

NOEL ROSA: A MODERNIDADE, A CRÔNICA E A INDÚSTRIA CULTURAL

Por

Marcos Antonio de Azevedo Monteiro
Departamento de Ciência da Literatura

Dissertação de Mestrado em Semiologia
apresentada à Coordenação dos Cursos
de Pós-Graduação da Faculdade de Letras
da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Orientador: Professor Doutor Frederico
Augusto Liberalli de Góes.

Faculdade de Letras da UFRJ
1º semestre de 2000

Defesa de Dissertação

MONTEIRO, Marcos Antonio de Azevedo. *Noel Rosa: a modernidade, a crônica e a indústria cultural*. Dissertação de Mestrado em Semiologia. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2000.161 fls. mimeo.

Banca Examinadora

Professor Doutor Frederico Augusto Liberalli de Goés

Professora Doutora Beatriz Resende

Professora Doutora Nizia Maria S. Villaça

Professor Doutor André Luis Bueno

Professora Doutora Ana Maria Vieira Magalhães

Defendida a Dissertação:

Conceito:

Em 28 /04 / 2000

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Antonio Josefino Monteiro e minha mãe Lucília de Azevedo Monteiro pela fé.

Ao meu orientador Fred Góes, mestre que ensina, além de tudo, um grande amor pelo Brasil e sua música.

Ao Fabio Mario Lório, um amigo pau-brasil, um norte.

À Isabella Jannuzzi Vieira de Azevedo Monteiro, companheira de todas as horas.

Ao amigo Marcelo Fonseca, um doce bárbaro que divide a farinha-de-guerra.

Aos professores da Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ, por tudo o que aprendi.

Sinopse

Este trabalho visa compreender a obra de Noel de Medeiros Rosa e suas variadas repercussões na indústria do disco, nas gerações musicais, nos diversos discursos da mídia e como paradigma da modernidade. Além de destacar a questão da crônica em suas composições e o papel determinante do samba, envolvendo o autor e o processo da Indústria Cultural, promovendo um verdadeiro corte epistemológico na música popular brasileira.

Resumo

Esta Dissertação apresenta um estudo situando a obra do compositor Noel de Medeiros Rosa, no panorama da moderna música popular brasileira, considera também os aspectos de crônica que o trabalho contém; além de situar o seu lugar de paradigma lítero-musical na cultura brasileira no século XX.

Abstract

This Dissertation presents a study situateing the work of the composer Noel de Medeiros Rosa, in the panorama of de modern popular Brazilian music. It also considers the aspects of de cronicle that the work contains. In addition, it situates his position in the musical and literary paradigm of the Brazilian culture of the twentieth century.

1- INTRODUÇÃO

Noel de Medeiros Rosa, compositor carioca, nasceu no bairro de Vila Isabel em 1910, no Rio de Janeiro. Ao longo de sua curta e densa carreira, perto de oito anos, produziu aproximadamente trezentas músicas, sozinho e com parceiros, sendo a maioria das letras de sua autoria. Este número significativo de composições inclui alguns clássicos, que somam para a formação da história da música popular brasileira. A qualidade das músicas e letras revelam um compositor metuculoso e com objetivos, que produziu algumas músicas que se incorporaram ao imaginário coletivo, projetando-o como um dos mais importantes do país no século XX, e um dos principais da chamada *época de ouro*¹ da música popular brasileira, que ficou caracterizada pelas gravações regulares, profissionalização, e o surgimento de um considerável número de autores sem par.

Violonista, cantor e principalmente compositor, Noel Rosa iniciou-se na música tamborilando as teclas do piano, ao mesmo tempo em que era apresentado ao bandolim pela mãe. Mas, após conhecer o violão, dado pelo pai, a afinidade foi total, e aos dezesseis anos era um violonista seguro, quando tocava e cantava, inclusive nos recreios do Colégio São Bento, instituição que proporcionou-lhe formação escolar, contato com textos de literatura e aulas de latim. É ali que mostrava para os colegas suas paródias, além de bolar e editar

¹ MELLO, Zuza Homem e SEVERIANO, Jairo. *A Canção do tempo*. (1ª edição) Rio de Janeiro, Editora 34, 1998.: "A música popular brasileira tem sua primeira grande fase no período 1929/1945. É a chamada **Época de Ouro**, em que se profissionaliza, vive uma de suas etapas mais férteis e estabelece padrões que vigorarão pelo resto do século". p. 85

78- TINHORÃO, José Ramos. ***Pequena história da música popular brasileira.***

São Paulo: Art Editora, 1991.

79- _____. ***Música popular: do gramofone ao rádio e TV.*** São Paulo:

Ática, 1981.

80- _____. ***História social da música popular brasileira.*** São Paulo:

Editora 34, 1998.

81- VELOSO, Caetano. ***Verdade Tropical.*** São Paulo: Companhia das

Letras:1997.

MONTEIRO, Marcos Antonio de Azevedo. *Noel Rosa: a modernidade, a crônica e a indústria cultural*. Dissertação de Mestrado em Semiologia. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2000. 161 fls. mimeo.

