesa que o gestava e o aniquilava de um só golpe. No Brasil, Noel se aproxima mais da proposta oswaldiana, que apresenta o boêmio (“sou do sereno”) como o contrário do burguês e não o proletário clássico, expropriado da mais valia marxista. Daí o automóvel, outro ícone da modernidade individualizadora, símbolo da velocidade amorosa dos modernistas/futuristas, usado contra os apitos das chaminés que ferem os ouvidos do homem sensível às transformações antilúdicas amorosas.

O contexto, assim, é fundamental na estruturação da canção, unido à forma com que o compositor vislumbra a realidade, a sociedade e o cotidiano. No caso de Noel, ele é burguês, de classe média, mas seu pensamento não está em concordância com a consciência burguesa clássica (a do “negócio” em contraposição ao “ócio”, segundo o antigo pensamento do final da Idade Média). Sua consciência de mundo lhe permite ser sensível aos ideais dos proletários, das dificuldades enfrentadas por aqueles à margem da sociedade e das conquistas do capitalismo. Enfim, ele é, como já dissemos, um ponto de encontro entre a cidade e o morro, entre o burguês e o proletário, entre o moderno e o tradicional, entre o estrangeiro e o nacional e, até mesmo, entre o erudito e o popular.

Ao analisarmos a obra do compositor, percebemos que suas letras são construídas a partir de uma consciência humorística, irônica e repleta de simplicidade, atreladas às peculiaridades do moderno. Segundo Naves (1998:112), chega-se a esta conclusão quando se analisa a estética de Noel Rosa, percebendo-se sua faceta modernista, e os pontos de convergência que podemos estabelecer

entre o compositor e Oswald de Andrade. Mesmo Noel trabalhando a arte de forma mais individualista, desvinculada de um projeto coletivo, estabelece um contato diferenciado entre arte e vida quando se mostra a transformação nos aspectos formais de suas letras e suas melodias que, além disso, ilustram temáticas inovadoras na canção brasileira.

É interessante observar como Noel construía sua obra com características tão modernas ao mesmo tempo em que criticava as transformações que a modernidade trazia para a cultura brasileira. Suas composições são feitas a partir de uma estética coloquial, urbana, diferente das canções repletas de palavras difíceis que têm suas letras herdadas da época do Segundo Reinado como a já citada *Rosa de Pixinguinha*. Um exemplo interessante da ironia e do sarcasmo de Noel em relação à construção tradicional da canção brasileira aparece em um acontecimento narrado por Máximo e Didier (1990:136-137): Noel conhecia um motorista de táxi apelidado de “Malhado” que gostava de cantar músicas antigas com sua voz impostada, gostava de dar o famoso “dó de peito”. Como era uma pessoa sem muita instrução, Malhado não entendia praticamente nada do que cantava. Conhecendo essa característica do amigo, Noel fez uma música para ele, Malhado, cantar para a filha de um coronel em Vila Isabel numa determinada noite. Chegado o momento, Noel foi com Malhado para a casa da menina, ficou do outro lado da rua com o violão (para dar o devido destaque que a voz do taxista merecia), tocou o primeiro acorde e Malhado começou a cantar uma canção repleta de “palavras difíceis”, mas com explícitas referências sexuais:

*Eu saí da tua alcova
Com o prepúcio dolorido
Deixando o teu clitóris gotejante
Com volúpia emurchecido
Porém, o gonococcus da paixão
Aumentou minha tensão...*

Nesse ponto, naturalmente, o coronel já havia aberto a janela e começado a atirar, mas Noel e Malhado já estavam longe. A letra da canção, a par o acontecimento cômico, mostra o talento de Noel em escarnecer da tradição, mesmo que a defenda em outros momentos, como veremos mais tarde.

É claro que tais brincadeiras não demonstram qualquer falta de sensibilidade do compositor. Muito pelo contrário. Como todo artista, relegava enorme importância à expressão de suas emoções – o amor, o desejo, a frustração, a tristeza – , mas jamais deixou de lado o contexto em que surgiam esses sentimentos, pois se relacionavam profundamente com as mudanças de valores e costumes advindas com a modernização. Como observam Carvalho e Araújo (1999: 21),

Noel Rosa também cantou (...) os amores frustrados (Último desejo), como não deixou de celebrar a graça suburbana (Feitiço da Vila) do bairro em que nasceu. Mas, se era capaz de voltar-se para dentro de si mesmo à busca de inspirações, nunca perdia de vista, com olhar enternecido ou irônico, a cidade do Rio de Janeiro, evocando seja a operária que teima em preferir os apitos (Três apitos) da fábrica em que trabalha aos apelos amorosos da buzina do carro do compositor, seja o homenzinho exigente (...) instalado na mesinha de um bar vagabundo (Conversa de botequim) como se estivesse no comando de um grande escritório comercial.

A sensibilidade de Noel mostra-se em consonância com as atualizações românticas empreendidas pelos escritores modernistas, que sofreram, entre outras influências, a de Blaise Cendrars (poeta francês que proclama, em manifesto, a vinculação da arte com a vida), com quem mantiveram um contato estreito. Segundo Naves (1998:116),

é provável que Noel, entre os compositores de sua geração, seja o mais arremido aos procedimentos estéticos que se pautam pelo excesso ou por uma atitude de reverência para o que se desvie de seus dois únicos cultos: Vila Isabel e as mulheres, principalmente, as notívagas. Demonstra contenção na forma de desenvolver suas composições – que por si sós pedem arranjos mais simples, com o concurso de poucos instrumentos – e na maneira intimista de interpretá-las. Noel não deixa de ser um introdutor da performance do “banquinho e violão”, com a qual os músicos da bossa nova, muitas décadas depois, vão se mostrar bastante à vontade.

Tudo indica, portanto, que Noel Rosa foi um inovador ao criar suas composições a partir das transformações que observava no cotidiano da cidade e

com um estilo artístico distinto do tradicional, seguindo as tendências das mudanças estéticas trazidas pelo Modernismo e observando os aspectos sociais, políticos e econômicos contemporâneos a suas composições, tais como a crise financeira e a “venda do Brasil” aos interesses externos. Ou seja, sua obra dialoga continuamente com a realidade. Como observou Naves (idem, 102),

Noel se mostra atento em captar não apenas as questões, mas também a forma adequada ao momento histórico em que vive, concebendo o despojamento como a linguagem adequada ao seu tempo. Esse procedimento se vê nas letras de suas canções, nas quais o lirismo, sempre mesclado com a ironia, se mostra desprovido de qualquer excesso, de qualquer tipo de idealização. Tal como Baudelaire, que revela em seus poemas uma consciência aguçada do presente, Noel desenvolve uma estética compatível com a concepção da beleza no transitório, na vida que corre no dia-a-dia.

Noel viveu, como sabemos, numa época em que o país passava por uma fase de reestruturação econômica e intensas mudanças culturais. As oligarquias agrícolas cediam seu lugar à burguesia industrial e os modernistas forjavam uma nova estética artística. Foi durante o primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945) que a indústria brasileira ganhou um grande impulso. Vargas teve como objetivo principal efetivar a industrialização do país, privilegiando as indústrias nacionais, para não deixar o Brasil cair na dependência externa. Com leis voltadas para a regulamentação do mercado de trabalho, medidas protecionistas e investimentos em infra-estrutura, a indústria nacional cresceu significativamente nas décadas de 1930-40. Porém, este desenvolvimento continuou restrito aos grandes centros urbanos da região sudeste, provocando uma grande disparidade regional. A industrialização era a arma encontrada pelo governo para tirar o Brasil das dificuldades em que vivia após a crise de 1929 e ela aparece representada ou aludida na arte da época, incluindo a música popular.

O desenvolvimento industrial e o progresso científico tão venerados naquele momento não traziam, no entanto, apenas alegrias para o povo e aspectos positivos em sua essência. Já vimos como boa parte da população, na verdade, sofreu ainda mais com as inovações impostas pela reforma arquitetônica do Rio de Janeiro e as

novas leis sobre roupas e hábitos cotidianos. Os valores, os costumes e as relações sociais sofriam intensas mudanças, dificultando a absorção das medidas modernizantes. Em *O século do progresso*, Noel Rosa alude à chegada do revólver, inovação que veio “acabar com a valentia”.

*Um tiro a pouca distância
No espaço forte ecoou
Mas ninguém deu importância
E o samba continuou (...)
Chegou alguém apressado
Naquele samba animado
Que cantando dizia assim:
No século do progresso
O revólver teve ingresso
Pra acabar com a valentia*

A idéia do progresso e da modernidade como algo negativo não era nova na época em que Noel compunha. Como foi visto no capítulo 2, desde o início do século, grupos de intelectuais já criticavam os aspectos funestos que acompanhavam as grandes inovações tecnológicas, os novos ideais e as transformações culturais. Na década de 1930, certamente um desses aspectos negativos tinham relação com a crise do capitalismo – por sua vez ligada à produção industrial e à falta de mercado consumidor – e as conseqüências que esta tinha sobre a sociedade brasileira. Atréadas ao ímpeto de modernização vinham as dificuldades impostas pelo novo sistema econômico e financeiro sobre o qual o Brasil não conseguia se equilibrar. Como resultado, a população sofria com a pobreza e o País se entregava ao capitalismo e seus paradoxos. A sociedade de consumo que se desenvolvia com a modernidade, as inovações técnicas e a transformação nos costumes, levava, também, à uma significativa mudança nos valores. Presenciava-se cada vez mais a realidade da corrupção e do enriquecimento rápido advindos de “modernas” manobras políticas e de acordos escusos com grandes empresas internacionais. Diante disso, a figura do malandro, personagem de tantas canções e considerado *persona non grata* diante da nova realidade nacional, parecia até mais simpática em relação ao “grande criminoso” que se escondia por trás de mandatos ou que se passava por “homem de negócios”, como aparece em *Onde está a honestidade?*:

*Você tem palacete reluzente
Tem jóias e criados à vontade
Sem ter nenhuma herança ou parente
Só anda de automóvel na cidade...*

De fato, esse personagem aludido na canção representa, justamente, o indivíduo que gera desconfiança diante de tantas posses e privilégios sem uma explicação plausível. Quem paga as jóias e os empregados? De onde veio a mansão? E, significativo agravante, “anda de automóvel na cidade”, o símbolo máximo dos novos valores modernos que chegavam, o maior representante técnico-científico da transformação da sociedade em seus aspectos culturais e estruturais. Assim, só resta ao povo fazer, mesmo que “com maldade”, a grande indagação que dá título à música:

*E o povo já pergunta com maldade
Onde está a honestidade?
Onde está a honestidade?*

Quanto à razão de tanta riqueza, parece ser simplesmente sorte. Tal característica, na verdade, a de “sortudo”, está atrelada à figura do próprio malandro criticado pela sociedade. Na história e na literatura, vemos alguns exemplos de malandros clássicos, entre eles Pedro Malasarte e João Grilo, mas o que nos chama a atenção é o personagem Gastão⁹⁸, de Walt Disney, que não trabalha e conta somente com a sorte para sua sobrevivência. Ou seja, a riqueza, no caso da canção, é explicada por um aspecto ligado ao destino, algo quase místico, como no personagem dos quadrinhos. No entanto, isso não deixa de causar desconfiança:

⁹⁸ Pedro Malasarte, personagem originário do folclore popular medieval português, terminou arraigando-se profundamente ao imaginário brasileiro. É um matuto de origem desprivilegiada que conta apenas com sua própria malandragem para manipular gente mais rica, de forma a obter dela o que necessita para viver com algum conforto. Quanto a João Grilo, é um personagem típico de anedotas oriundas da região Nordeste brasileira. Foi imortalizado e popularizado por todo o Brasil através da peça teatral O Auto da Compadecida, escrita por Ariano Suassuna e pelo filme com o mesmo nome. A exemplo de Pedro Malasarte, é um matuto nascido e criado nas classes mais baixas. Porém, é dotado de esperteza e carisma, que usa para sobreviver. Personagem de Walt Disney, Gastão (no inglês original, Gladstone Gander) é primo do Pato Donald. Diferente de Zé Carioca, é baseado no estereótipo do malandro norte-americano, com as devidas amenizações. Como modo de vida, conta unicamente com a sorte. Jamais se preocupa em conseguir emprego ou sustento, porque sempre é amparado pelo destino, fato que causa inveja ao primo Donald.

*O seu dinheiro nasce de repente
E embora não se saiba se é verdade
Você acha nas ruas diariamente
Anéis, dinheiro e felicidade...*

Enfim, as transformações sociais, culturais e científicas acabam por gerar profundas mudanças no modo de vida da população e no senso de ética que têm em relação ao dinheiro, à violência e até mesmo às relações amorosas. Em várias canções, Noel se refere à mentira e à falsidade como características constantes da realidade moderna. Um exemplo é *Mentir*, de 1934:

*É com a mentira que a gente se sente mais contente
Por não pensar na verdade
O próprio mundo nos mente, ensina a mentir
Chorando ou rindo, sem ter vontade
E se não fosse a mentira, ninguém mais viveria
Por não poder ser feliz*

Assim como na canção citada, já vimos como o eu-lírico de *Filosofia* prefere “fingir que é rico” para não sofrer com a zombaria da sociedade. A necessidade da mentira se torna ainda maior no novo contexto burguês que privilegia o dinheiro, a ascensão social e o consumo. Quando o assunto da canção tem relação com a mulher, a mentira também aparece como elemento fundamental na caracterização dos aspectos de personalidade e caráter, como em *Pra que mentir?*⁹⁹:

*Pra que mentir se tu ainda não tens
Esse dom de saber iludir? (...)
Pra que mentir tanto assim (...)
Se tu sabes que eu te quero
Apesar de ser traído
Pelo teu ódio sincero
Ou por teu amor fingido*

⁹⁹ Em resposta a essa canção, Caetano Veloso compôs, décadas após a morte de Noel, *Dom de iludir*, da qual fazem parte os seguintes versos: *Você diz a verdade / A verdade é o seu dom de iludir / Como pode querer que a mulher / Vá viver sem mentir.*

A mulher, diga-se de passagem, é considerada mesmo a criatura “mentirosa por excelência”. Várias canções a colocam como tal, alguém que causa a tristeza e a desgraça com a sua falsidade, como em *Nuvem que passou*:

*A mulher mente brincando
E às vezes brinca mentindo
Quando ri está chorando
E quando chora está sorrindo*

Ou ainda em *Mentiras de mulher*:

*Quando no reino da intriga,
Surge uma briga,
Por um motivo qualquer,
Se alguém vai pro cemitério,
É porque levou a sério,
As palavras da mulher*

Apesar de todo o sofrimento que essa falsidade feminina acarreta aos homens, quando o assunto é amor, Noel até mesmo admite que a mentira pode ser uma qualidade da mulher, como no já citado *Mentir*:

*Pois no campo do amor
A mulher que não mente
Não tem valor*

Depois de Noel, outros compositores seguem a expressar essa visão referente à mulher como falsa e, conseqüentemente, como culpada das desgraças do homem, completamente absorvido pelo amor. Um exemplo interessante é o samba *Infidelidade*, de Ataulfo Alves, gravado já na década de 1940, que vê a mulher de uma forma pouco enaltecida, bem de acordo com a visão machista e estereotipada daquele momento:

*São falsas na maioria
 E quando o homem confia
 Em tudo o que a mulher diz
 Eis a traição consumada
 Uma vida desgraçada
 Um lar a mais infeliz (...)
 Felizmente ainda alegre
 Saber-se que toda a regra
 Tem sempre a sua exceção
 Não julgo todas por uma
 Pode ser que haja alguma
 Com pudor e coração*

Também Ismael Silva, em *Se você jurar*, deixa sua opinião sobre a dificuldade que encontra o homem na busca de seu amor, mas sem desistir da empreitada:

*A mulher é um jogo
 Difícil de acertar
 E o homem como um bobo
 Não se cansa de jogar*

Além de mentirosa, a mulher é retratada como “interesseira”, alguém que busca simplesmente a riqueza material, abandonando o amante caso ele não tenha mais dinheiro, como em *Pra esquecer*, de Noel:

*Naquele tempo
 Em que você era pobre
 Eu vivia como nobre
 A gastar meu vil metal
 E por minha vontade
 Você foi para a cidade
 Esquecendo a solidão
 E a miséria naquele barracão
 Tudo passou tão depressa
 Fiquei sem nada de meu
 E esquecendo a promessa
 Você me esqueceu
 E partiu
 Com o primeiro que apareceu
 Não querendo ser pobre como eu.*

Em *Julieta*, a eterna amada shakesperiana de Romeu, a personagem do título mostra-se também ligada aos interesses econômicos, preferindo os benefícios do dinheiro e do luxo às subjetividades do amor:

*Julieta, não és mais o anjo de bondade
Que outrora sonhava o teu Romeu
Julieta, tens a volúpia da infidelidade
E quem te paga as dívidas sou eu (...)
Nos teus anseios loucos, delirantes
Em lugar de canções, queres amantes
Em lugar de Romeu, um coronel*

Em outro momento da canção, Noel também deixa transparecer a idéia de que a ânsia pela riqueza está relacionada ao progresso e ao afastamento da tradição, do popular, simbolizado pelos “madrigais”, estilo musical surgido na Idade Média e que expressava o lirismo poético e sentimental. Na época de Noel, os madrigais podem ser relacionados às serestas e às canções de amor, coisas do passado que a citada Julieta não queria mais em detrimento dos benefícios característicos da modernidade capitalista simbolizada pelo arranha-céu, aliás, inalcançável para o poeta:

*Julieta, tu não ouves meu grito de esperança
Que afinal, de tão fraco não alcança
As alturas do teu arranha-céu
Tu decretaste a morte aos madrigais
E constróis um castelo de ideais
No formato elegante de um chapéu*

Sem dúvida uma imagem de mulher bem diferente da mulher retratada por Mário Lago e Aaulfo Alves em *Ai, que saudades da Amélia*, disposta a enfrentar as dificuldades ao lado de se amor, não se importando com a fome e a miséria, ao contrário daquelas que mentem, que são hipócritas, para alcançar a riqueza:

*Às vezes passava fome ao meu lado
E achava bonito não ter o que comer*

*E quando me via contrariado
Dizia: “meu filho, o que se há de fazer?”
Amélia não tinha a menor vaidade
Amélia é que era mulher de verdade.*

Podemos observar que a mentira, muitas vezes, nas canções de Noel, surgia como algo inevitável, como fruto do sistema e da realidade moral “moderna”, das novas necessidades sociais. Sendo assim, não só a mulher, mas toda e qualquer pessoa deveria fazer uso da mentira para poder viver em sociedade. Era a hipocrisia já cantada anteriormente. Em *Você só... mente* vemos os seguintes versos:

*Invariavelmente,
Sem ter o menor motivo
Em um tom de voz altivo
Você quando fala mente*

*Mesmo involuntariamente,
faço cara de inocente
Pois sua maior mentira,
É dizer à gente que você não mente*

*O que sei somente
É que você é um ente
Que mente inconscientemente
Mas finalmente
Não sei por quê
Eu gosto imensamente de você*

Afora as alusões às mudanças de comportamento e de valores na sociedade, representados em grande parte pela hipocrisia da mulher, um outro aspecto relativo à modernidade na obra de Noel Rosa diz respeito à crítica feita em relação às inovações estéticas e artísticas características do período como, por exemplo, o Futurismo¹⁰⁰, movimento criado pelo italiano Marinetti, que inspirou a marcha *A. B. Surdo*, parceria de Noel com Lamartine Babo¹⁰¹. Como já vimos, Noel ao mesmo

¹⁰⁰ Os adeptos do movimento futurista rejeitavam o moralismo e o passado, e suas obras baseavam-se fortemente na velocidade e nos desenvolvimentos tecnológicos do final do século XIX. Os primeiros futuristas europeus também exaltavam a guerra e a violência. O Futurismo desenvolveu-se em todas as artes e influenciou diversos artistas que depois fundaram outros movimentos modernistas.

¹⁰¹ Lamartine de Azevedo Babo (1904-1963) ficou conhecido como compositor por suas inúmeras e bem humoradas marchinhas de carnaval, além dos hinos populares compostos para os times de

tempo em que compunha influenciado pelas transformações artísticas advindas do Modernismo, também ironizava e criticava a influência da modernidade sobre a cultura brasileira. Assim, a marcha da dupla é uma composição quase *nonsense*, buscando representar a confusão criada pelo moderno sobre uma cultura distinta como a do Brasil:

*Nasci na Praia do Vizinho, 86
Vai fazer um mês
(Vai fazer um mês)
Que minha tia me emprestou cinco mil réis
Pra comprar pastéis
(Pra comprar pastéis)*

*É futurismo, menina,
É futurismo, menina,
Pois não é marcha
Nem aqui nem lá na China*

*Depois mudei-me para a Praia do Caju
Para descansar
(Para descansar)
No cemitério toda gente pra viver
Tem que falecer
(Tem que falecer)*

*Seu Dromedário é um poeta de juízo
É uma coisa louca
(É uma coisa louca)
Pois só faz versos quando a lua vem saindo
Lá do céu da boca
(Lá do céu da boca)*

Após esses exemplos, voltamos ao pensamento de Candido e constatamos que o autor vê a obra literária como fruto do meio social em que surge e que, para compreendê-la, é preciso estar atento à relação dialética que há entre ela e a sociedade. A identificação das influências que os fatores socioculturais exercem sobre a obra, para Candido, é uma tarefa complicada, no sentido de que são muitos e variados. Porém, o autor qualifica como os mais decisivos os ligados à estrutura social, aos valores e ideologias e às técnicas de comunicação. A intensidade da

futebol que participaram do campeonato carioca de 1949. Com Noel Rosa compôs também A. E. I. O. U. e Nega.

influência de cada um desses aspectos adapta-se de acordo com a fase do processo artístico:

Os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos, na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época. b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio. (CANDIDO, 2000: 20)

Noel Rosa, por seu turno, não se limitou a tematizar a vida urbana e moderna; procurou também conformar a linguagem musical à modernização emergente, criando letras baseadas na coloquialidade, nas gírias e nas expressões corriqueiras. Várias composições deixam transparecer essa característica ligada ao novo ideal temático e estético pensado pelos modernistas, tais como as já citadas *Gago apaixonado* e *A. B. Surdo*. A sociedade e a cultura brasileiras estão presentes na música de Noel justamente por esta expressar os elementos mais profundos de sua essência: as transformações estéticas na poesia e nas melodias e a abordagem dos assuntos cotidianos (políticos, sociais, econômicos) de forma crítica e consciente. Partindo de uma visão peculiar e original – surgida da junção efetivada por ele entre elementos aparentemente incomunicáveis da cultura brasileira, ou seja, o universo tradicional dos morros e a modernidade da cidade – Noel cria uma obra em que o moderno aparece tanto em sua forma positiva – com revoluções temáticas, na linguagem poética e na reestruturação arquitetônica – quanto negativamente, através da crise política e econômica surgida ainda no final dos anos 20. Convém lembrar o sentimento presente na bela *Meu barracão*, escrita em linguagem coloquial, moderna e retratando aspectos do cotidiano, mas em que o eu-lírico deixa transparecer a saudade da Penha, dos tempos idos, quase como uma metáfora da sociedade que “já deixou de ser”, em que a tradição se perdeu, e que cedeu compulsoriamente seu espaço ao mundo moderno da cidade:

*Faz hoje mais de ano
Que eu não vou visitar
Meu barracão lá da Penha
Que me faz sofrer
E até mesmo chorar (...)
Já cansado de esperar
Saiu do lugar
Eu desconfio que ele foi
Me procurar*

*Não há quem tenha
Mais saudades lá da Penha
Do que eu, juro que não
Não há quem possa
Me fazer perder a bossa
Só a saudade do barracão*

As transformações estruturais, culturais e ideológicas pelas quais passava a sociedade brasileira estavam atreladas ao poder que os países mais desenvolvidos tinham sobre o Brasil. Assim, à medida que novas técnicas, descobertas científicas, modismos e revoluções artísticas ocorriam na Europa e, principalmente, nos Estados Unidos, o Brasil os recebia e adaptava ao seu contexto. Como veremos, tal acontecimento não passou despercebido por Noel Rosa.

4.3 – É brasileiro, já passou de português

O Brasil recebia, fortemente, durante a década de 30, a influência da americanização. Os Estados Unidos, como nação que cresceu após a Primeira Guerra e recuperava-se da crise de 1929 através do “New Deal” de Roosevelt, exportava sua cultura e ideologia para o resto do mundo. Estabelecia-se uma nova política em relação às nações latino-americanas, a “política da boa vizinhança” que se fundava nas seguintes idéias:

Os Estados Unidos tinham abandonado sua política de intervenção na América Latina; reconheciam a igualdade jurídica entre todas as nações do continente; aceitavam a necessidade de consultas periódicas para resolver os problemas que surgissem entre as repúblicas; e concordava em cooperar por todos os meios para o bem-estar dos povos da América. (MOURA, 1988:17)

Nesse contexto de não-intervenção, no entanto, o “american way of life” desbravava as terras brasileiras, trazendo o cinema falado e outros aspectos do desenvolvimento técnico-científico. Já vimos como o Brasil buscava se adaptar à nova realidade mundial seguindo os padrões vindos da Europa e, posteriormente, dos Estados Unidos. A reformulação do Rio de Janeiro, a moda, a literatura, o comércio e demais atividades no início do século XX mostram como a presença estrangeira transformava o modo de vida, o pensamento e o comportamento da sociedade brasileira. Diante dessas transformações, concluiu Lima Barreto (1919:32):

*Nós não estamos ficando surdos com as coisas americanas, mas estamos ficando cegos; e, na clássica imagem, somos como mariposas que a luz atrai, para matá-las.
Nós temos o bom senso de repelir os grosseiros e megatéricos ideais americanos e ficar nós mesmos. O mundo não é sempre o mesmo, embora sua substância possa ser uma e única; e os homens, portanto, não podem ser e devem variar com ele.
Substituir o ideal coletivo que é espontaneamente o nosso, por um outro que vai de encontro à nossa mentalidade e ao nosso temperamento, é suicidar-nos.
A fascinação do modelo estrangeiro (...) entra em algum grau na formação de qualquer sociedade, mas, para ser útil e progressiva, não deve substituir inteiramente o modelo próprio e ancestral.
Não é possível que, tomando hoje uma aparência, amanhã outra, depois aquela outra, haja quem deseje que sejamos afinal o brutamontes americano.¹⁰²*

Quando se faz referência à americanização, as interpretações se mostram bem diversas. Os laços entre cultura e dependência econômica são bastante evidentes nas análises. O fenômeno é ora interpretado como um grande perigo

¹⁰² Apud Tota, 2000:05.

destruidor da nossa cultura, influenciando-a negativamente; ora, de forma oposta, é visto como uma força paradigmática e mítica capaz de tirar-nos de uma possível letargia cultural e econômica, trazendo um ar modernizante para a sociedade brasileira. Como observa Tota (2000:11),

A corrente que responsabiliza a “americanização” por desestruturar e mesmo destruir a nossa cultura possui um arsenal teórico herdado do marxismo. Os argumentos desse grupo fundam-se em modelos socioeconômicos que relacionam, quase sempre, a dependência cultural à economia.

O autor salienta ainda que o americanismo pode ser mais bem entendido se analisarmos alguns de seus elementos mais importantes, que tomaram corpo nos Estados Unidos principalmente a partir da primeira metade do século XX. Um deles é a democracia, sempre associada aos heróis americanos e, em especial, às idéias de liberdade, de direitos individuais e de independência, garantidos para todo o povo americano, independentemente das diferenças de classe, credo e raça.

O progressivismo, no entanto, seria o mais importante elemento da ideologia do americanismo. É um termo ligado ao pensamento racionalista, à compreensão de um mundo de abundância e à capacidade de criação do indivíduo americano (a chamada *American ingenuity*). Essa dimensão do americanismo enaltece o homem energético e livre, capaz de transformar o mundo natural. A idéia de trabalhar, produzir e consumir, por sua simplicidade e clareza, parecia a mais adequada para conquistar os povos da América Latina. (idem:14)

Tocqueville, ainda na primeira metade do século XIX, já dizia que todos os povos que surgiam na América Latina teriam como destino servir, de certo modo, aos anglo-americanos, aos Estados Unidos. Em suas palavras, o americanismo

mais do que significar simples preponderância política, militar e econômica sobre a América do Sul, apontaria para um processo em que o atraso ibérico, sob o impacto das diferentes influências exercidas pelo seu vizinho anglo-saxão, se converteria “às luzes” e se modernizaria, rompendo com os fundamentos de sua própria história (TOCQUEVILLE, 1977:72).

E essa tendência a aceitar e admirar os ideais americanos mostrava-se clara na reação dos brasileiros diante da cultura, da arte, do progresso e dos líderes da ex-colônia inglesa. Em janeiro de 1928, por exemplo, o presidente Hoover foi ao Rio de Janeiro e foi recebido efusivamente pelos brasileiros. O poeta Oswald de Andrade, com seu habitual estilo trocadilhista, faz referência ao acontecido:

Hip! Hip! Hoover!
Mensagem poética ao povo brasileiro

América do Sul
América do Sol
América do Sal (...)
Onde vem o presidente eleito
Da grande democracia americana
Comboiado no ar
Pelo vôo dos aeroplanos
e por todos os passarinhos
do Brasil
As corporações e as famílias
Essas já saíram pelas ruas
na ânsia
De o ver
Hoover!
E este país ficou que nem antes da
descoberta (...)
Mas que mania
a polícia persegue os operários
Até neste dia
Em que eles só querem
O ver
Hoover! (...)¹⁰³

Os versos de Oswald de Andrade revelavam a crítica que setores da *intelligentsia* brasileira faziam à crescente presença dos anglo-americanos em nosso país. Também Mário de Andrade expressava sua visão a respeito do assunto:

Mas por que tanta esquivaça!
Lá tem boa vizinhança
Com prisões de ouro maciço

¹⁰³ Apud Tota (2000:29).

*Lá te darão bem bom lanche
e também muito bom linche
Mas se você não é Nero
O que você tem com isso!
No, I'll never be
in Color Line Land (...)*¹⁰⁴

O americanismo havia criado a imagem do homem branco, condutor do progresso, que lutava contra a vida selvagem representada pelos latino-americanos. Segundo essa concepção, a partir da fronteira com o México estavam os países que precisavam aprender as lições do capitalismo e do desenvolvimento, em todos os sentidos, para conseguirem abandonar essa condição “inferior”. Era países que precisavam ser “civilizados”. A influência estrangeira sobre o Brasil, no entanto, não se limitava aos Estados Unidos. A França, há muito tempo, já representava a imagem de progresso, civilização e cultura para o brasileiro. Nesse sentido, Aracy de Almeida cantava um samba de Marília e Henrique Batista, *Menina fricote*, que refletia a influência estrangeira sobre a cultura brasileira, levando às pessoas a ânsia de imitar tudo o que vinha de fora, como o idioma e os costumes:

*Não sei que doença deu na Risoleta
Que agora só gosta de ouvir opereta
Cheia de prosa, cheia de orgulho
Cheia de chiquê
E faz fricote como o quê
Não canta mais samba
Só quer imitar Lucienne Boyer
Parle moi d'amour
Só quer l'argent, l'argent toujours
Ela não sabe nem ler
E já quer gastar o francês
E diz que despreza
Quem só fala português (...)
Mas eu já lhe disse
Nerusca, menina
Não venha pra aqui
A me chamar de très jolie
Eu não sou mon chéri
E língua estrangeira
Eu nunca entendi
Larga essa papa de oui*

¹⁰⁴ Idem.