1- INTRODUÇÃO

Noel de Medeiros Rosa, compositor carioca, nasceu no bairro de Vila Isabel em 1910, no Rio de Janeiro. Ao longo de sua curta e densa carreira, perto de oito anos, produziu aproximadamente trezentas músicas, sozinho e com parceiros, sendo a maioria das letras de sua autoria. Este número significativo de composições inclui alguns clássicos, que somam para a formação da história da música popular brasileira. A qualidade das músicas e letras revelam um compositor metódico e com objetivos, que produziu algumas músicas que se incorporaram ao imaginário coletivo, projetando-o como um dos mais importantes do país no século XX, e um dos principais da chamada *época de ouro*² da música popular brasileira, que ficou caracterizada pelas gravações regulares, profissionalização, e o surgimento de um considerável número de autores sem par.

Violonista, cantor e principalmente compositor, Noel Rosa iniciou-se na música tamborilando as teclas do piano, ao mesmo tempo em que era apresentado ao bandolim pela mãe. Mas, após conhecer o violão, dado pelo pai, a afinidade foi total, e aos dezesseis anos era um violonista seguro, quando tocava e cantava, inclusive nos recreios do Colégio São Bento, instituição que proporcionou-lhe formação escolar, contato com textos de literatura e aulas de latim. É ali que mostrava para os colegas suas paródias, além de bolar e editar

² MELLO, Zuzi Homem e SEVERIANO, Jairo. *A Canção do tempo*. (1ª edição) Rio de Janeiro, Editora 34, 1998.: "A música popular brasileira tem sua primeira grande fase no período 1929/1945. É a chamada **Época de Ouro**, em que se profissionaliza, vive uma de suas etapas mais férteis e estabelece padrões que vigorarão pelo resto do século". p. 85

um jornalzinho satírico chamado maliciosamente de O Mamão, de curta duração, todo manuscrito de ambos os lados, de uma folha dupla, de caderno pautado, onde satirizava professores, contava anedotas e fazia críticas ao Colégio. No final de 1926, quando Noel já é conhecido em toda a escola, um fato vem chamar atenção de todo o colégio, quando ele faz uma prova de química corretíssima, incluindo todos os dados da matéria, mas em versos. O professor entre espantado e surpreso lê a prova para a turma e confere, um justo, grau dez para o aluno.

Noel cresceu solto pelas ruas de Vila Isabel, um bairro que carregava traços da cultura e costumes do século XIX, mas que já apresentava feições de modernidade, como a fábrica de tecidos, o bonde e o automóvel. É notável também sua convivência com o brasileiro comum, o que inclui, operários, domésticas, motoristas, garis, cobradores, garçons; e sua fama no bairro por ser um folião animadíssimo, cantor e improvisador do bloco de carnaval “Faz Vergonha”.

Ainda em 1929, Noel, antes de se tornar conhecido como compositor, ingressou no conjunto musical Tangarás, como violonista e cantor. O líder do grupo era Almirante e destacavam-se Braguinha e o violonista Henrique Brito.

Noel viu crescer a indústria fonográfica no Brasil, que tanto interferiu na vida do músico profissional, nos direitos do autor e na formação de um mercado consumidor emergente de música. E aliado a esta indústria fonográfica que se estruturava, nascia o veículo que veio para dar o tom de modernidade eletrônica e pulso ao turbilhão de urbanidade que agitou a vida do carioca, a partir dos

anos 20, o rádio. Paralelamente ao surgimento da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, com suas primeiras audições a cargo de Edgar Roquette Pinto e Henrique Morize, acontece a Semana de 22 e desencadeia-se o Movimento Modernista, que vem marcar profundamente a década, no que diz respeito a literatura, música erudita e artes plásticas.

O modernismo chegou também à música popular de maneira definitiva. E a obra de Noel é uma prova disso, quando atropela a verborragia parnasiana e a ingenuidade das modinhas, constrói letras críticas, nacionalistas e irônicas; além de enveredar pelo psicológico, caracterizando o drama humano em suas muitas facetas. As músicas feitas até então, eram simples e fagueiras como Luar do Sertão, Casinha Pequeninha e sensíveis como Primeiro Amor e Terna Saudade. Noel trouxe para o campo da música popular, a linguagem econômica, áspera e precisa; abandonou os adjetivos, advérbios e a emolduração monumentalista.

Já o *samba* é um gênero rico e multiforme que Noel abraçou de maneira prioritária e obsessiva, e vai executá-lo durante todo o curso de sua vida profissional, que vai de 1929 a até próximo de sua morte em 1937. E é justamente através de um samba, Com Que Roupa, que chega ao primeiro sucesso de público, alcançando a expressiva marca das 15 mil cópias de discos vendidos, em 1931. Esta música projeta Noel para o profissionalismo. É o primeiro “letrista” a produzir dentro deste âmbito, aceitando “encomendas” para fazer letras ou completá-las. O número de parceiros de Noel Rosa é expressivo,

perto de 60, desde o mais constante Ismael Silva, o amigo Cartola, o sofisticado Vadico, até o multitalentoso Ari Barroso.

Como fino observador da cidade onde morou, ironiza as máximas da civilização e como um típico *cronista*, “quebra o monumental e a ênfase”², trazendo para o texto, com simplicidade e brevidade, o dia a dia dos cariocas, seus dramas e costumes. Talvez seja o compositor que mais tratou da cidade do Rio de Janeiro, de uma forma tão familiar e íntima.

Procurando, compreender esta obra como um todo, faz-se necessário dividir o estudo em *quatro partes*, para melhor desenvolvimento da Dissertação.

A *PRIMEIRA PARTE* envolve a questão da **significação da obra**, que sob o ponto de vista global, mostra um papel renovador e singular, em relação ao que se produziu até 1930, no campo da música popular brasileira. O que se fazia, então, era uma espécie de “belle-époque” sonora, caracterizada, por exemplo, pelo bucolismo de “Luar de Paquetá” (Freire Júnior e Hermes Fontes), “Luar do Sertão” (Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco) e Saudades do Matão (Jorge Galati e Raul Torres), ou o romantismo ingênuo de Talento e Formosura (Edmundo Otávio Ferreira e Catulo da Paixão Cearense).

Noel compôs distanciado da linguagem tribunícia e verborrágica, tão típicas da paisagem nacional. Suas letras traduzem a vida que pulsa a cada segundo, reunindo elementos da modernidade que vão moldando a Capital Federal, com uma feição de século XX. As harmonias e melodias construídas

² CÂNDIDO, Antonio. Trecho de frase do ensaio *A vida ao rés-do-chão*, que serve de introdução ao livro *A Crônica, o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. p16

pelo compositor, com sétimas e nonas, inversão de baixos e dissonâncias que somaram-se aos temas, formas e motivos modernos, a prática do entre-lugar e o percurso simbólico do *inconsciente*. Este último conceito tem importante relação com a *significação da obra*, porque está ligado ao automatismo da repetição, presente nos temas centrais.

A *SEGUNDA PARTE* abarca a obra como **paradigma**, envolvendo a sua linguagem poética e musical, seu caráter coloquial, paródico e satírico; além de apontar o seu lugar dentro do panorama da música popular brasileira, no âmbito da modernidade.

A nova ordem capitalista e social modifica a vida da população do Rio, no princípio do século XX, numa sociedade recém saída do escravismo. Noel produziu, incorporando às suas composições lítero-poéticas, os novos valores, em seu nascedouro. Destacavam-se então uma nova moral, a rotina modificada pela prensa, o aumento da população, e os ícones do novo século moderno como o bonde, o cinema, os bares, e o automóvel.

A *sátira* e a *paródia*, também são referências fortes na obra. As letras envolvem uma parte crítica da vida carioca e brasileira. O autor conserva as suas marcas originais: a ironia e a observação apurada.

A obra de Noel Rosa vem a ser um *paradigma*, quando estabelece um “corte epistemológico” no processo da música popular, envolvendo a modernidade, o nacionalismo e a vanguarda, criando assim modelos e antecipando valores que serão aproveitados e desenvolvidos pela Bossa Nova e o Tropicalismo.

O conceito de *modernidade* aplicado ao trabalho passa pela cultura de Weimar, Hegel e Walter Benjamim, envolvendo o espírito da vanguarda.

Este sentido de modernidade é fundamental para esta parte da Dissertação, que ainda envolve o nacionalismo no país, o letrista profissional e o canto falado como referências vitais da obra.

A *TERCEIRA PARTE* trata da **repercussão da obra** no que diz respeito as gerações posteriores e à mídia; envolvendo disco, rádio, jornal, cinema e televisão. A maioria das músicas a partir de 1930, ganha um formato, que envolve tempo de duração, primeira e segunda parte e refrão, por exemplo. Esta padronização, que afeta músicas e letras, visava atender a demanda mercadológica que se instaurava, abastecendo o novo mundo do disco, que tem no rádio um grande parceiro. Noel localiza-se dentro do âmbito da “política da arte”, isto a partir do conceito de Walter Benjamim, porque sua obra é desmarginalizante, na medida que relança a arte na recepção social.

A presença do marketing (não como se concebe hoje, mas sim, um conjunto de ações que pode-se entender como estratégia de mídia) surge desde o primeiro sucesso, Com que Roupa, até os dias atuais; e é responsável também pela massificação da obra do autor, envolvendo inclusive a TV, a partir dos anos 60.

O jornalismo acompanhou o personagem Noel, e o desdobramento de sua obra. Não se pode esquecer a participação fundamental de Almirante, que ainda nos anos 50, fiel ao amigo-compositor cria o programa “No tempo de Noel”, onde rende justa homenagem ao poeta. E também as gravações de músicas,

inclusive inéditas, feitas por Araci de Almeida, que na mesma década trouxe Noel de novo para o cenário mercadológico, com gravação do primeiro álbum duplo contendo músicas do compositor.