Inicialmente não tão relevante como a francesa, a influência americana refletia-se mais nas expressões idiomáticas da população brasileira. Antes do fenômeno da estrangeirização, segundo Máximo e Didier (1990:254), tais expressões limitavam-se a termos de futebol (*corner, penalty, off-side*, etc), depois, o inglês estava nos diálogos corriqueiros, às vezes frases inteiras eram ditas nesse idioma, como se essa fosse a língua nacional. Assis Valente percebeu essa característica da sociedade em uma marcha chamada *Good-bye*:

*Não se fala mais boa-noite,
Nem bom-dia
Só se fala "good morning",
"Good night"*

Portanto, os compositores perceberam rapidamente a influência que a cultura e o idioma dos estrangeiros tinham sobre o brasileiro. Em *Canção para inglês ver*, de Lamartine Babo, temos um outro exemplo bem humorado, irônico, dessa abertura do Brasil ao que vinha de fora:

*Ai love iú
Forget isclaine maine Itapiru
Forget faive ander uda ai shel
No bonde Silva Manuel (money well) (...)
Ai, Jesus!
Abacaxi, Whiskey of chuchu
Malacacheta independencin day
No strit flash me estrepei (step away)
Delícias do inhame
Elixir de inhame
Reclame de andaime

Mon Paris, je teme
Oh! Yea! Mai veri gud nait (...)*

Nesse contexto, Noel inseriu-se como um defensor das "coisas brasileiras", um crítico da exagerada influência que os estrangeirismos têm na cultura do País. Tanto ele como Lamartine criticaram, cada um a seu modo, a "americanização" da sociedade brasileira. E o tradicional afrancesamento, que por essa época começava a cair em desuso. Vivia-se, em meados dos anos 30, uma mudança de paradigma,

pois a Europa liberal era relacionada com passadismos. A modernização vinha da América do Norte. Ou, para alguns, da Alemanha¹⁰⁵.

Máximo e Didier salientam que essa crítica ao estrangeiro não significa que Noel odiasse tudo o que vinha de fora, apenas repudiava aquilo que não se integrava ao nacional:

Noel não é um xenófobo, não chega a ser um nacionalista intransigente, mas cultiva certa aversão a estrangeiros e estrangeirismos. Aos primeiros já vimos por quê: são os vilões de sua infância. Já os estrangeirismos simplesmente não combinam com seu jeito de ser. São chiquês de grã-finos e intelectuais enfatuados, pura moda, mania de exibição. O homem do povo não os conhece. Ou, se os conhece, não os absorve. (MAXIMO & DIDIER, 1990: 242)

Mas se Noel não era afeito a seguir os ditames da moda e da cultura vindas dos Estados Unidos, o mesmo não se pode dizer da sociedade que empolgava-se com os filmes e os atores hollywoodianos. As mulheres vestiam-se como Greta Garbo, Janet Gaynor ou Jean Harlow, os homens queriam se parecer com Douglas Fairbanks ou Ronald Colman. O fascínio pelo cinema era enorme, ironicamente mostrando o quanto estavam errados os irmãos Lumière ao se referirem à sua invenção como algo sem nenhuma utilidade comercial. Filmes¹⁰⁶ mudos e em preto-e-branco faziam os cinemas lotarem sem dificuldade. Após a chegada do cinema

¹⁰⁵ O germanismo era um outro paradigma que se apresentava como alternativa à dependência em relação à Inglaterra e à crescente influência dos Estados Unidos. E, por isso, a República da América do Norte, por meio do americanismo, teria de suplantiar o paradigma germânico. Dessa forma, os Estados Unidos passariam a ser aceitos como um modelo mais viável do que o fascinante modelo germânico, àquela altura uma azeitada e aparentemente imbatível máquina de guerra.

¹⁰⁶ Em 1896, apenas sete meses depois da histórica exibição dos filmes dos irmãos Lumière em Paris, realiza-se no Rio de Janeiro a primeira sessão de cinema no país. Um ano depois, Paschoal Segreto e José Roberto Cunha Salles inauguram, na rua do Ouvidor, uma sala permanente. As primeiras experiências de sonorização, feitas por Thomas Edison, em 1889, são seguidas pelo grafonoscópio de Auguste Baron (1896) e pelo cronógrafo de Henri Joly (1900), sistemas ainda falhos de sincronização imagem-som. O aparelho do americano Lee de Forest, de gravação magnética em película (1907), que permite a reprodução simultânea de imagens e sons, é comprado em 1926 pela Warner Brothers. A companhia produz o primeiro filme com música e efeitos sonoros sincronizados – Don Juan, de Alan Crosland, o primeiro com passagens faladas e cantadas – *O cantor de jazz* (1927), também de Crosland, com Al Jolson, grande nome da Broadway, e o primeiro inteiramente falado – *Luzes de Nova Iorque*, de Brian Foy (1928). As experiências com filme colorido haviam começado já em 1906, mas só como curiosidade. Os sistemas experimentados, como o Technicolor de duas cores, foram decepcionantes e fracassaram na tentativa de entusiasmar o público. Mas, por volta de 1933, o Technicolor foi aperfeiçoado com um sistema de três cores comercializável, empregado pela primeira vez no filme *Vaidade e beleza* (1935), de Rouben Mamoulian.

falado, no final do anos 20, o brasileiro passa a ter maior intimidade também com o idioma inglês. De qualquer forma, tudo que era estrangeiro era considerado de qualidade e, por isso, deveria ser imitado. Segundo Tota (2000:21),

o cinema, a maior de todas as inovações americanas na área do entertainment, divulgou, mais do que qualquer outro meio, o American way of life, americanizando, primeiro, os Estados Unidos, depois o resto da América. Difundia a imagem pastoral do passado dos pioneiros, dos farmers, das pequenas cidades, da vida simples – o tradicionalismo, enfim –, por meio de modernos e complexos meios de comunicação de massa. O americanismo mercantilizado.

E foi justamente o cinema um dos principais alvos de Noel Rosa ao criticar a influência estrangeira. Em *Não tem tradução*, a chegada do cinema falado é compreendida como um dos fatores fundamentais para transformação da sociedade brasileira.

*O cinema falado
É o grande culpado
Da transformação
Dessa gente que sente
Que um barracão
Prende mais que um xadrez*

Segundo Noel, o cinema falado era o principal culpado das transformações culturais pelas quais passava o Brasil naquele momento. Era culpado pela gente pobre dos morros acreditar que o progresso e o desenvolvimento, a solução para a vida de dificuldades, estava em sua adaptação ao estrangeiro. O cinema falado permitiu que a ideologia estrangeira, seja a americana ou a européia, adentrasse o pensamento da população, fazendo-a acreditar que seus problemas seriam resolvidos através da compreensão e aceitação do estrangeiro. Como observou Mauad (2005:49),

Foi neste contexto que os brasileiros aprenderam a substituir os sucos de frutas tropicais onipresentes à mesa por uma

bebida de gosto estranho e artificial chamada Coca-Cola. Começaram também a trocar sorvetes feitos em pequenas sorveterias por um sucedâneo industrial chamado Kibon, produzido por uma companhia que se deslocara às pressas da Ásia, por efeito da guerra. Aprenderam a mascar uma goma elástica chamada chiclets e incorporaram novas palavras que foram integradas à sua língua escrita. Passaram a ouvir o foxtrote, o jazz e o boogie-woogie, entre outros ritmos, e assistiam agora a muito mais filmes produzidos em Hollywood. Passaram a voar nas asas da PanAmerican, deixando para traz os “aeroplanos” da Lati e da Condor.

Desde a década de 20, ou seja, antes do cinema falado, o brasileiro já se adequava aos estrangeirismos. Dançava o foxtrote¹⁰⁷, admirava e copiava a cultura européia. A grande mudança estava no idioma, na forma de expressão do brasileiro, que achava que, falando como americano ou francês, aproximar-se-ia de sua cultura e desenvolvimento. Nos versos seguintes, Noel observou que diante do que é tipicamente brasileiro, o "candidato" a estrangeiro entregava-se à sua origem tupiniquim:

*Lá no morro
Se eu fizer uma falseta
A Risoleta desiste logo
Do francês e do inglês*

Ao ouvir uma "falseta", um improviso típico das rodas de samba, a Risoleta (mesma personagem “estrangeirizada” da canção *Menina fricote* citada anteriormente) desistiria de suas tendências estrangeiras e perceberia que era brasileira, deixando de lado a imitação do europeu ou do americano e seguindo o

¹⁰⁷ Foxtrote é um rótulo genérico norte-americano usado até os anos cinquenta para designar qualquer canção em compasso 4/4. Segundo Eric Hobsbawm, sem o foxtrote “o triunfo do jazz híbrido na música pop teria sido impossível” numa medida semelhante ao avanço de ritmos latino-americanos respaldados no tango por ocasião da Primeira Grande Guerra. Nesse sentido devemos considerar a presença do foxtrote entre nós como sendo da música americana de jazz, mesmo que seja na forma de música de jazz híbrido como a classifica o historiador inglês (Hobsbawm, 1990:63-83). As presunções a respeito de uma possível “influência” do foxtrote sobre a música popular brasileira são contemporâneas da maior disseminação do estilo no Brasil. É assim que, por exemplo, o choro-canção *Carinhoso*, de Pixinguinha, gravado em dezembro de 1928 pela Orquestra Típica Pixinguinha-Donga, na gravadora Parlophon, recebeu uma crítica nada abonadora dos comentaristas da revista *PhonoArte*: “Parece que o nosso popular compositor anda sendo influenciado pelos ritmos e melodias do jazz. É o que temos notado desde algum tempo e mais uma vez neste seu choro, cuja introdução é um verdadeiro foxtrote e que, no seu decorrer, apresenta combinações de música popular yankee. Não nos agradou” (Revista Phonoarte, no. 11, 15/01/1929, apud BRAGA, 2004:16).

ideal modernista de valorização do nacional e do popular, nesse caso o ritmo e a poesia do samba.

No morro, criou-se uma linguagem própria, gírias que caracterizavam o brasileiro, o carioca, um dialeto que se originou do que era nacional. A influência estrangeira, afirmava Noel, fez o malandro, o sambista do morro, esquecer sua origem, deixar o samba de lado para dançar o foxtrote. A expressão máxima da musicalidade brasileira perdia seu lugar para um ritmo americano que nada tinha a ver com a cultura do morro, nem do Rio de Janeiro, e sequer do Brasil:

*A gíria que o nosso morro criou
 Bem cedo a cidade aceitou e usou.
 Mais tarde o malandro deixou de sambar
 Dando pinote
 E só querendo dançar o foxtrote*

Para Noel, essa ânsia de copiar o estrangeiro, de admirar o que vem de fora, esquecendo-se da própria cultura, existia porque não se tinha noção ou se esqueceu que o que é tipicamente brasileiro, como o samba, não tem tradução, é inimitável e totalmente original. A mulata, o samba e o futebol, cantados por tantos compositores, sintetizavam a brasilidade com imensa qualidade e por isso deviam ser valorizados. A língua portuguesa também devia ser respeitada, pois nela expressa-se a cultura brasileira. Mais do que isso: a língua portuguesa originou a linguagem do povo, do morro, daquilo que é verde-amarelo. A compreensão do que é ser brasileiro passa pela percepção dos conceitos e características que representam essa brasilidade:

*Essa gente hoje em dia
 Que tem a mania
 Da exibição
 Não se lembra que o samba
 Não tem tradução
 No idioma francês.
 Tudo aquilo
 Que o malandro pronuncia
 Com voz macia,
 É brasileiro, já passou de português.*

O último verso foi reverenciado por Nássara, compositor e amigo de Noel Rosa, em conversa com Orestes Barbosa, esse sim um xenófobo e avesso a qualquer coisa que viesse do estrangeiro. Nássara dizia que trocava toda sua obra somente por esse verso (ALMIRANTE, 1963:56). Noel sintetiza, aqui, a idéia de que o Brasil possui uma cultura única, um idioma único que não pode ser traduzido, assim como o samba e a identidade brasileira¹⁰⁸.

Nos versos seguintes, o compositor referiu-se à veracidade do que é brasileiro: o amor, o samba, o morro. Tudo o mais que vem de fora não tem a essência indispensável daquilo que é nacional:

*Amor, lá no morro, é amor pra chuchu,
As rimas do samba não são "I love you".
E esse negócio de "alô", "alô, boy",
"Alô, Johnny"
Só pode ser conversa de telefone.*

O que aparece na canção, no entanto, representa mais do que, simplesmente, uma manifestação xenófoba de Noel Rosa, pois ele, inclusive, compôs foxtrotes e operetas humorísticas. Ou seja, o compositor reconhecia a importância e a qualidade da música estrangeira, assim como a forte influência que esta tinha sobre a cultura brasileira. Como já vimos no capítulo 3, Noel gostava de fazer paródias de muitas canções que faziam parte do cenário musical trazido com os filmes de Hollywood ou pelos grandes artistas americanos e franceses.

Assim, vemos que Noel Rosa conhecia muito bem as canções americanas, assim como o poder que tinham de conquistar os ouvidos brasileiros. A idéia de negação do estrangeiro, nesse contexto, reflete a necessidade, inerente à existência de uma sociedade, de se auto-compreender, de formar uma identidade para si

¹⁰⁸ A questão da busca da identidade nacional brasileira é freqüente em nossa história desde a proclamação da independência e o advento do Romantismo. A mistura de raças, a peculiaridade da natureza, o clima e a religiosidade são alguns dos fatores analisados para encontrar a "essência do nacional". A proclamação da República, no final do século XIX, trouxe novas perspectivas a essa discussão entre os intelectuais brasileiros, pois o contexto de "modernidade" que se desenhava trazia novos elementos para construção do nacional. Na trilha desse pensamento se desenvolve o Modernismo com suas idéias de "nacional" ligado ao "popular" e ao "primitivo". Por isso a valorização do samba (gênero tipicamente nacional e advindo das classes menos favorecidas) e a alusão de Noel Rosa a uma linguagem "brasileira" que "já passou de português". Ou seja, um idioma estrangeiro que, "antropofagicamente", tornou-se brasileiro.

mesma. O papel de Noel Rosa nesse processo é o de, justamente, servir como intermediário, porta-voz, dessa necessidade de expressão e manifestação.

Como já vimos, a maneira de Noel Rosa compreender a realidade histórica e social é fruto de sua condição de classe, do contexto cultural em que cresceu e aprendeu a compor. Conseqüentemente, em *Não tem tradução*, vemos um indivíduo que manifesta, através de uma letra repleta de coloquialidade bem ao gosto modernista, uma crítica à violação do estrangeiro sobre a cultura nacional e tradicional. Ora, mas numa outra perspectiva sobre esta mesma canção o tom moderno da canção não é já, por si só, uma mostra da existência do estrangeiro sobre o Brasil? Não seria impossível essa composição se não fosse a influência do estrangeiro? Noel critica a influência estrangeira – que está ligada ao novo contexto urbano e moderno – ao mesmo tempo em que tem a sua obra artística estruturada a partir da interação do universo tradicional e nacional com essa influência. Ou seja, Noel Rosa é um compositor que, por sua origem sociocultural, manifesta em sua obra uma concepção de mundo agregada aos valores de uma sociedade em profunda transformação econômica, política e cultural, uma sociedade em que o moderno convive e interage com o tradicional, e que encontrou em Noel o melhor representante de seus paradoxos: um indivíduo que busca preservar os antigos valores culturais, mas que se utiliza do moderno para manifestar suas opiniões. A influência estrangeira, nesse caso, ao ser criticada, revela a necessidade de preservação da identidade de um grupo ou de uma classe. As rimas do samba não são “I love you”. O idioma do morro já deixou de ser o português, tornou-se “brasileiro”.