E por último é vital abordar a influência da obra noelina nas gerações posteriores a dele, passando por Chico Buarque, Ivan Lins, João Nogueira, Bete Carvalho, Caetano Veloso, Grupo Coisas Nossas e outros.

Tudo isto entendido, tendo como referência o conceito de Indústria Cultural, produzido por T. W. Adorno e M. Horkheimer no livro *Dialética do Esclarecimento*, durante a fase de exílio nos EUA. O conceito tornou-se um capítulo do livro. É uma autocrítica, mudando a fonte teórica do marxismo para o Capital, e respondendo ao mesmo tempo aos “integrados” norte-americanos e a arte reprodutiva de Walter Benjamin. Significa o sistema de comunicação de massa no capitalismo, em sua fase oligopolista.

A *QUARTA* e última *PARTE* compreende os aspectos de **crônica** da obra, envolvendo Noel Rosa, como o elaborador de “*crônicas musicais*”, que proporcionam ao ouvinte o contato com um “pedaço” do Rio de Janeiro dos anos 30. Noel era um observador atento do seu tempo, e das coisas que aconteciam a sua volta. Não do tempo, demarcado no relógio, cronológico e previsível, e sim, do imensurável que cada um sente singularmente, e que afeta profundamente o ser humano porque envolve, não só grandes acontecimentos que se tornam manchetes, mas também os pequenos, do todo dia, e as perdas cotidianas que vão moldando e dando caráter as pessoas e as coisas.

Em *Conversa de Botequim*, por exemplo, percebe-se uma crônica perfeita de um bar e de alguns costumes dos anos 20 e 30, como o jogo do bicho e o futebol. Um verdadeiro documento, não no sentido histórico linear e com datas óbvias, mas sim, como um discurso plurisignificativo, que espelha a vida do carioca.

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.

2- A SIGNIFICAÇÃO DA OBRA

2.1- Temas-chave e caráter universal

O somatório de quase 300 músicas, com vários pontos que permitem costurá-la e dar-lhe unidade, no seu conjunto, constituem uma verdadeira obra; fruto de aproximadamente oito anos de trabalho, que vai de 1929 até o ano de sua morte, em 1937. Iniciava-se por volta de 1930, uma demanda no primário mercado de música no Brasil, principalmente no eixo Rio-São Paulo, o que contribuiu para que muitos compositores de música popular compusessem com mais regularidade, dentre eles Noel. Gravadoras, como a Victor, produziam e vendiam os discos para um público consumidor que se formava; e veículos de comunicação de massa, como o rádio, jornais e revistas, tratavam da veiculação e promoção das músicas e seus autores.

Compondo num ritmo intenso para atender cantores, gravadoras e programas de rádio como o de Adhemar Casé, Noel produz sistematicamente, além de interpretar e gravar as seus sambas e canções. Seu trabalho de composição envolvia música e letra. Fazia música com letra, letras para composições de parceiros e completava letras.

Diferente dos compositores contemporâneos, que transitavam no campo do folclorismo, das modinhas e do romantismo açucarado, Noel tem como força motriz de seu trabalho temas que apontam para o perene e o universal. E são estes motivos, que certamente ajudaram a popularizar as músicas. Destacam-se como os mais constantes a *mentira*, a *perda*, o *dinheiro* (a falta e o mal adquirido), o *samba* e o *amor*. Estes temas atravessam toda a obra repetindo-se

sistematicamente. Pode-se chamar a isso de automatismo da repetição, que dentro de uma visão psicanalítica, aponta para a revelação do sintoma com a angústia. Com a eterna volta, sempre aos mesmos temas, nota-se uma formação do inconsciente, sendo o autor invadido por ele, na sublimação da *coisa*. Este conceito que envolve ciência e arte é fundamental para o entendimento da obra.

O conceito freudiano de inconsciente trouxe a ruptura do pensamento filosófico e as formas de conhecimento da civilização ocidental. Atribuiu para a psicanálise um lugar de ciência diferenciado, que tanto se relaciona com a arte quanto um tipo de linguagem. O inconsciente não é um objeto, e sim, um lugar individual da ação trans-individual da história, resgatando o conceito de figura de Hegel, mas sem a histeria do espírito absoluto. Por isso, o inconsciente é uma outra língua, em que o desejo está sempre realizado, sendo este desejo a estrutura da falta, que significa o esquecimento como metáfora, em nome do pai; e a metonímia, enquanto desejo, como fetiche. Nesta outra língua, que é regida pela dinâmica da castração, em que a fala da mãe é o não do pai (superego), tal rochedo da castração distingue afânise (verdade) de alienação (conhecimento), sendo a primeira no campo do sentido e a segunda no campo do significante.

São duas as tópicas freudianas, a primeira dos *processos* e a segunda das *identificações*. São dois processos sobredeterminados, o primário e o secundário. O processo primário é regulado pelo “princípio do prazer” e mediado pelo “princípio de realidade”, sendo o regime do inconsciente. O processo secundário é regulado pelo princípio de realidade, que é precário e mediado

pelo princípio do prazer. Sendo assim supera, o princípio de realidade, já que não há realidade sem fantasia, enquanto ação desejante, dissociando de vez lógica plena e consciência.

Sua segunda tópica é o *id*, o *ego ideal* e o *ideal de ego*. O “ego” é o eu enquanto objeto, de caráter imaginário, o primeiro pelo procedimento especular e o segundo pela mediação do superego (interiorização da cultura na formação identificatória). O “ego ideal” é o primeiro eu, pondo-se no “outro” como lugar da consciência. O “ideal de ego” é o segundo eu, fruto da cisão sujeito e objeto, o lugar do assujeitamento a uma imaginarização simbólica da cultura, tornando-se a consciência mais próxima dos efeitos da castração.

O “id” é o inconsciente, que se divide em inconsciente profundo e manifestações pré-conscientes, no primeiro caso inatingível, onde o real se revela. E o segundo são os sonhos, atos falhos, os chistes e as formações inconscientes do saber e da arte, e todas as expressões do gozo. Nestes casos temos o *Id* relendo o *ego*.

O desejo, lugar do inconsciente, é a única memória indestrutível na ação do sujeito. Ele produz uma universalidade na demanda que é o “falus”, enquanto manifestação humana. Por outro lado, o princípio do prazer nada mais é do que a pulsão de morte. Esta se dá em dois momentos, primeiro no nascimento (início do perecimento) e no falecimento (desgaste do corpo imaginário). O inconsciente é o além do princípio do prazer, do saber lidar com o desejo diante da morte, sendo assim simbólico e pré-ôntico, pois o sujeito é um entre-lugar significativo e só mora no inconsciente enquanto ação.

É importante ressaltar que o pensamento freudiano é tópico e adubativo. Cada conceito é aperfeiçoado em novos empregos, pois sua lógica vai sendo constituída na escuta da histeria (crença de saber do desejo), o que lhe permitiu economicamente servir-se de metonímias das produções filosóficas, científicas e artísticas, às quais recorreu: filosofia grega e alemã, campo neurológico e psiquiátrico, as ciências sociais e humanas, mitologia clássica, artes grega e ocidental.

O inconsciente é a ruptura da cogitação ocidental, tanto como razão *a priori* (penso, logo existo) e enquanto certeza da consciência crítica (iluminismo). O inconsciente não esquece através do automatismo da repetição, onde tudo retorna ao mesmo lugar, onde o desejo se realiza. A repetição dos nossos erros é o que nos faz dar certo (revelação do sintoma de nossa angústia). Enquanto estrutura da falta, o sintoma entrelaça o sujeito à sua fantasia. O homem age sem saber, num destino trágico que realiza.

A aproximação da obra noelina com o inconsciente permite uma leitura mais profunda do fenômeno da criação artística, apontando para o fato de que esta não se dá limitada apenas ao campo da razão. Muitas composições de Noel, entendidas dentro deste prisma, mostram relação com a questão inconsciente, como no caso da repetição de certos temas pelo autor, em dezenas de músicas.

2.1.1-O amor, a perda e o dinheiro

Os temas centrais da obra de Noel são universais e estão presentes em qualquer cultura, manifestando-se no dia a dia das populações, alguns destes permanecem estáticos (como o amor e a tristeza), independente de conjuntura, mudanças sociais e tecnologia. No campo das emoções e dos sentimentos, como o amor verdadeiro, não há “evolução” positivista, porque estes elementos basais sustentam e mantêm o ser humano vivo e desejante.

Como primeiro exemplo pode-se observar *Positivismo*, parceria de Noel com Orestes Barbosa, que satiriza a teoria positivista de Augusto Comte, atingindo indiretamente o evolucionismo de Darwin, mostrando que o homem foi fundado pela linguagem, e um dado básico dela é o amor, que é “estático”, porque atravessa os tempos. Como exemplo podemos recordar do filme *Drácula*, de Brian Stocker; na alegórica obra de Francis Ford Coppola, o personagem central, Drácula, ama a mesma mulher durante seiscentos anos, até o dia de sua morte.

O paradoxo pode ser algo muito mais presente do que as verdades da vida cotidiana, onde o certo é a morte. O fato de se estar vivo aponta sempre para a mesma direção: o perecimento, a referência maior do ser humano, que soma na composição da “angústia de morte”³, como em:

³ FREUD, Sigmund. Categoria estabelecida por pelo autor no ensaio *As Origens da Psicanálise*, vol. I, onde afirma que por trás das condutas de fracasso e dos comportamentos autodestruidores, está na verdade a figura da Morte que se perfila como último recurso e que encerra a interrogação sempre relançada pelo sujeito em face do que lhe parece a repetição de uma infeliz fatalidade.

Positivismo

A verdade, meu amor, **mora num poço**
É Pilatos lá na Bíblia quem noz diz
E também faleceu por ter pescoço
O autor da guilhotina de Paris

Vai, orgulhosa querida
Mas aceita esta lição:
No câmbio incerto da vida
A libra é o coração

O amor vem por princípio, a ordem por base,
E o progresso é que deve vir por fim
Desprezaste esta lei de Augusto Comte
E foste feliz longe de mim

Vai coração que não vibra
Com teu juro exorbitante
Transformar mais outra libra
em dívida flutuante.