Os versos de Noel mostram a existência da influência estrangeira sobre a sociedade brasileira, mas também revelam a reação contra essa influência. Trata-se, portanto, de um artista que identifica as transformações profundas que ocorrem no contexto social e que representa, com sua obra, uma visão de mundo característica da nova sociedade que surge: influenciada pelo estrangeiro, pelo moderno, pelo urbano, mas ainda com raízes fincadas firmemente na busca da nacionalidade (um dos objetivos dos modernistas), no tradicional e no provincianismo dos morros. A constante referência ao samba como gênero musical aglutinador e característico da brasilidade denota o quanto Noel o considerava como elemento fundamental na formação e consolidação da identidade social e cultural. Em *Feitio de oração* vemos

como o samba adquire importância central na consciência racional e subjetiva do poeta:

*Batuque é um privilégio
Ninguém aprende samba no colégio (...)
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*

O samba não pode ser aprendido no colégio, pois é algo inerente à sensibilidade nacional, pertence ao grupo. É um elemento que distingue o brasileiro do que não é brasileiro. Assim, “não vem do morro nem lá da cidade” porque “nasce no coração”, surge das relações humanas, sociais, coletivas, típicas da realidade brasileira, não importando se do subúrbio, da periferia, da pobreza dos morros ou se da cidade, da vida moderna e agitada fruto das transformações científicas e tecnológicas. O samba está além disso. Simboliza a brasilidade de forma independente da influência estrangeira e das mudanças culturais. Assim, o cotidiano, a modernidade, a tradição e os diferentes grupos sociais aparecem no samba de Noel a partir dessa necessidade de “identificação”. Há em suas composições uma representação do coletivo que surgiu de um indivíduo que soube interpretar a fusão dos diversos elementos que compunham o novo contexto sociocultural, pois ele mesmo originou-se dessa interação. Seguindo esse pensamento, lembramos que Chartier (1991:182) já observou que existem três modalidades de relação entre a representação coletiva e o “mundo social”:

De início, o trabalho de classificação e de recorte que produz configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade; em seguida, as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exhibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais “representantes” (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe.(CHARTIER, 1991: 183).

Esse “indivíduo singular” que é Noel Rosa, portanto, possibilitou a manifestação do pensamento, da busca de identidade e das características culturais da sociedade que se desenvolvia diante das imensas transformações que ocorriam na década de 1930 no Brasil. Se mostrou-se um compositor que aceitou a nova estética que surgia e os novos padrões culturais, assim como percebeu a importância do estrangeiro para composição da nova sociedade, Noel não deixou de fazer a apologia daquilo que considerava essencialmente brasileiro, como forma de contraposição e resistência à força do americanismo e do europeísmo.

Em outro samba, *São coisas nossas*, Noel alude a diversas "coisas" que caracterizam e simbolizam o Brasil, buscando, através de elementos prosaicos e personagens do cotidiano, a expressão da identidade brasileira, dos grupos que formam a sociedade, não deixando de, nessa busca, lamentar o impacto da modernidade sobre a essência da brasilidade:

*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
Porque o samba mata a fome
Morena bem bonita
Lá da roça*

O pandeiro, o violão e o samba são a manifestação da essência da nacionalidade e do que há de mais profundo no que se refere à identidade social. A saudade desses elementos, confessada pelo compositor, mostra subjetivamente a transformação da sociedade que não mais se compreende a partir do tradicional. A modernidade e a influência estrangeira embaçam a brasilidade. Assim como eles, a figura do malandro, para Noel, não pode ser relegada ao anonimato quando se busca a caracterização do brasileiro. Esse personagem, como já vimos, oriundo de um sistema político e econômico em transformação, como o do Brasil da primeira

metade do século XX, expressa, com sua existência, uma espécie de reação aos padrões impostos pela nova realidade. Aparece como o indivíduo que tem uma relação simbiótica com o samba, pois “o samba mata a fome”. Além da bossa e do samba, a prontidão também é coisa nossa. No jargão popular, a palavra “pronto” significa sem dinheiro e, na música de Noel, o termo “prontidão” é usado com um claro sentido indicador da miséria, condição da maioria da população brasileira.

Nesse contexto, o mundo moderno fere a essência do nacional, transformando a sociedade de maneira irreversível. Nas palavras de Tota (2001:16):

A sensualidade e a musicalidade da mão tocando na pele do pandeiro/corpo brasileiro despontam a saudade daquilo que está distante e impossível de ser revertido, isto é, o Brasil do sertão, da vida simples e do bucólico da palhoça. A repetição enfatiza a nossa peculiar modernização.

E a “morena lá da roça” é a antítese desse Brasil capitalisticamente urbano que se desenvolve sob a batuta do estrangeirismo e do moderno. A imagem da morena, típica do Brasil, dada a miscigenação de raças, era uma das preferidas de Noel para representar o país.

Nos próximos versos, o compositor segue sua lista de aspectos do Brasil, citando o jornaleiro, o motorneiro, o prestamista, o vigarista, etc, personagens urbanos, vivendo no limite da miséria, corporificados nas “profissões” de deserdados, de um “lumpenproletariado” subproduto da modernidade. E, além disso, lembra do “bonde que parece uma carroça”, o veículo que é o progresso ao mesmo tempo em que simboliza o passado.

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

Um fator importante de se observar é o de que esse samba possui uma estrutura heterogênea em que se enumeram diversos personagens que não têm,

necessariamente, uma relação em comum. São, no entanto, "coisas nossas": personagens, objetos, acontecimentos do cotidiano, tipos sociais, etc. Apesar de estarem dissociados sob o ponto de vista de uma determinada estrutura – a sociedade, a profissão, o campo semântico – há uma relação de complementaridade da identidade brasileira. Nessa relação de "coisas", integra-se o próprio samba, ritmo que emoldura, adequadamente, a letra, pois a heterogeneidade presente na canção forma um paralelo com a diversidade cultural e social brasileira que o samba integrou, como observa Florencia Garramuño:

O samba aparece (...) como mediador entre diversas diferenças de gênero, de raça, de classe. Aparece não como agente do contágio e sim como denominador comum, abarcando, assim, todo o espectro da nação, mesmo que um espectro que mostra a impossibilidade de uma homogeneização. (GARRAMUÑO, 2000: 77)

Conforme a autora, esse samba é construído por uma série de imagens que se identificam com “o nosso”. Todo o samba não é mais que uma enunciação paratática de coisas diversas, que abarcam distintos campos semânticos, desde coisas – pandeiro, violão – e moradias – palhoça – até personagens e tipos sociais – o malandro, condutor, prestamista. Nesta lista de personagens sociais se inclui uma certa classe média que, como o próprio Noel Rosa, também começará a se identificar com o samba. Mas há mais um detalhe a se levar em conta: em cada estrofe se narra uma breve cápsula da história particular de cada tipo social, de modo que cada um deles – malandro, motorneiro, morena – não parece misturar-se com os outros. O samba, que se propõe como resumo de uma comunidade maior, surge como uma lista sem articulação. Ainda segundo a autora:

Por um lado, tal estrutura paratática, ao evitar construir articulações entre as diferenças, permite incluir no “nosso” uma série de coisas díspares e heterogêneas. Ou seja: permite um gesto abarcador que transcende as fronteiras de classe, ampliando sua comunidade de referência. Por um lado, então, este samba parece transcender as fronteiras de classe e raça para construir uma cultura maior em que o samba pode aglutinar todo o “nosso”, mas por outro lado, esta letra assinala também, em sua estrutura paratática, a impossibilidade mesma

de construir um todo homogêneo como comunidade a que se refere esse “nossas”. Na verdade, aparece nesta canção justamente a impossibilidade de construir um “nós” homogêneo a que se referisse esse “nossas”. O que há, pelo contrário, é um “nós” fragmentário, heterogêneo. Tão heterogêneo como essa lista de coisas nossas.

O samba em questão guarda em si a heterogeneidade brasileira formando um todo comum em busca da identidade sociocultural. A ausência de relação direta entre as coisas citadas por Noel – como uma narração ou um diálogo, presente em outros sambas – representa a inexistência de homogeneidade, sendo a síntese somente possível através da compreensão de que o todo nacional é díspare em diversos sentidos. *São coisas nossas* expressa a imensa diversidade da sociedade e da cultura nacionais sendo integrada sob um mesmo código: o samba de Noel Rosa e sua representação da realidade a partir de aspectos, para ele, tipicamente brasileiros – elementos tradicionais ligados à uma realidade pré-capitalista e anterior à estrangeirização e à modernidade – e uma estética, uma visão de mundo, estabelecida a partir do pensamento burguês e urbano. Noel buscou nesse samba, assim como em outras composições estudadas, expressar o que ele compreendia como a essência da nacionalidade, enumerando elementos característicos da brasilidade a fim de construir uma identificação social, uma representação do que é nacional, independente de classes ou etnias, conciliando o tradicional e o moderno. Assim, o compositor busca encontrar e expressar a identidade do grupo a partir de elementos comuns à existência deste: aspectos típicos do cotidiano, personagens característicos, etc. Ou seja, ele mostra o que é ser brasileiro, o que é “nosso”, forjando, com isso, um princípio de unidade e identificação. Como observou Bourdieu,

o poder sobre o grupo a que se pretende dar existência enquanto grupo é, ao mesmo tempo, um poder de fazer o grupo impondo-lhe princípios de visão e de divisão comuns, e, portanto, uma visão única de sua identidade e uma visão idêntica de sua unidade. O fato de que as lutas pela identidade (este ser-percebido que existe fundamentalmente pelo reconhecimento dos outros) tenham como móvel principal a imposição de percepções e de categorias de percepção explica o lugar determinante ocupado pela dialética da manifestação em todos os movimentos regionalistas ou nacionalistas

(a exemplo do que ocorre com a estratégia do manifesto nos movimentos artísticos). (BORDIEU, 1996:111)

Portanto, através dessa manifestação, o grupo outrora reprimido se torna visível, tanto para os outros grupos – nesse caso o estrangeiro – como *para si mesmo*, atestando sua existência enquanto grupo conhecido e reconhecido, e afirmando sua pretensão à institucionalização.

Nesse contexto, é interessante também lembrar que Chartier (1991:190) compreende a construção da identidade social como sendo resultado de uma forma de opressão do grupo sociocultural que detêm o poder de “classificação” e “nomeação” – nesse caso, a presença americana, o capitalismo e as idéias “progressivistas” – sobre o grupo oprimido, a sociedade brasileira. Determinada cultura pode surgir como forma de resistência à opressão política, econômica ou cultural que um grupo mantém sobre outro. Seguindo essa proposta, entendemos que Noel ao descrever a sociedade e a cultura brasileira, com suas características tradicionais de brasilidade, compreende-a como uma reação à opressão do novo sistema que impõe. Esses elementos tornam-se, assim, a identidade do grupo e forma de representação daquilo que é nacional.

Enfim, ao criticar a influência estrangeira e suas idéias de desenvolvimento científico e cultural, Noel Rosa manifesta a necessidade de se construir a identidade brasileira através de elementos característicos da realidade e do cotidiano. O fato de se perceber em suas composições determinados aspectos estrangeiros, tais como a nova estética moderna, não significa que o compositor se sujeitasse ao domínio dos EUA ou dos países europeus. Em sua obra vemos um artista preocupado em demonstrar a essência da brasilidade a partir da exaltação da tradição, se contrapondo à invasão estrangeira e moderna no que se refere a valores e ideologia, mas mesmo assim influenciado pela moderna estética poética e musical que vinha de fora.

5 CONCLUSÃO

Ao estudarmos a obra de Noel Rosa e o contexto em que ele viveu e produziu, concluímos, em primeiro lugar, seguindo o pensamento de Chartier e Certeau, que há uma forte relação entre as transformações socioculturais do Brasil, a condição social do compositor – e seu diálogo com as classes mais baixas – e a maneira do poeta da Vila se expressar em suas canções. Levando em consideração o primeiro ponto, vimos que o café permanecia como o principal produto de exportação brasileiro no final dos anos 20, enquanto a crise de 1929 trazia consideráveis dificuldades financeiras para o país. Com o advento da Revolução de 30, importantes transformações políticas e econômicas vieram redesenhar a realidade social, influenciando as manifestações artísticas e culturais. Desde o final do século XIX já se percebia a chegada de novas formas de expressão e compreensão da arte por parte dos intelectuais, mas foi em 1922, com a Semana de Arte Moderna em São Paulo, que significativas mudanças ocorreram na cultura nacional. Estudamos, portanto, o impacto que a modernidade, em seu sentido amplo, teve sobre o Brasil, considerando desde as reformas estruturais do Rio de Janeiro, feitas na administração do prefeito Pereira Passos, até as diferentes formas de produção poética e musical – surgidas com o Modernismo em contraposição à tradicional estética artística – que encontraram no “popular” uma forma interessante de construir a identidade nacional.

Em seguida, analisamos o papel do samba no novo cenário moderno e urbano que surge nesse momento: suas origens e características, bem como a sua apropriação pela indústria cultural que se desenvolvia no período, fazendo-o se transformar em um produto com valor de troca e, conseqüentemente, adentrando os interesses do mundo burguês. Ao estudarmos a relação existente entre trabalho e malandragem na sociedade brasileira, levando em consideração o conceito da figura do “malandro” e a necessidade política de apologia ao trabalho surgida no Brasil após a crise de 1929 e o início do governo Vargas, percebemos como a sociedade adentrava um novo momento histórico no que se refere a valores e concepções de

mundo, influenciando a arte e a cultura, inclusive os compositores populares, como Noel Rosa.

Ao tratarmos da vida do compositor fizemos um levantamento de sua produção poético-musical, relacionando sua rápida trajetória com o contexto histórico-social e cultural analisado anteriormente. Com isso, defendemos a idéia de que o compositor é o que se pode chamar de um “homem-fronteira” por estar, culturalmente, entre o morro e a cidade, por ser um carioca branco que adotou o samba (gênero tradicionalmente identificado com os negros, mas que sofreu inúmeras transformações de acordo com o mercado e às mudanças no cenário cultural) como sua forma de expressão musical. Assim, acreditamos que boa parte de sua obra representa aspectos da realidade social e cultural de acordo com a integração que manteve entre a cultura do morro e a da cidade. Foi um compositor que construiu a sua obra influenciado pelo moderno (representado pelo urbano, pela cidade em desenvolvimento), mas que defendeu a tradição e os valores antigos da sociedade brasileira, tornando-se por sua condição social e a integração que fazia entre culturas distintas, um símbolo de transformação da época.

Para buscar a comprovação dessa hipótese, analisamos as composições de Noel Rosa a partir de três temáticas fundamentais: o trabalho e a malandragem; o modernismo e a modernidade; e a influência estrangeira e a identidade nacional. Na primeira abordagem, sobre trabalho e malandragem, estudamos como Noel Rosa compreendia a relação existente entre a crise que assolava o Brasil no decorrer dos anos 30, a ideologia da malandragem (característica da música popular desde os anos 20) e a apologia ao trabalho (que se tornava necessária para reerguer o país). Percebemos que o compositor ao mesmo tempo em que escrevia letras abordando a necessidade de mudança de conduta de todos, do malandro mais especificamente, a fim de contribuir para a recuperação do país, por outro lado mantinha em outras composições a idéia de negar o mundo capitalista e os novos valores impostos. Portanto, de um lado expressava o pensamento burguês, capitalista, e a necessidade de trabalhar e produzir. Por outro, fazia a apologia do malandro, do marginalizado que criticava o universo capitalista e os ideais burgueses. De fato, podemos considerar que a forma irreverente e irônica com que Noel se refere à sociedade denota um estilo *gauche*, às vezes descomprometido com os aspectos oficiais da vida burguesa. Sua estética simples, que pode ser

identificada com as concepções modernistas, está atrelada à sua interpretação muito pessoal das modificações que se promovem na cidade. No novo cenário construído no Rio de Janeiro nesse Brasil dos anos 30, Noel aborda o submundo da prostituição, do jogo, da malandragem e do ócio em geral, contrapondo-o ao mundo cada vez mais racionalizado do trabalho. Dito de outro modo, pode-se afirmar que Noel desenvolve um tipo de sensibilidade que remete aos elementos característicos dos marginalizados, do baixo, da pobreza, como em *Filosofia* e *João Ninguém* e dialoga com o ambiente boêmio dos morros para construção de uma visão de mundo que expressa o popular. No entanto, o compositor não se dissocia totalmente da estética e dos valores burgueses, pois aborda questões relativas à necessidade de contribuir para o fortalecimento da sociedade, em canções como *Samba da boa vontade* e *Com que roupa?*.