A letra apresenta três motivos preferidos do autor, o *amor*, o *dinheiro* e a *perda da amada*, que não só nesta música, mais em dezenas de outras, repete-se, dentro do automatismo da repetição. E em tom satírico mostra que a vida e os sentimentos não obedecem a nenhuma ordem de progresso matemático ou científico. O amor não tem referência legislativa e é imprevisível. O mais simples dos amores cotidianos cria sua própria lógica, estabelecida na singularidade. A amada projeta-se em satisfazer suas vontades, “desobedecendo” a lei da exatidão, abandona o personagem-ex e vai ser feliz longe dele. A verdade também comparece, não de forma cristalizada e coisificada, mas paradoxal; o autor da guilhotina morre pelo pescoço, através do objeto de sua própria invenção.

O dinheiro, junto com os bens materiais, funcionam como verniz na construção da aparência, numa sociedade moldada a partir do supérfluo e da

ostentação. Esses objetos-chave, que ensaiam no conjunto, marcar a superioridade, de uma pessoa sobre outra, ou de uma classe sobre a outra; na verdade mostram-se sem consistência e de fundo imaginário, o que muitas vezes gera uma ética distorcida e perversa. O sentido de imaginário aqui, não é o de imaginação; mas sim, envolve o conceito produzido pelo campo matêmico da psicanálise de leitura de Jacques Lacan⁴ e representa constância material da “coisa” enquanto significado de uma cultura que faz liame social. É um registro da estrutura da *falta* que constitui o inconsciente, sendo também perfurado pelo outro registro predominante, que é o *real*. Sendo assim, o imaginário é “furado” (uma frágil consistência, vide o corpo) estando incluída a representação social, enquanto princípio de realidade, que também é precária.

Por outro lado, enquanto recurso de significado, tem lugar na função sígnica como resultado dos valores sociais de um determinado período histórico de uma cultura; isso coletivizando a participação de cada um, tanto na concepção de mundo (ideologia) quanto no sistema de crenças da coletividade.

A partir desta conceituação lacaneana, o emprego do conceito desloca-se de acordo com cada corrente, em cada campo teórico, sendo sempre vinculado ao campo semântico da coletividade, que uma cultura de uma sociedade estabelece, incluindo epistemologias, ideologias, éticas e moralidades. Hoje, as ciências e as ciências humanas, aventuram-se na compreensão do contexto, e a diferença destas concepções está na relação entre objeto e representação.

Portanto o positivismo de Augusto Comte, que tornou-se moda no princípio do século e marcou a cultura brasileira e o “progresso” citado na letra, e

⁴ LACAN, Jacques. *O Seminário - RSI (Real, Simbólico e Imaginário) Livro 22*.

presente também na bandeira nacional, faz parte da crença na evolução, que tanto afeta a nossa sociedade, até aos dias atuais. O processo desenvolvido na letra caminha no sentido de “desimaginarização”, pois aponta para a fragilidade da moda e a precariedade de certos conceitos e filosofias.

O poeta na sua difícil relação com o “vil metal”, desmonta a falácia da superioridade de classes, devido a sua inconsistência de fundo também imaginário, como pode-se observar em **Onde Está a Honestidade ?**

*Você tem **palacete reluzente**
Tem **jóias e criados a vontade**
Sem ter nenhuma herança nem 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
Embora não se saiba se é verdade
Você acha nas ruas diariamente
Anéis, dinheiro e até felicidade*

*Vassoura nos salões da sociedade
Que varre o que encontra pela frente
promove festivais de caridade
Em nome de qualquer defunto ausente*

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

Noel Rosa, faz “críticas” constantes à sociedade de seu tempo, e ao sistema. Fica nítido, que o “povo” não é ingênuo em muitas questões (*o povo já pergunta com maldade*), a falta de canais de comunicação é que contribui na formação de uma “maioria silenciosa”, segundo a categoria estabelecida por Jean Baudrillard. E nesta letra o autor aponta as fortunas mal adquiridas pela nossa elite. E repete-se a variação sobre um mesmo tema: o dinheiro.

Em **Quantos Beijos** a mentira e o dinheiro, voltam a cena, onde o popular marido enganado faz as vontades da mulher e em troca ganha a famosa peruca de touro. O samba é uma parceria com Vadico.

*Quantos beijos quando eu saía
Meu Deus, quanta **hipocrisia** !
Meu amor fiel você traía
Só eu é que não sabia*

*Não andava com **dinheiro** todo dia
Para sempre dar o que você queria
Mas, quando eu satisfazia os seus desejos...
Quantas juras ! Quantos beijos !
Não esqueço aquelas frases sem sentido
Que você dizia sempre ao meu ouvido
Você, porém **mentia** em todos os ensejos...
Quantas juras ! Quantos beijos !*

Completa-se o ciclo que mistura amor e dinheiro; com o tempero da traição, envolvendo a mentira, e assim completando o perfil da típica mulher noelina. E os motivos-chave apresentam-se novamente, abarcando traição e dinheiro. E em **Mas Como...Outra vez ?**, volta à carga:

*Mas como ...? Outra vez ?
Toma cuidado...
Se a moda pega,
Estou bem certo:*

*O meu **dinheiro** é macho e não cresce
Só o teu cresce, mas não aparece
Teu grande medo lá na botequim
É pagar um café pra mim
Acabas como Judas no deserto*

*Sempre que fazes os teus castelos de areia
Sujas teus pés no sapato sem meia
Não tens chapéu nem gravata hoje em dia
Por medida de economia !
Quando tu compras jornal é fiado
Dando a desculpa de que **não tens trocado**
Os pobres ficam com dor de cabeça*

De tanto ouvir: “Deus lhe favoreça !”

Nesta, o foco vai para o sovina, o materialista, o mão-de-porco, que não é solidário. O personagem só é usurário por causa do dinheiro, ou em função do dinheiro. O alvo desta vez, segundo os biógrafos João Máximo e Carlos Didier é o “controlado” cantor Francisco Alves, que não pagava nem cafezinho para os amigos. Numa relação metonímica, o personagem central apresenta vários defeitos, como a mania de grandeza, a mesquinhez e o materialismo. Mas estas características somadas, na verdade, ajudam a construir o perfil do homem social.

2.1.2- O samba chegou para ficar

O samba ocupa lugar central no trabalho de Noel Rosa, é o motivo maior, como gênero e todas as suas plurisignificações. Desde o seu primeiro sucesso público (Com Que Roupa: “*Com que roupa eu vou / ao **samba** que você me convidou*”) que o samba é marca em mais de cem composições; tanto na música, na batida, no ritmo e no pulso, como em constantes referências nas letras. O samba aparece explicitamente ou de forma mais discreta, mostrando no conjunto da obra a presença do inconsciente, através do mecanismo de repetição. Projetando-se então de maneira clara, como o motivo maior do poeta.

Noel Rosa contribui para dar contornos e formato ao samba a partir de 1930, estabelecendo uma “cara” para este gênero, que passou a ser o mais conhecido do país. Vejamos o que diz Luiz Tatit sobre o samba e o autor:

“Canção para Noel era o samba. E samba não era apenas um gênero, um ritmo, uma batida. Se examinarmos suas criações, samba era uma conciliação de tendências opostas: de um lado, a complexidade da vivência pessoal e seu relato preciso e aperiódico, de outro a pulsação regular e os apelos reiterativos das melodias visando a memória do ouvinte e à ginga do corpo. O desafio de fazer samba era atingir a particularidade das experiências com manobras, sem perder as constâncias musicais do gênero, sobretudo a pulsação periódica da batida.

Noel agia como se o samba já existisse plenamente definido. Não se sentia fundador e muito menos inovador. Sentia-se um “bacharel”. Diplomado em samba, sem freqüentar escolas de samba.

Noel impressiona pela altivez com que tratava o samba. Nunca pôs em dúvida o valor do sambista. Seu orgulho vaza pelos textos e convence o ouvinte pela compatibilidade que mantém com as respectivas melodias.”⁵

E o samba **Feitio do oração** é uma de suas mais expressivas parcerias com Vadico, quando na letra, Noel passeia pelos seus temas preferidos:

Quem acha vive se perdendo,

⁵ TATIT, Luiz. *O Cancionista*. p. 29

*Por isso agora 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 feitio de oração*

O **samba** na realidade
Não vem do morro nem lá da cidade
E quem suportar uma paixão
Saberá que **o samba então**
Nasce do coração

Esta letra é um verdadeiro manifesto, onde Noel mostra que o lugar do samba é o homem (*Nasce do coração*); e antes de ser coletivo, vem do sujeito, como significação. Não se aprende samba com receitas. O samba pode ser até um paradoxo (*Sambar é chorar de alegria*). O samba é ação e harmonia. É a antropofagia⁶ em curso transformando a música pagã em oração. O samba é um lugar sagrado na cultura, pode ser ritualístico, e merece um local especial para ser cantado (*Penha*)⁷ e eternizado, porque é o que permanece, criando o sentido de atemporalidade.

Num casamento perfeito entre letra e música, que se completam harmonicamente, percebe-se a combinação do som dos fonemas e notas, com

⁶ Conceito desenvolvido por Oswald de Andrade no Manifesto Antropofágico de 1928.

um fechamento perfeito, entre ambas, no sentido descendente em “nasce do coração”. As letras não se limitam apenas ao campo de semântica e sintaxe; os sons fonéticos na sucessão de palavras e frases, devem combinar-se com as notas musicais que em seqüência formam frases musicais.