Ao estudarmos o modernismo, a modernidade e a influência estrangeira na obra do compositor, abordamos a questão da influência estética do movimento surgido em 1922 sobre as canções de Noel – temáticas ligadas ao cotidiano, uso de gírias, etc – e a visão do poeta da Vila em relação às transformações urbanas, o progresso científico e os valores culturais advindos da modernidade trazida por americanos e europeus. Noel critica a perda de identidade do brasileiro, que vê suas tradições, valores e costumes se diluírem diante das inovações científicas, urbanas e culturais que invadem o Brasil, como vemos em *Não tem tradução* ou *O século do progresso*. Ao mesmo tempo, o compositor compõe inúmeras canções (*A. B. Surdo* e *Cordiais saudações* são exemplos disso) influenciado pelos já citados princípios estéticos advindos das idéias modernistas. Ou seja, paradoxalmente, critica a modernidade, mas de uma forma moderna. E quando o faz, não deixa de identificar na influência estrangeira o grande vilão que corrompe a identidade brasileira, que se sobrepõe, com suas inovações, aos elementos mais característicos da brasilidade. Nesse sentido, Noel Rosa buscou, com sua obra, construir ou descobrir uma identidade para o brasileiro através das críticas ao estrangeiro e da apologia aos elementos “nacionais”, tais como a mulata, o violão e demais personagens do cotidiano dos morros ou da cidade, como vimos em *São coisas nossas*.

Assim, com esse trabalho tivemos o objetivo de analisar um aspecto que não foi enfatizado ou trabalhado por outros autores: o fato de Noel Rosa ser um indivíduo de classe média que foi influenciado pelas manifestações artísticas das classes mais

baixas e, conseqüentemente, reproduziu em sua obra concepções de mundo ligadas tanto à cultura tradicional – identificada com os morros, a periferia do Rio de Janeiro e os antigos valores da sociedade brasileira – quanto com a idéia de modernidade – ligada à burguesia, ao capitalismo, ao progresso material, à industrialização etc – que se desenvolviam no Brasil no início da década de 30. Essa ambigüidade da obra e do indivíduo Noel Rosa é, assim, em nosso entender, um elemento representativo das transformações sociais e culturais que ocorriam no Brasil do contexto em estudo, o que caracteriza o compositor como um “homem-fronteira” entre as realidades do morro e da cidade. Noel mais do que ser um modernista que buscava a compreensão da identidade cultural brasileira através da valorização dos elementos de brasilidade ligados ao povo – tais como o samba, a mulata e o morro em detrimento à influência estrangeira – ou então um artista que soube integrar-se ao novo contexto de surgimento e desenvolvimento da indústria cultural – na trilha do fortalecimento da burguesia e de acordo com os interesses da política varguista, – foi sim, além disso, um indivíduo e artista peculiar que simbolizou a transformação do Brasil, servindo como integrador de culturas díspares que acabaram por se complementar para caracterização da sociedade em que vivia. Nenhum outro artista de classe média e branco, naquele momento, conheceu de perto a realidade do morro, dos malandros, da pobreza e das dificuldades sociais da periferia do Rio de Janeiro. A ambigüidade que existe em suas canções, não existe nas de outros compositores de sua época. Outros cantavam, sim, a pobreza, as mazelas do proletário, a necessidade de mudança. Criticavam a influência estrangeira e até, após Noel, faziam a apologia do trabalho segundo as indicações do governo Vargas. Mas não eram brancos e de classe média. Não transitavam, como Noel, entre o morro e a cidade, assim como não expressavam em suas canções visões distintas e ambíguas sobre a realidade social, como já observamos. Por tudo isso, entendemos que Noel foi, parafraseando Chartier, um indivíduo singular que representou de modo visível e perpétuo as transformações da sociedade brasileira tradicional, agrária e pré-capitalista para uma sociedade moderna, industrial e burguesa.

Em suma, com esse trabalho concluímos que Noel Rosa, por sua condição social de classe média e sua constante integração com a cultura da periferia, foi um artista que expressou em suas composições diversas nuances culturais que caracterizavam o país naquele momento. Tanto o tradicional quanto o moderno

estavam presentes em suas canções em uma riqueza de detalhes e interpretações não vista em nenhum compositor até aquele momento. Finalmente, compreendemos que a tradição e a modernidade em suas canções não aparecem exatamente como antíteses, mas como antinomias, diferenciais que acabam se integrando para expressar a essência da sociedade, sob o ponto de vista sociocultural, naquele período histórico. Por essa razão, entendemos que Noel Rosa foi, de fato, esse “homem-fronteira” que, com sua obra, agregou os tão distintos e muitas vezes distantes elementos que caracterizavam a realidade brasileira, mas que no final se aproximaram, através de sua poesia, para se tornarem todos “coisas nossas”.

BIBLIOGRAFIA

- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues). *No tempo de Noel Rosa*. São Paulo: Paulo de Azevedo, 1963.
- ANDRADE, Mario de. *Música e jornalismo: Diário de São Paulo*. São Paulo, Hucitec : Edusp, 1993.
- ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ARIAS NETO, José Miguel. *Primeira República: economia cafeeira, urbanização e industrialização*. In: FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). *O Brasil Republicano (vol. I)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 191-229.
- BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *Brasil, Argentina e Estados Unidos – conflito e integração na América do sul (Da Tríplice Aliança ao Mercosul 1870-2003)*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.
- BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- BARRETO, Lima. *O nosso “ianquismo”*. In: Revista Contemporânea. Rio de Janeiro, 22/03/1919, p. 38-44.
- BATALHA, Cláudio H. M. *Formação da classe operária e projetos de identidade coletiva*. In: FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). *O Brasil Republicano (vol. I)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, 161-189.
- BELUZZO, Ana Maria. *A visão moderna. Tradição e ruptura*. Síntese de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo: Editora da USP, 1996.
- BRAGA, Luiz Otávio R. C. *Música brasileira, música americana: o fox-trot nas décadas de 30 e 40*. In: Anais do V Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004, p. 82-93.
- BUENO, Mônica. *O tango no fim de século*. In: SANTOS, Luiz Alberto Brandão. PEREIRA, Maria Antonieta (orgs). *Trocas culturais na América Latina*. Belo horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG; Nelam; FALE/UFMG, 2000, 85-96.
- CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.
- _____. *O eterno jovem*. In: CHEDIAK, Almir. *Songbook – Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991. Vol. 1, p. 8-15.
- CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo: Ática, 1985.
- CALDEIRA, Jorge. *Noel Rosa - De costas para o mar*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. *A construção do samba*. São Paulo: Mameluco, 2007

- CAMPOS, Maria do Carmo. *A matéria prismada: o Brasil de longe e de perto & outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CARVALHO, Castelar de. ARAUJO, Antonio. *Noel Rosa: língua e estilo*. Rio de Janeiro: Tex ed. Biblioteca da Universidade Estácio de Sá, 1999.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARVALHO, Maria Alice Rezende de. *O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil*. In: CAVALCANTE, Berenice. STARLING, Heloisa Maria Murgel. EISENBERG, José (organizadores). *Decantando a República*, vol. 1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 37-68.
- CAVALCANTI, Nireu. *Modernização que não saiu do papel*. In: *Revista Nossa História*, Ano 2, nº 17, março de 2005, p. 47.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. São Paulo: Papyrus, 1995.
- _____. *A invenção do cotidiano – artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. In: *Estudos avançados*. 11 (5), 1991, p. 44-63.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook – Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991. 3 volumes
- CONY, Carlos Heitor. *Noel Rosa*. In: *Jornal Folha de São Paulo*. 02/08/1964.
- DANTAS, José Maria de Souza. *MPB o canto e a canção*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.
- DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006.
- ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: ERUDITA, POPULAR, FOLCLÓRICA. São Paulo: Art, 1998.
- FAUSTO, Bóris. *A revolução de 30. Brasil em perspectiva*. Rio de Janeiro/São Paulo: Difel/Difusão, 1978.
- _____. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural*. São Paulo: AnnaBlume; Fapesp, 2005.
- FONSECA, Pedro Cezar. *Vargas: o capitalismo em construção*. São Paulo: Braziliense, 1989.
- FROTA, Wander Nunes. *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: Annablume, 2003.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Sem malandragem, um marginal poeta: Noel Rosa*, In: _____. *Noel Rosa. História da música popular brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1982, p. 115-122.
- GAMA, Maria do Carmo Nogueira. *Noel Rosa*. <musicabrasileira.org/noelrosa/>. 16/02/2009

- GARRAMUÑO, Florencia. *Nação e contaminação: tango, samba e diferenças sociais*. In: SANTOS, Luiz Alberto Brandão. PEREIRA, Maria Antonieta (orgs). *Trocas culturais na América Latina*. Belo horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG; Nelam; FALE/UFMG, 2000, p. 69-84.
- GOMES, Angela de Castro. *Essa gente do Rio... Modernismo e Nacionalismo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- GUIMARÃES, Francisco (VAGALUME). *Na roda do samba*. Tipografia São Benedito, 1933.
- HABERMAS, J. *Mudanças estruturais na esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.
- HARTOG, François. *Memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004. (Coleção Humanitas)
- HOBBSAWN, Eric. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- KERBER, Alessander Mario. “O que é que a bahiana tem?”: *representações da nação brasileira nas canções interpretadas por Carmen Miranda na década de 30*. Dissertação (Mestrado em História) – UNISINOS: São Leopoldo, 2002.
- LANNA JÚNIOR, Mário Cléber. *Tenentismo e crises políticas na Primeira República*. In: FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). *O Brasil Republicano* (vol. I). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 313-351.
- LAFETÁ, João Luís. *Estética e ideologia: o modernismo em 1930*. In: PRADO, Antonio Arnoni (org). *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. 34, s/d, p. 89-102.
- LENCIONI, Sandra. *Região e Geografia*. São Paulo: Edusp, 1999.
- LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba, ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- MACHADO, Humberto Fernandes. *A voz do morro na passagem do Império para a República*. In: BATISTA, Marta Rosseti. GRAF, Márcia Elisa de Campos (orgs). *Cidades Brasileiras II – políticas urbanas e dimensão cultural*. São Paulo: USP / Instituto de Estudos Brasileiros, 1999, p. 52-65.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- MATOS, Claudia. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MAUAD, Ana Maria. *Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942)*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 25, nº 49, junho de 2005.
- MÁXIMO, João. DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: UNB, 1990.
- MCCAN, Bryan. *Hello, hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil*. Duke University Press: 2005.
- MEDINA, Carlos Alberto de. *Música popular e comunicação: um ensaio sociológico*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MENDONÇA, Ana Rita. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

- MILHAUD, Darius. *A música brasileira. Ariel – Revista de Cultura Musical*, 1(7): 264-6, abr. 1924.
- MONTEIRO, Marcos Antonio de Azevedo. *Noel Rosa: a modernidade, a crônica e a indústria cultural*. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFRJ: Rio de Janeiro, 2000.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1994.
- MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2002.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O Violão Azul: Modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- NUNES, Benedito. Estética e correntes do Modernismo. In: ÁVILA, Afonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 105-118.
- OLIVEIRA, Lúcio Lippi. *As raízes da ordem: os intelectuais, a cultura e o Estado. A Revolução de 30, Seminário Internacional (Coleção Temas Brasileiros, 54)*. Brasília: Ed. UnB, 1983.
- _____. *Identidade e alteridade no Brasil: o contraponto norte-americano*. In: CAVALCANTE, Berenice. STARLING, Heloisa Maria Murgel. EISENBERG, José (organizadores). *Decantando a República.*, vol. 2: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 89-104.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PAOLI, Maria Célia. *Os amores citadinos e a ordenação do mundo pária: as mulheres, as canções e seus poetas*. In: CAVALCANTE, Berenice. STARLING, Heloisa Maria Murgel. EISENBERG, José (organizadores). *Decantando a República.*, vol. 3: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 67-92.
- PESAVENTO, Sandra. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2002.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Martin Claret, 2007 [primeira edição de 1908].
- ROCHA, Gilmar. *Eis o malandro na praça outra vez: a fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70*. In: *Revista SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, p. 108-121, 2º sem. 2006
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed UFRJ, 2001.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- SANTOS, Wanderley Guilherme dos. *Malandro? Qual malandro?*. In: CAVALCANTE, Berenice. STARLING, Heloisa Maria Murgel. EISENBERG, José (organizadores). *Decantando a República.*, vol. 3: inventário histórico e político da

canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 23-38.

SCHWARZ, Roberto. *Nacional por subtração*. In: _____. *Que horas são?*. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 128-144.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

_____. *A lira independente*. In: CHEDIAK, Almir. *Songbook – Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991. Vol. 3, p. 8-11.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

SOLA, Lourdes. O golpe de 37 e o Estado Novo. *Brasil em Perspectiva*. Rio de Janeiro/São Paulo: Difel/Difusão, 1978.

SOUZA, Jessé. *As metamorfoses do malandro*. In: CAVALCANTE, Berenice. STARLING, Heloisa Maria Murgel. EISENBERG, José (organizadores). *Decantando a República*, vol. 3: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 39-50.

SOUZA, Gilda de Mello. Vanguarda e nacionalismo na década de vinte. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. Nota ao texto de SANTOS, Wanderley Guilherme dos. *Malandro? Qual malandro?*. In: CAVALCANTE, Berenice. STARLING, Heloisa Maria Murgel. EISENBERG, José (organizadores). *Decantando a República*, vol. 3: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 36-38.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SUSUKI Jr, Matinas. VASCONCELLOS, Gilberto. *A malandragem e a formação da música popular brasileira*. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (org). *O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. (História Geral da Civilização Brasileira; t. 3, v. 4), p. 511-536.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998.

_____. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *A democracia na América*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1977.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Cultura, política e modernidade em Noel Rosa*. São Paulo: Perspec. vol. 15, nº 3, São Paulo July/Sept. 2001.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VARGAS, Getúlio. *O governo trabalhista do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1952.

VELOSO, Caetano. *Feitiço da Vila é uma canção racista?* 15/02/2009 <www.obraemprogresso.com.br>.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996.

_____. *Os sentidos do Modernismo: raízes e rupturas*. In: FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). *O Brasil Republicano* (vol. I). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 353-386.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. : Ed. UFRJ, 1995.

VIANNA, Luiz Werneck. *Os "simples" e as classes cultas na MPB*. In: CAVALCANTE, Berenice. STARLING, Heloisa Maria Murgel. EISENBERG, José (organizadores). *Decantando a República*, vol. 1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 69-78.

WISNIK, José Miguel. *Algumas questões de música e política no Brasil*. In: BOSI, A. (org.). *Cultura e Política. Temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987, p. 32-45.

_____. SQUEFF, Ênio. *O nacional e o popular na cultura brasileira (Música)*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

ANEXOS

Letras das canções de Noel Rosa citadas nesse trabalho

A razão dá-se a quem tem

(Noel Rosa / Ismael Silva)

Se meu amor me deixar
Eu não posso me queixar
Vou sofrendo sem dizer nada a
ninguém

A razão dá-se a quem tem
Sei que não posso suportar
(Se meu amor me deixar)
Se de saudades eu chorar
(Eu não posso me queixar)
Abandonado sem vintém
(Vou sofrendo sem dizer nada a
ninguém)

Quem muito riu chora também
(A razão dá-se a quem tem)
Se meu amor me deixar
Eu não posso me queixar
Vou sofrendo sem dizer nada a
ninguém

A razão dá-se a quem tem
Eu vou chorar só em lembrar
(Se meu amor me deixar)
Dei sempre golpe de azar
(Eu não posso me queixar)
Pra parecer que vivo bem
(Vou sofrendo sem dizer nada a
ninguém)

A esconder que amo alguém
(A razão dá-se a quem tem)
Se meu amor me deixar
Eu não posso me queixar
Vou sofrendo sem dizer nada a
ninguém
A razão dá-se a quem tem

A.b. Surdo

(Noel Rosa / Lamartine Babo)

Nasci na Praia do Vizinho, 86
Vai fazer um mês
(Vai fazer um mês)
Que minha tia me emprestou cinco mil

réis

Pra comprar pastéis
(Pra comprar pastéis)
É futurismo, menina,
É futurismo, menina,
Pois não é marcha
Nem aqui nem lá na China
Depois mudei-me para a Praia do Caju
Para descansar
(Para descansar)
No cemitério toda gente pra viver
Tem que falecer
(Tem que falecer)
Seu Dromedário é um poeta de juízo
É uma coisa louca
(É uma coisa louca)
Pois só faz versos quando a lua vem
saindo
Lá do céu da boca
(Lá do céu da boca)

A. E. I. O. U

(Noel Rosa / Lamartine Babo)

Uma, duas, angolinhas
Finca o pé na pampulinha
Ciranda, cirandinha, vamos todos
cirandar
Dabliú, dabliú
Na cartilha da Juju, Juju
Dabliú, dabliú Na cartilha da Juju, Juju
A Juju já sabe ler, a Juju sabe
escrever
Há dez anos na cartilha
A Juju já sabe ler, a Juju sabe
escrever
Escreve sal com cê-cedilha!
Sabe conta de somar, sabe até
multiplicar
Mas, na divisão se enrasca
Outro dia fez um feio
Pois partindo um queijo ao meio
Quis me dar somente a casca!
Sabe História Natural, sabe História

Universal
 Mas não sabe Geografia
 Pois com um cabo se atracando
 Na bacia navegando, foi pra Ásia e
 teve azia

Bom elemento

(Noel Rosa / Euclides Silveira)

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.

Cadê trabalho?

(Noel Rosa / Canuto)

Você grita que eu não trabalho,
 Diz que eu sou um vagabundo.
 Não faça assim, meu bem!
 Pois eu vivo ativo neste mundo
 À espera do trabalho
 E o trabalho não vem.
 Quando eu me sinto bem forte
 Vou procurar um baralho,
 Mas fico fraco e sem sorte
 Se vejo ao longe o trabalho.
 Se conversa adiantasse,
 Eu seria conselheiro.
 Se fraseado vingasse,
 Não andava sem dinheiro.
 Acordei com pesadelo,
 Quase que o chão escangalho

Com dores no cotovelo
 Por sonhar com o trabalho!
 Trabalho é meu inimigo,
 Já quis me fazer de tolo:
 Marcando encontro comigo,
 O trabalho deu o bolo.

Cem mil réis

(Noel Rosa / Vadico)

Você me pediu cem mil réis,
 Pra comprar um soirée,
 E um tamborim,
 O organdi anda barato pra cachorro,
 E um gato lá no morro,
 Não é tão caro assim.
 Não custa nada,
 Preencher formalidade,
 Tamborim pra batucada,
 Soirée pra sociedade,
 Sou bem sensato,
 Seu pedido atendi,
 Já tenho a pele do gato,
 Falta o metro de organdi.
 Sei que você,
 Num dia faz um tamborim,
 Mas ninguém faz um soirée,
 Com meio metro de cetim,
 De soirée,
 Você num baile se destaca,
 Mas não quero mais você,
 Porque não sei vestir casaca.

Chuva de vento

(Noel Rosa)

Chuva de vento
 É quando o vento dá na chuva
 Sol com chuva,
 Céu cinzento
 Casamento de viúva
 Zeca Secura
 Da fazenda do Anzol
 Quando chove não vê sol
 Vai comprar feijão no centro
 Bebe dez litros
 De cachaça em meia hora
 Pra agüentá chuva por fora
 Tem que se molhar por dentro
 Vento danado

É aquele lá de Minas
 Sopra em cima das meninas
 Diverte a população
 Até os velhos
 Vão correndo pras janelas
 Pra ver se alguma delas
 Já usa combinação
 Faz sol com chuva
 Tem viúva lá da Penha
 Não há viúva que tenha
 Tantos pretendente junto
 Nessa corrida
 Da viúva de seu Mário
 Quem for vencedor do páreo
 Ganha resto de defunto
 Quem nunca viu
 Chuva de vento à fantasia
 Vá em Caxambu de dia
 Domingo de carnaval
 Chuva de vento
 Só essa de Caxambu
 Domingo chove chuchu
 E venta água mineral
 Um Zé Pau d'Água
 Tem um amigo parasita
 Não trabalha e sempre grita:
 Viva Deus e chova arroz!
 Gritando assim
 Do seu povo ele se vinga:
 Viva Deus e chova pinga
 Que o arroz nasce depois.

Com que roupa?

(Noel Rosa)

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?
 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

Conversa de botequim

(Noel Rosa / Vadico)

Seu garçom faça o favor de me trazer
 depressa
 Uma boa média que não seja
 requentada
 Um pão bem quente com manteiga à
 beça
 Um guardanapo e um copo d'água
 bem gelada
 Feche a porta da direita com muito
 cuidado
 Que eu 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
 Seu garçom faça o favor de me trazer
 depressa...
 Telefone ao menos uma vez
 Para três quatro quatro três três três
 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
 Seu garçom faça o favor de me trazer
 depressa
 Uma boa média que não seja
 requentada
 Um pão bem quente com manteiga à
 beça
 Um guardanapo e um copo d'água
 bem gelada
 Feche a porta da direita com muito
 cuidado
 Que eu não estou disposto a ficar
 exposto ao sol
 Vá perguntar ao seu freguês do lado
 Qual foi o resultado do futebol

Coração (Noel Rosa)

Coração
 Grande órgão propulsor
 Transformador do sangue venoso em
 arterial
 Coração
 Não és sentimental
 Mas entretanto dizem
 Que és o cofre da paixão
 Coração
 Não estás do lado esquerdo
 Nem tampouco do direito
 Ficas no centro do peito - eis a
 verdade!
 Tu és pro bem-estar do nosso sangue
 O que a casa de correção
 É para o bem da humanidade
 Coração
 De sambista brasileiro
 Quando bate no pulmão
 Lembra a batida do pandeiro
 Eu afirmo
 Sem nenhuma pretensão
 Que a paixão faz dor no crânio
 Mas não ataca o coração
 Conheci
 Um sujeito convencido
 Com mania de grandeza
 E instinto de nobreza
 Que, por saber
 Que o sangue azul é nobre
 Gastou todo o seu cobre

Sem pensar no seu futuro
 Não achando
 Quem lhe arrancasse as veias
 Onde corre o sangue impuro
 Viajou a procurar
 De norte a sul
 Alguém que conseguisse
 Encher-lhe as veias
 Com azul de metileno
 Pra ficar com sangue azul

Cordiais saudações (Noel Rosa)

(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,
 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, sete de setembro de trinta e um
 (Responde que eu pago o selo...)

Cumprindo a promessa

(Noel Rosa)

Eu já jurei ir à Penha, meu bem!
 Juro, eu não posso faltar
 Pois tenho medo que a santa
 Então venha
 Zangada me castigar
 Pode chover
 Pode até haver tempestade
 Que eu lá vou ter
 Com toda boa vontade
 Pois desta vez
 Eu jurei, não é garganta,
 Que quando chegasse o mês
 Ajoelhava aos pés da santa
 No ano passado
 Eu bem quis ir visitar
 Quem meus pecados
 Sempre soube perdoar
 Que crueldade!
 Vou brigar com meu amor
 Pois pela dificuldade
 É que a promessa tem valor

De babado

(Noel Rosa / João Mina)

De babado, sim
 Meu amor ideal
 Sem babado não.
 Seu vestido de babado,
 Que é de fato alta-costura,
 Me fez sábado passado
 Ir a pé a Cascadura.
 (E voltei de cara-dura!)
 Com um vestido de babado
 Que eu comprei lá em Paris
 Eu sambei num batizado
 Não dei palpite infeliz.
 (Você não viu porque não quis!)
 Quando eu ando a seu lado
 Você sobe de valor,
 Seu vestido sem babado
 É você sem meu amor.
 (É assistência sem doutor!)
 Quando andei pela Bahia
 Pesquei muito tubarão,
 Mas pesquei um bicho um dia
 Que comeu a embarcação.

(Não era peixe, era dragão!)

Brasileiro diz meu bem
 E francês diz "mon amour",
 Você diz: vale quem tem
 Muito dinheiro pra pagar meu "point-à-
 jo"
 (Eu ando sem "l'argent toujours!")
 Vou buscar um copo d'água
 Pra dar à minha avó,
 Não vou de bonde porque tenho
 mágoa,
 Não vou a pé porque você tem dó.
 (Vamos comprar o Mossoró!)
 De cavalo, sim
 Meu amor ideal
 Sem cavalo, não
 (Mas o cavalo de babado...)

De qualquer maneira

(Noel Rosa / Ary Barroso)

Quem tudo olha quase nada enxerga
 Quem não quebra se enverga
 A favor do vento
 Eu não sou perfeito
 Sei que tenho de pecar
 Mas arranjo sempre um jeito
 De me desculpar
 Eu lá na Penha agora vou estifa¹
 Mas não vou como um cafifa²
 Quem foi lá desacatar
 Mas a força falha
 Ele teve um triste fim
 Agredido a navalha
 Na porta de um botequim
 Pra ver a minha santa padroeira
 Eu vou à Penha
 De qualquer maneira...
 Faz hoje um mês que fui naquele
 morro
 E a Juju pediu socorro
 Lá da ribanceira
 Toda machucada
 Saturada de pancada
 Que apanhou do seu mulato
 Por contar boato
 Meu coração bateu a toda pressa
 E eu fiz uma promessa
 Pra mulata não morrer...
 Pela padroeira

Ela foi bem contemplada
 Levantou do chão curada
 Saiu sambando fagueira
 Eu vou à Penha de qualquer maneira
 Pois não é por brincadeira
 Que se faz promessa
 E o tal mulato
 Para não entrar na lenha
 Fez comigo um contrato
 Pra sumir da Penha
 Quem faz acordo não tem inimigo
 A mulata vai comigo
 Carregando o violão
 E com devoção
 Junto à santa milagrosa
 Vai cantar meu samba prosa
 Numa primeira audição

É preciso discutir

(Noel Rosa)

01: Na introdução deste samba
 Quero avisar por um modo qualquer
 Que esta briga é por causa de uma
 mulher
 02: E eu aviso também
 Que neste samba agora me meto
 Pra cantar com Francisco Alves em
 dueto
 02: É preciso discutir
 01: Mas não quero discussão
 02: Da discussão sai a razão
 01: Mas às vezes sai pancada
 02: A questão é complicada
 01: Quero ver a decisão
 02: A mulher tem que ser minha
 01: A mulher não traz letreiro
 02: Foi comigo que ela vinha
 01: Mas fui eu quem viu primeiro
 02: Ela é minha porque vi
 01: Mas quem segurou fui eu
 02: A conversa já meti
 01: A mulher não escolheu
 02: (E podes crer que é...)
 02: Já perdi a paciência...
 01: Eu por ela me arrisco
 02: Sou capaz de violência
 01: Mas não vai quebrar o disco
 02: Quanto tempo foi perdido
 01: Perdi tempo pra ganhar

02: Ganhar fama de atrevido
 01: Quem se atreve quer brigar
 (E podes crer que...)

Escola de Malandro

(Noel Rosa / Orlando Luiz Machado /
 Ismael Silva)

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
 (Quá, quá, quá, quá...)
 [-Isso é conversa pra doutor?]
 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 litararé
 (Mas...)
 Oi, a nega me deu dinheiro
 Pra comprar sapato branco,
 A venda estava perto,
 Comprei um par de tamanco.
 Pois aconteceu comigo
 Perfeitamente o contrário:
 Ganhei foi muita pancada
 E um diploma de otário.

Esquecer e Perdoar

(Noel Rosa e Canuto)

Pelo mal que me fizeste
 Sem eu merecer
 Eu te quero perdoar
 E te esquecer
 Não deixei de te amar
 (Vai por mim)
 Nem posso viver assim
 Quero agora o teu carinho
 Quero a tua proteção
 Quero arranjar padrinho
 Não quero morrer pagão
 Vem a forte tempestade
 Mas depois vem a bonança

Sofri tua crueldade
 Mas minh'alma hoje descansa
 (Só me resta a lembrança...)
 Se deixei de te amar
 Foi só pela ingratidão
 Que fizeste sem pensar
 Sem lembrar de uma paixão
 Mas agora estou mudado
 Meu coração não se cansa
 Por saber que sou amado
 A minh'alma hoje descansa
 (Vivo só de esperança...)

Eu agora fiquei mal

(Noel Rosa / Antenor Araújo)

Tenho vontade de ir à Penha
 Mas me falta o principal:
 A mulher que me ajudava tanto
 Ela deu o fora!
 Eu agora fiquei mal
 Esta mulher foi-se embora
 Me deixou bem arruinado
 Eu que estava tão sadio
 Agora estou acabado
 Mas agora eu peço muito
 Para não escorregar
 Leve o meu pedido
 À Santa que está no altar
 Tou vendo as coisas feias
 Talvez nem possa alcançar
 O final da escadaria
 Que sobe pro seu altar
 Nossa Senhora da Penha
 Vai fazer o que puder
 Se ela me livra
 De toda mulher...

Eu vou pra Vila

(Noel Rosa)

Não tenho medo de bamba
 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.

Feitiço da Vila

(Noel Rosa)

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 descente
 Que prende a gente
 O sol da Vila é triste
 Samba não assiste
 Porque a gente implora:
 "Sol, pelo amor de Deus,
 não vem agora
 que as morenas
 vão logo embora
 Eu sei tudo o que faço
 sei por onde passo
 paixão não me aniquila
 Mas, tenho que dizer,
 modéstia à parte,

meus senhores,
Eu sou da Vila!

Feitio de oração
(Noel Rosa / Vadico)

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

Felicidade
(Noel Rosa / René Bittencourt)

Felicidade! Felicidade!
Minha amizade foi-se embora com
você
Se ela vier e te trazer
Que bom, felicidade que vai ser!
Trago no peito
O sinal duma saudade
Cicatriz de uma amizade
Que tão cedo vi morrer
Eu fico triste
Quando vejo alguém contente
Tenho inveja dessa gente
Que não sabe o que é sofrer
(Felicidade...)
O meu destino
Foi traçado no baralho
Não fui feito pra trabalho
Eu nasci pra batucar

Eis o motivo
Que do meu viver agora
A alegria foi-se embora
Pra tristeza vir morar
(Felicita...)

Festa no céu
(Noel Rosa)

O leão ia casá
Com sua noiva leoa,
E São Pedro, pra agrada,
Preparou uma festa boa.
Mandou logo um telegrama
Convidando o bicho macho
Que levasse todas dama
Que existisse cá por baixo.
Pois tinha uma bela mesa
E um piano no salão.
Findo o baile, por surpresa,
No banquete do leão
Os bicho todo avisado
Tavam esperando o dia
Tudo tava preparado
Pra entra enfim na orgia.
E no tal dia marcado
Os bicho tomaram banho
Foram pro céu alinhado
Tudo em ordem por tamanho.
O mosquito entrou na sala
Com um charuto na boca;
Percevejo de bengala,
E a barata entrou de toca
Zunindo qual uma seta,
Foi o pingüim do Pólo;
O peixe de bicicleta
Como o tamanduá no colo;
O siri chegou atrasado
No bico de um passarinho,
Pois muito tinha custado
Pra bota seu colarinho.
E o gato foi de luva
Pra assisti o casório;
Jacaré de guarda-chuva
E a cobra de suspensório,
O porco de terno branco
Com um sapato de sola;
E o tigre de tamanco
De casaco e de cartola.
De lacinho à borboleta

Foi o cabrito faceiro;
 E o burro de luneta
 Montado num carroceiro;
 O macaco com a macaca
 Com rouge pelo focinho;
 Estava engraçada a vaca
 De porta-seio e corpinho.
 Vou breviá o discurso
 Pra não dizê tanto nome:
 Lá foi a mulhê do urso
 De cabeleira A la home;
 Quando o leão foi entrando,
 São Pedro muito se riu
 E pro bicho foi gritando:
 "Caiu 1º de abril."

Filosofia
 (Noel Rosa)

O mundo me condena
 E ninguém tem pena
 Falando sempre mal
 No meu nome
 Deixando de saber
 Se eu vou morrer de sede
 Ou se eu vou morrer de fome
 Mas a filosofia
 Hoje me auxilia
 A viver indiferente assim
 Nessa prontidão sem fim
 Vou fingindo que sou rico
 Pra 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 escravo dessa gente
 Que cultiva hipocrisia

Fiquei rachando lenha
 (Noel Rosa)

O meu amor chorou
 Porque não fui à Penha
 Fiquei rachando lenha
 No ano que passou
 Meu amor chorou
 Mas não lhe dei razão
 Vem primeiro a obrigação
 E depois a devoção
 Não há obrigação
 Que faça te esquecer
 Ela só me faz perder
 Os momentos de prazer
 Eu trabalhei demais
 Por ter necessidade
 De ter ouro em quantidade
 Pra comprar comodidade
 No ano que passou
 Não pude ir à Penha
 Meu amor se me desdenha
 Quer comprar a minha lenha

Gago apaixonado
 (Noel Rosa)

Mu-mu-mulher, em mim fi-fizeste um
 estrago
 Eu de nervoso estou-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-moribundo
 Que que já virou va-va-va-va-ga-
 gabundo
 Só só só só por ter so-so-sofri-frido
 Tu tu tu tu tu tu tu tu
 Tu tens um co-coração fi-fi-fingido
 Mu-mu-mulher, em mim fi-fizeste um
 estrago
 Eu de nervoso estou-tou fi-ficando
 gago
 Não po-posso com a cru-crueldade da
 saudade
 Que que mal-maldade, vi-vivo sem
 afago
 Teu teu co-coração me entregaste

De-de-fois-fois de mim tu to-toma-
maste
Tu-tua falsi-si-sidade é pro-profunda
Tu tu tu tu tu tu tu tu
Tu vais fi-fi-ficar corcunda!

Já Não Posso Mais

(Noel Rosa / Puruca / Canuto /
Almirante)

Adeus, mulher fingida
Eu já vou-me embora
Tu estás arrependida
Já não posso mais
Deus me perdoe pelo que fiz
Deixando abandonada
Aquela pobre infeliz
O teu mau procedimento
Fez meu coração sofrer
E teu arrependimento
Não me pôde comover
Tu encheste meus ouvidos
Com frases de ocasião
Nem sempre os arrependidos
Nos merecem o perdão. (Agora)
Se tu fosses processada
Diante de um auditório
Tu ficavas bem calada
Pois tens culpa no cartório
Há bastantes testemunhas
Do que fui e do que sou
Quando me botaste as unhas
Meu dinheiro se pirou. (Por quê?)

João Ninguém

(Noel Rosa)

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 e é dos tais
Mas joga sem ter vintém
E fuma Liberty Ovais
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!
João Ninguém não trabalha um só
minuto
E vive sem ter vintém
E anda a fumar charuto
Esse João nunca se expôs ao perigo
Nunca teve um inimigo
Nunca teve opinião

Julieta

(Noel Rosa / Eratóstenes Frazão)

Julieta, não és mais um anjo de
bondade Como outrora sonhava o teu
Romeu Julieta, tens a volúpia da
infidelidade
E quem te paga as dívidas sou eu...
Julieta, tu não ouves meu grito de
esperança
Que afinal, de tão fraco não alcança
As alturas do teu arranha-céu
Tu decretaste a morte aos madrigais
E constróis um castelo de ideais
No formato elegante de um chapéu
Julieta, nem falar em Romeu tu hoje
queres
Borboleta sem asas, tu preferes
Que te façam carícias de papel
Nos teus anseios loucos, delirantes
Em lugar de canções queres brilhantes
Em lugar de Romeu, um coronel!

Linda pequena

(Noel Rosa / João de Barro)

A estrela d'alva
No céu desponta
E a lua anda tonta
Com tamanho esplendor
E as moreninhas
Pra consolo da lua

Vão cantando na rua
Lindos versos de amor
Linda pequena
Pequena que tens a cor morena
Tu não tens pena de mim
Que vivo tonto com o teu olhar
Linda criança
Tu não me saís da lembrança
Meu coração não se cansa
De sempre e sempre te amar

Mais um samba popular

(Noel Rosa / Vadico)

Fiz um poema pra te dar
Cheio de rimas que acabei de musicar
Se por capricho
Não quiseses aceitar
Tenho que jogar no lixo
Mais um samba popular
Se acaso não gostares
Eu me mato de paixão
Apesar de teus pesares
Meu samba merece aprovação
Eu bem sei que tu condenas
O estilo popular
Sendo as notas sete apenas
Mais eu não posso inventar

Malandro Medroso

(Noel Rosa)

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 o fato
E eu não quero um pugilato
Com seu velho coronel.
A consciência agora me doeu
E eu evito (detesto a) concorrência
Quem gosta de mim sou eu!
Neste momento, saudoso eu 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.

Mardade de Cabocla

(Noel Rosa)

No arraiá do Bom Jesus
A gente vê uma cruz
Que chama logo atenção
Quem fincou foi siá Chiquinha
A caboca mais bonita
Que pisou no meu sertão
Essa moça era querida
Que por ela davam a vida
Os cabocos do rincão
Dois home se apaixonaram
E um dia quando se oiaram
Tiveram a mesma intenção
Tendo duas viola apostada
E também a namorada
Lá na festa do arraiá
Zé Simão indignou-se
Nos repentes intrapaiou-se
Perdeu pro Chico Ganzá
Perdendo a viola amada
E também a namorada
Não disse mais nada, não
Foi manhãzinha encontrado
Com um punhá bem enterrado
Pro riba do coração

Mentir

(Noel Rosa)

Mentir, mentir
Somente para esconder
A mágoa que ninguém deve saber
Mentir, mentir
Em vez de demonstrar
A nossa dor num gesto ou num olhar
Saber mentir é prova de nobreza
Pra não ferir alguém com a franqueza
Mentira não é crime

É bem sublime o que se diz
 Mentindo para fazer alguém feliz
 É com a mentira que a gente se sente
 mais contente
 Por não pensar na verdade
 O próprio mundo nos mente, ensina a
 mentir
 Chorando ou rindo, sem ter vontade
 E se não fosse a mentira, ninguém
 mais viveria
 Por não poder ser feliz
 E os homens contra as mulheres na
 terra
 Então viveriam em guerra
 Pois no campo do amor
 A mulher que não mente não tem valor
 Saber mentir é prova de nobreza
 Pra não ferir alguém com a franqueza
 Mentira não é crime
 É bem sublime o que se diz
 Mentindo para fazer alguém feliz

Mentiras de Mulher

(Noel Rosa)

São mentiras de mulher,
 Pode crer quem quiser.
 Que eu tenho horror ao batente,
 E não sou decente,
 Poder crer quem quiser,
 Que eu sou fingido e malvado,
 E até que sou casado,
 São mentiras de mulher.
 Quando n o reino da intriga,
 Surge uma briga,
 Por um motivo qualquer,
 Se alguém vai pro cemitério,
 É porque levou a sério,
 As palavras da mulher.
 Esta mulher jamais se cansa,
 De fazer trança,
 Na mentira é um colosso,
 Sua visita tão cacete,
 Que escrevi no gabinete:
 "Está fechado para almoço".
 Esta mulher, de armar trancinha,
 Ficou magrinha,
 Amarela e transparente,
 Quando vai ao ponto marcado,

De um encontro combinado,
 Dizem que ela está ausente....

Meu Barracão

(Noel Rosa)

Faz hoje quase um ano
 Que eu não vou visitar
 Meu barracão lá da Penha
 Que me faz sofrer
 E até mesmo chorar
 Por lembrar a alegria
 Com que eu sentia
 Um forte laço de amor
 Que nos unia
 Não há quem tenha
 Mais saudades lá da Penha
 Do que eu, juro que não
 Não há quem possa
 Me fazer perder a bossa
 Só saudade do barracão
 Mas veio lá da Penha
 Hoje uma pessoa
 Que trouxe uma notícia
 Do meu barracão
 Que não foi nada boa
 Já cansado de esperar
 Saiu do lugar
 Eu desconfio que ele
 Foi me procurar
 Não há quem tenha
 Mais saudades lá da Penha
 Do que eu, juro que não
 Não há quem possa
 Me fazer perder a bossa
 Só saudade do barracão

Mulato Bamba

(Noel Rosa)

Esse mulato forte é do Salgueiro.
 Passear no tintureiro
 É o seu esporte
 Já nasceu com sorte
 E desde pirralho
 Vive às custas do baralho
 Nunca viu trabalho.
 E quando tira um samba é novidade
 Quer no morro ou na cidade

Ele sempre foi o bamba
 As morenas do lugar
 Vivem a se lamentar
 Por saber que ele não quer
 Se apaixonar por mulher.
 O mulato é de fato
 E sabe fazer frente
 A qualquer valente
 Mas não quer saber de fita
 Nem com mulher bonita.
 Sei que ele anda agora aborrecido
 Por que vive perseguido
 Sempre, a toda hora
 Ele vai-se embora
 Para se livrar
 Do feitiço e do azar
 Das morenas de lá.
 Eu sei que o morro inteiro vai sentir
 Quando o mulato partir
 Dando adeus para o Salgueiro.
 As morenas vão chorar
 Vão pedir pra ele voltar
 E ele não diz com desdém:
 – Quem tudo quer, nada tem.

Não Faz, Amor

(Noel Rosa/ Cartola)

Não faz, amor, deixa-me dormir
 Oh, minha flor, tenha dó de mim
 Sonhei, acordei assustado
 Receoso que tivesses me enganado
 (Eu não durmo sossegado)
 Só tens ambição e vaidade
 Não pensas na felicidade
 E eu não descanso um momento
 Por pensar que o teu amor é só
 fingimento
 Mas eu vou entrar com meu jogo
 E vou pôr à prova de fogo
 A tua sincera amizade
 Para ver se tu falaste verdade
 Amar sem jurar é bem raro
 O verbo cumprir custa caro
 Amor é bem fácil de achar
 O que acho mais difícil é saber amar
 O mundo tem suas surpresas
 Mas nós temos nossas defesas
 Por isso eu estou prevenido
 Pra saber se sou ou não traído

Não há castigo

(Noel Rosa / Donga)

Desta vez não há castigo
 Se vais à Penha comigo
 Tu tens que me dar vantagem
 Vais pagar minha passagem
 Carregar minha bagagem

(Oi... quero ver se tens coragem)
 De subir a escadaria
 Eu bem sei que tu não gostas
 Mas juro que nesse dia
 Vais me carregar nas costas
 (Oi... quero ver se tens coragem)
 Para pagares teus pecados
 Pra ganhares o meu perdão
 Vais subir de olhos vendados
 Não é mais que obrigação

Não tem tradução

(Noel Rosa)

O cinema falado
 É o grande culpado
 Da transformação
 Dessa gente que sente
 Que um barracão
 Prende mais que um xadrez
 Lá no morro,
 Se eu fizer uma falseta
 A Risoleta desiste logo
 Do francês e do inglês
 A gíria que o nosso morro criou
 Bem cedo a cidade aceitou e usou
 Mais tarde o malandro deixou
 De sambar dando pinote
 E só querendo dançar
 O fox-trote
 Essa gente hoje em dia
 Que tem a mania
 Da exibição
 Não se lembra que o samba
 Não tem tradução
 No idioma francês
 Tudo aquilo
 Que o malandro pronuncia
 Com voz macia
 É brasileiro
 Já passou de português

Amor, lá no morro,
 É amor pra chuchu
 As rimas do samba
 Não são "I love you"
 E esse negócio de "alô",
 "Alô boy", "alô Jone"
 Só pode ser conversa
 De telefone

Nega

(Noel Rosa / Lamartine Babo)

Nêga... Nêga...
 Já te dei tudo
 Agora chega
 Chega pro cordão
 Que eu sopro nos metá
 Pois eu sou da banda
 Do Batalhão Navá.
 Tu é nêga prosa
 Tu não é palpiteira
 Não vai á macumba
 Não dança em gafieira.
 Pode vir chegando
 Meu bem para o cordão
 Mas traz a bandeja
 Pra recolher tostão.

Nuvem que passou

(Noel Rosa)

A nossa imensa felicidade
 Foi um nuvem que passou
 O teu amor que traz saudade
 Foi estrela que brilhou
 E pra sempre se apagou.
 A mulher mente brincando
 E às vezes brinca mentindo
 Quando ri está chorando
 E quando chora está sorrindo.
 Quero lembrar o passado
 Por um prazer, uma dor
 O amor é um pecado
 Mas quem não ama é pecador.
 Meu ideal foi desfeito
 Não quero mais amizade
 Para não trazer no peito
 O atroz veneno da saudade.
 No céu do amor a saudade
 Brilhando sempre ficou

E a nossa felicidade
 Foi uma nuvem que passou.

O "x" do problema

(Noel Rosa)

Nasci no Estácio
 Eu fui educada na roda de bamba
 Eu fui diplomada na escola de samba
 Sou independente, conforme se vê
 Nasci no Estácio
 O samba é a corda e eu sou a
 caçamba
 E não acredito que haja muamba
 Que possa 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 do
 nosso cinema
 Ser estrela é bem fácil
 Sair do Estácio é que é o X do
 problema
 Você tem vontade
 Que eu abandone o largo de Estácio
 Pra ser a rainha de um grande palácio
 E dar um banquete uma vez por
 semana
 Nasci no Estácio
 Não posso mudar minha massa de
 sangue
 Você pode ver que palmeira do
 mangue
 Não vive na areia de Copacabana.

O orvalho vem caindo

(Noel Rosa / Kid Pepe)

O orvalho vem caindo
 Vai molhar o meu chapéu
 E também estão sumindo
 As estrelas lá do céu
 Tenho passado tão mal
 A minha cama
 É uma folha de jornal
 Meu cortinado é um vasto céu de anil
 E o meu despertador é o guarda civil
 (Que o salário inda não viu!)
 A minha terra dá banana e aipim
 Meu trabalho é achar

Quem descasque pra mim
 (Vivo triste e mesmo assim!)
 A minha sopa não tem osso nem tem
 sal
 Se uns dias passo bem dois ou três
 passo mal
 (Isso é muito natural!)

O pulo da hora

(Noel Rosa)

(Que horas são ?)
 Eu venho agora
 Saber a hora
 Que o ponteiro está marcando
 No relógio da Senhora
 Minha mulher
 Sempre quer me dar pancada
 Quando eu olho o mostrador
 Do relógio da criada
 Eu já danado
 Com intriga e com trancinha
 Arranquei hoje o cabelo
 Do relógio da vizinha
 Fiquem sabendo,
 os senhores e as senhoras
 Que o pai da minha pequena
 Me manda embora às 10 horas
 Mas a pequena, que é sabida e muito
 sonsa
 Com este pulo da hora
 Já deu o pulo da onça
 Há muito tempo
 Briguei com o batedor
 Troquei de mal com as horas
 Quebrei o despertador
 O meu relógio anda agora viciado
 De tanto andar no meu bolso
 Ele anda sempre atrasado

O século do progresso

(Noel Rosa)

A noite estava estrelada
 Quando a roda se formou
 A lua veio atrasada
 E o samba começou
 Um tiro a pouca distância
 No espaço forte ecoou
 Mas ninguém deu importância

E o samba continuou
 Entretanto ali bem perto
 Morria de um tiro certo
 Um valente muito sério
 Professor dos desacatos
 Que ensinava aos pacatos
 O rumo do cemitério
 Chegou alguém apressado
 Naquele samba animado
 Que cantando dizia assim:
 No século do progresso
 O revólver teve ingresso
 Pra acabar com a valentia

Onde Está a Honestidade?

(Noel Rosa)

Você tem palacete reluzente
 Tem jóias e criados à vontade
 Sem ter nenhuma herança ou parente
 Só anda de automóvel na cidade...
 E o povo já pergunta com maldade:
 Onde está a honestidade?
 Onde está a honestidade?
 O seu dinheiro nasce de repente
 E embora não se saiba se é verdade
 Você acha nas ruas diariamente
 Anéis, dinheiro e felicidade...
 Vassoura dos salões da sociedade
 Que varre o que encontrar em sua
 frente
 Promove festivais de caridade
 Em nome de qualquer defunto
 ausente...

Palpite infeliz

(Noel Rosa)

Quem é você que não sabe o que diz?
 Meu Deus do Céu, que palpite infeliz!
 Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira,
 Oswaldo Cruz e Matriz
 Que sempre souberam muito bem
 Que a Vila Não quer abafar ninguém,
 Só quer mostrar que faz samba
 também
 Fazer poema lá na Vila é um
 brinquedo
 Ao som do samba dança até o
 arvoredado

Eu já chamei você pra ver
 Você não viu porque não quis
 Quem é você que não sabe o que diz?
 A Vila é uma cidade independente
 Que tira samba mas não quer tirar
 patente
 Pra que ligar a quem não sabe
 Aonde tem o seu nariz?
 Quem é você que não sabe o que diz?

Para me livrar do mal
 (Noel Rosa / Ismael Silva)

Estou vivendo com você
 Num martírio sem igual
 Vou largar você de mão
 Com razão
 Para me livrar do mal
 Supliquei humildemente
 Pra você se endireitar
 Mas agora, francamente
 Nosso amor vai se acabar
 Vou embora afinal
 Você vai saber porque
 É pra me livrar do mal
 Que eu fujo de você
 Você teve a minha ajuda
 Sem pensar em trabalhar
 Quem se zanga é que se muda
 E eu já tenho onde morar.
 Nunca mais você encontra
 Quem lhe faça o bem que eu fiz
 Levei muito golpe contra
 Passe bem, seja feliz.

Pastorinhas
 (Noel Rosa / Braguinha)

A estrela d'alva no céu desponta
 E a lua anda tonta com tamanho
 esplendor
 E as pastorinhas pra consolo da lua
 Vão cantando na rua lindos versos de
 amor
 Linda pastora morena da cor de
 madalena
 Tu não tens pena de mim
 Que vivo tonto com o teu olhar
 Linda criança tu não me saís da
 lembrança

Meu coração não se cansa
 De sempre sempre te amar

Pierrô Apaixonado
 (Noel Rosa / Heitor dos Prazeres)

Um pierrô apaixonado
 Que vivia só cantando
 Por causa de uma colombina
 Acabou chorando, acabou chorando
 A colombina entrou num butiquim
 Bebeu, bebeu, saiu assim, assim
 Dizendo: pierrô cacete
 Vai tomar sorvete com o arlequim
 Um grande amor tem sempre um triste
 fim
 Com o pierrô aconteceu assim
 Levando esse grande chute
 Foi tomar vermute com amendoim.

Por causa da hora
 (Noel Rosa)

(Senhorita adiantou o seu relógio?)
 Meu bem
 Veja quanto sou sincero
 No poste sempre eu espero
 Procuro bonde por bonde
 E você nunca que vem
 Olho, ninguém me responde
 Chamo, não vejo ninguém
 Talvez seja por causa dos relógios
 Que estão adiantados uma hora
 Que eu, triste, vou-me embora
 Sempre a pensar porque
 Não encontro mais você?
 Terei que dar um beijo adiantado
 Com o adiantamento de uma hora
 Como vou pagar agora
 Tudo o que comprei a prazo
 Se ando com um mês de atraso?
 Eu que sempre dormi durante o dia
 Ganhei mais uma hora pra descanso
 Agradeço ao avanço
 De uma hora no ponteiro:
 Viva o Dia Brasileiro!

Positivismo

(Noel Rosa / Orestes Barbosa)

A verdade, meu amor, mora num poço
 É Pilatos lá na Bíblia quem nos diz
 E também faleceu por seu pescoço
 O autor da guilhotina de Paris
 A verdade, meu amor, mora num poço
 É Pilatos lá na Bíblia quem nos diz
 E também faleceu por seu pescoço
 O infeliz autor da guilhotina de Paris
 Vai, orgulhosa, querida
 Mas aceita esta lição:
 No câmbio incerto da vida
 A libra sempre é o coração
 O amor vem por princípio, a ordem por base
 O progresso é que deve vir por fim
 Desprezastes esta lei de Augusto Comte
 E fostes ser feliz longe de mim
 O amor vem por princípio, a ordem por base
 O progresso é que deve vir por fim
 Desprezastes esta lei de Augusto Comte
 E fostes ser feliz longe de mim
 Vai, coração que não vibra
 Com teu juro exorbitante
 Transformar mais outra libra
 Em dívida flutuante
 A intriga nasce num café pequeno
 Que se toma pra ver quem vai pagar
 Para não sentir mais o teu veneno
 Foi que eu já resolvi me envenenar

Pra esquecer

(Noel Rosa)

Naquele tempo
 Em que você era pobre
 Eu vivia como um nobre
 A gastar meu vil metal
 E por minha vontade
 Voei para a cidade
 Esquecendo a solidão
 E a miséria daquele barracão..
 Tudo passou tão depressa
 Fiquei sem nada de meu
 E esquecendo a promessa

Você me esqueceu

E partiu

Com o primeiro que apareceu

Não querendo ser pobre como eu.

E hoje em dia

Quando por mim você passa

Bebo mais uma cachaça

Com meu último tostão

Pra esquecer a desgraça

Tiro mais uma fumaça

Do cigarro que filei

De um ex-amigo que outrora sustentei.

Pra que mentir?

(Noel Rosa / Vadico)

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 se eu sei que gostas de outro

Que te diz que não te quer?

Pra que mentir tanto assim se tu sabes que eu sei que tu não gostas de mim?

Tu sabes que eu te quero

Apesar de ser traído

Pelo teu ódio sincero

Ou por teu amor fingido

Pra que mentir

Se tu ainda não tens a malícia de toda mulher?

Pra que mentir se eu sei que gostas de outro

Que te diz que não te quer?

Prato Fundo

(Noel Rosa / Braguinha)

Se como tanto

Aprendi com a minha avó

Na minha casa

Só se come em prato fun-d-o-dó

A minha mana

Para esperar o almoço

Come casca de banana

Depois engole o caroço
 E o meu titio
 Faz vergonha a todo instante
 Foi ao circo com fastio
 E engoliu o elefante
 A minha tia
 Já engoliu uma fruteira
 Estou vendo ainda o dia
 Que ela almoça a cozinheira
 E depois disso
 Leva sempre a dar palpito
 Toma chumbo derretido
 Para abrir o apetite
 Meu bisavô
 Que era um índio botocudo
 Devorou a tribo inteira
 Com pajé, cacique e tudo
 E a minha avó
 Que comia à portuguesa
 Reduziu dois bois a pó
 E inda quis a sobremesa

Provei

(Noel Rosa)

Provei
 Do amor todo amargor que ele tem
 Então jurei
 Nunca mais amar ninguém
 Porém, eu agora encontrei alguém
 Que me compreende
 E que me quer bem
 Nunca se deve jurar
 Não mais amar a ninguém
 Não há quem possa evitar
 De se apaixonar por alguém
 Quem fala mal do amor
 Não sabe a vida levar
 Pois quem maldiz a própria dor
 Tem amor mas não sabe amar

Quando o samba acabou

(Noel Rosa)

Lá no morro da Mangueira
 Bem em frente a ribanceira
 Uma cruz a gente vê
 Quem fincou foi a Rosinha
 Que é cabrocha de alta linha
 E nos olhos tem seu não sei que

Numa linda madrugada
 Ao voltar da batucada
 Pra dois malandros olhou a sorrir
 Ela foi se embora
 Os dois ficaram
 E depois se encontraram
 Pra conversar e discutir
 Lá no morro
 Uma luz somente havia
 Era lua que tudo assistia
 Mas quando acabava o samba se
 escondia
 Na segunda batucada
 Disputando a namorada
 Foram os dois improvisar
 E como em toda façanha
 Sempre um perde e outro ganha
 Um dos dois parou de versejar
 E perdendo a doce amada
 Foi fumar na encruzilhada
 Passando horas em meditação
 Quando o sol raiou
 Foi encontrado
 Na ribanceira estirado
 Com um punhal no coração
 Lá no morro uma luz somente havia
 Era Sol quando o samba acabou
 De noite não houve lua
 ninguém cantou

Que se dane

(Noel Rosa / Jota Machado)

Vivo contente embora esteja na
 miséria
 Que se dane! Que se dane!
 Com esta 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!

Quem dá mais?

(Noel Rosa)

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.

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 de 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

E exprime dois terços do Rio de

Janeiro.

Que 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,

E em três lotes vendeu o Brasil inteiro?

Quem dá mais...?

Rapaz folgado

(Noel Rosa)

Deixa de arrastar o teu tamanco

Pois tamanco nunca foi sandália

E tira do pescoço o lenço branco

Bota sapato e gravata

Joga fora essa navalha

Que te atrapalha

Com chapéu do lado deste rata

Da polícia quero que escapes

Fazendo samba-canção

Já te dei papel e lápis

Arranja um amor e um violão

Malandro é palavra derrotista

Que só serve pra tirar

Todo valor do sambista

Proponho ao povo civilizado

Não te chamar de malandro

E sim de rapaz folgado

Rir

(Noel Rosa / Cartola)

Rir, não se ri de quem padece

Sofre, meu coração sabe dizer

Ri, quando vê alguém chorar

Deus é justo e verdadeiro

Por quem eu tenho chorado

Tenho fé em me vingar

Às vezes é um sorriso

Que acompanha uma esperança

Outras vezes é um riso

Que provoca uma vingança

Rir, não se ri de quem padece

Sofre, meu coração sabe dizer

Ri, quando vê alguém chorar

Deus é justo e verdadeiro

Por quem eu tenho chorado

Tenho fé em me vingar

Meu juízo se revolta

Quando vejo alguém zombar

O mundo dá muita volta

Quem zombou pode chorar

Rir, não se ri de quem padece

Sofre, meu coração sabe dizer

Ri, quando vê alguém chorar

Deus é justo e verdadeiro

Por quem eu tenho chorado

Tenho fé em me vingar

Riso de criança

(Noel Rosa)

Seu riso de criança

Que me enganou

Está num retratinho

Que eu guardo e não dou
 Guardei sua aliança
 Pra ter a lembrança
 Do meu violão
 Que você empenhou
 Em cada morro que passo
 Um novo amor eu conheço
 Cada paixão que eu esqueço
 É mais um samba que eu faço.
 Canto agora de passagem
 Você ouve mas não vê
 É a última homenagem
 Que eu vou fazer a você
 Eu nascendo pobre e feio
 Ia ser triste o meu fim,
 Mas crescendo a bossa veio,
 Deus teve pena de mim

Samba da boa Vontade

(Noel Rosa)

(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
 Gastei o teu dinheiro
 Mas não tive compaixão
 Porque tenho a certeza
 Que ele volta a tua mão
 E se ele acaso não voltar
 Eu te pago com sorriso
 E o recibo hás de passar
 (Nesta questão solução sei dar!)
 Neste Brasil tão grande
 Não se deve ser mesquinho
 Pois quem ganha na avareza
 Sempre perde no carinho
 Não admito ninharia
 Pois qualquer economia
 Acaba sempre 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!)

São coisas nossas

(Noel Rosa)

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 da roça
 Coisa nossa, coisa nossa
 Baleiro, jornalista
 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

Sem tostão

(Noel Rosa / Arthur Costa)

De que maneira
 Eu vou me arranjar
 Pro senhorio não me despejar?
 Pois eu hoje saí do plantão
 Sem tostão! Sem tostão!
 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!
 E quando eu passo pela praça
 Quase como o chafariz.
 Quando a minha fome aperta,

Dou dentadas no nariz.
 Ensinei meu cachorrinho
 A passar sem ver comida
 Quando estava acostumado
 Ele deu adeus à vida!

Silêncio de um minuto

(Noel Rosa)

Não te vejo e não te escuto
 O meu samba está de luto
 Eu peço o silêncio de um minuto
 Homenagem a história
 De um amor cheio de glória
 Que me pesa na memória
 Nosso amor cheio de glória
 De prazer e de emoção
 Foi vencido e a vitória
 Cabe à tua ingratidão
 Tu cavaste a minha dor
 Com a pá do fingimento
 E cobriste o nosso amor
 Com a cal do esquecimento
 Teu silêncio absoluto
 Obrigou-me a confessar
 Que o meu samba está de luto
 Meu violão vai soluçar
 Luto preto é vaidade
 Neste funeral de amor
 O meu luto é saudade
 E saudade não tem cor

Suspiro

(Noel Rosa / Orestes Barbosa)

Suspiro, anseio secreto
 Revelação de um afeto
 Gemer que ninguém traduz
 Suspiro, triste recado
 De um coração ansiado
 Na desventura da cruz.
 Suspiro, voz da desgraça
 Voz da alegria que passa
 Dando lugar ao sofrer.
 Suspiro, o peito se cala
 Na dor que tanto apunhala
 E não se pode dizer.
 Suspiro, que crueldade!
 Tem que nascer da saudade
 Enquanto o amor quiser

Eu já dei mais de mil giros
 E a fonte dos meus suspiros
 É sempre a mesma mulher.

Tipo zero

(Noel Rosa)

Você é um tipo que não tem tipo
 Com todo tipo você se parece
 E sendo um tipo que assimila tanto
 tipo
 Passou a ser um tipo que ninguém
 esquece
 (Tipo zero não tem tipo)
 Quando você penetra no salão
 E se mistura com a multidão
 Esse seu tipo é logo observado
 E admirado todo mundo fica
 E o seu tipo não se classifica
 E você passa a ser um tipo
 desclassificado
 O tipo zero não tem tipo não

Três apitos

(Noel Rosa)

Quando o apito
 Da fábrica de tecidos
 Vem ferir os meus ouvidos
 Eu me lembro de você
 Mas você anda
 Sem dúvida bem zangada
 E está interessada
 Em fingir que não me vê.
 Você que atende ao apito
 De uma chaminé de barro
 Por que não atende ao grito
 Tão aflito da buzina do meu carro
 Você no inverno
 Sem meias vai pro trabalho
 Não faz fé com agasalho
 Nem no frio você crê
 Mas você é mesmo
 Artigo que não se imita
 Quando a fábrica apita
 Faz *réclame* de você.
 Sou do sereno,
 Poeta muito soturno
 Vou virar guarda noturno
 E você sabe por quê

Mas você não sabe
 Que enquanto você faz pano
 Faço junto do piano
 Esses versos pra você
 Nos meus olhos você lê
 Que eu sofro cruelmente
 Com ciúme do gerente impertinente
 Que dá ordens a você

Último desejo

(Noel Rosa)

Nosso amor que eu não esqueço
 E que teve seu começo
 Numa festa de São João
 Morre hoje sem foguete
 Sem retrato e sem bilhete
 Sem luar sem violão
 Perto de você me calo
 Tudo penso nada falo
 Tenho medo de chorar
 Nunca mais quero seu beijo
 Mas meu último desejo
 Você não pode negar
 Se alguma pessoa amiga
 Pedir que você lhe diga
 Se você me quer ou não
 Diga, que você me adora
 Que você lamenta e chora
 A nossa separação
 E as pessoas que eu detesto
 Diga sempre que eu não presto
 Que o meu lar é um botequim
 Que eu arruinei sua vida
 Que eu não mereço a co mida
 Que você pagou prá mim

Vagolino do cassino

Paródia de Cheek to cheek

(Noel Rosa)

Esse Vagolino
 Que atrapalha o movimento do
 cassino,
 Com seu jogo complicado e
 pequenino,
 Na roleta ele é um pente-fino.
 Mexe nas paradas,
 Tosse alto, pula e dá cotoveladas.

Quando ganha ninguém vê a sua
 imagem.
 Quando perde morde a gente na
 passagem
 Grita pra qualquer freguês:
 “Dá vermelho vinte e três!”
 pede pra jogar no dez
 fichinha de mil réis.
 Perguntou ao pagador
 Por que é que o diretor
 Não põe em circulação
 Fichinhas de tostão.
 Ele vai às vezes ao Paraguai
 Morder o pai
 E o velho cai... Ai!
 Vagolino, filho ingrato,
 Diz que o cobre é pra comprar chapéu
 e sapato.
 Mas acaba sem sapato e sem chapéu,
 Na esperança de comprar um arranha-
 céu.

Você Só... Mente

(Noel Rosa)

Não espero mais você, pois você não
 aparece
 Creio que você se esquece das
 promessas que me faz
 E depois vem dar desculpas, inocentes
 e banais
 É porque você bem sabe
 Que em você desculpo
 Muitas coisas mais
 O que sei somente
 É que você é um ente
 Que mente inconscientemente
 Mas finalmente
 Não sei porque
 Eu gosto imensamente
 De você
 Invariavelmente, sem ter o menor
 motivo
 Em um tom de voz altivo
 Você quando fala mente
 Mesmo involuntariamente, faço cara
 de inocente
 Pois sua maior mentira, é dizer à gente
 que você não mente.