Samba é a palavra-chave que se multiplica na obra, como em **Palpite Infeliz** (*Ao som do samba dança até o arvoredor / ...A Vila é uma cidade independente/ Que tira samba mas não quer tirar patente*). Além da aliteração no primeiro verso, nota-se a polissemia na expressão “tirar samba”, que tem pelo menos três sentidos: transcrever letra de música, tocar de ouvido e compor. Uma outra citação de Luiz Tatit bastante ilustrativa:

“Chamamos genericamente de samba um gênero musical com características rítmicas bem definidas, identificada sobretudo, por uma pulsação regular de fundo. Isso era para Noel uma baliza demarcatória, uma espécie de emblema de brasilidade sobre o qual o sambista elaborava contornos melódicos inéditos e adequados à experiência que visava resgatar.”⁸

Para encerrar este capítulo vejamos os primeiros versos de **Até Manhã** (*O mundo é um samba que eu danço / Sem nunca sair do trilho*), onde mais uma vez a palavra extrapola o seu sentido habitual e ganha nova carga semântica à serviço da poesia .

⁷ Bairro mais citado nas letras do compositor, onde os sambistas tradicionais se reuniam por ocasião da Festa da Penha, num evidente ritual sincrético religioso.

⁸ O Cancionista. p. 29

2.1.3- A mentira

A faceta de mentiroso do ser humano costuma ser omitida, disfarçada ou “esquecida”, na rotina social. Consiste num verdadeiro tema-tabu, que Noel ataca constantemente em suas letras. Não só as pequenas mentiras do dia a dia, entre namorados e amantes, parentes, vizinhos e colegas; mas também as grandes, que envolvem os vários segmentos da sociedade; classes média, alta e baixa, abrangendo autoridades, trabalhadores, políticos e religiosos, chegando quase a ser um estilo, um modo de vida.

Em várias oportunidades o autor apresenta a *mentira* de forma crua, manifesta, desmascarada, trazendo a tona o que as pessoas não querem ouvir falar: na mentira que serve como sustentáculo de relações. Um dos sambas que transforma esta questão numa verdadeira *filosofia* é **Mentir**:

Mentir, mentir, somente pra esconder
a mágoa que ninguém deve saber
Mentir, mentir, em vez de demonstrar
a nossa dor no gesto ou no 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 *pra fazer alguém feliz*
*É com a **mentira** que a gente*
se sente mais contente
por não pensar na verdade
*O próprio **mundo nos mente***
*e **nos 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*

Na repetição da palavra-chave instala-se um ritmo de canto-falado, um compasso martelado, com reiteração da palavra-núcleo: *mentir pra esconder*, pra ninguém saber, pra não demonstrar a dor. A mentira é elevada à categoria de nobreza e bem sublime; manifesta-se para recalcar a verdade. O próprio mundo é a escola da hipocrisia. E a mentira é uma condicional para a felicidade. A mulher, no campo do amor tem papel de agente, como motivadora da perda, dissimulada e enganadora.

E na “escola da mentira” ainda existe a mulher que aprende a ser falsa e furtiva, evoluindo, com possibilidade de diploma. Numa de suas mais expressivas composições, onde trabalha com o verso livre, Noel cria um samba antológico, de parceria com Vadico, **Pra que Mentir ?**⁹

*Pra que **mentir**
se tu ainda não tens este **dom**
de **saber iludir ?**
Pra que, 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 dia que não te quer ?
Pra que **mentir** tanto assim
se tu sabes que eu já 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***

⁹ Este samba foi regravado por Paulinho da Viola em meados dos anos 70. Em 1990 foi a vez de Cassiano, que regravou para o Songbook produzido por Almir Chediak.

Desta vez a mentira é elevada a categoria de dom, e repetida de forma obsessiva, no desdobramento da letra. “Saber iludir” exige talento, malícia que existe em “toda” mulher, mas que só evolui com a experiência e o aprendizado. O desengano cede espaço para a desilusão total; a sinceridade só cabe na relação com o ódio. Vale lembrar a proximidade com **Dom de iludir**, de Caetano Veloso:

*Não me venha falar
Na **malícia** de toda mulher
Cada um sabe a dor e a delícia
De ser o que é (...)*

*(...) Não me venha querer
Que a **mulher**
Vá viver sem mentir*

A obsessão pelo tema passa pelo campo individual e aponta para o coletivo através da hipocrisia social, esta que as pessoas não querem nem ouvir falar, é o “viver de interesses”, “de aparência”, como em **Filosofia**,¹⁰ de Noel e

André Filho:

*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
Nesta **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
Vou vivendo neste mundo*

¹⁰ Este samba teve regravação de Chico Buarque em 1974, no LP Sinal Fechado, quando o compositor, marcado pela censura, gravou o disco exclusivamente como cantor.

*Sendo **escravo do meu samba**
Muito embora vagabundo*

*Quanto a você
Que é da aristocracia
Que tem dinheiro
Mas não compra alegria
Há de viver eternamente
Sendo escrava desta gente
Que cultiva a hipocrisia*

Noel ganhou o apelido de “filósofo do samba”, e esta letra elucida e simboliza um pouco isso. Filosofia constitui uma visão de mundo que inclui valores como a prontidão¹¹. O samba, nesta oportunidade comparece ratificando a relação do tema e do termo na obra.

E para terminar temos o retrato de uma aristocracia triste, alicerçada pela hipocrisia. A mulher e a sociedade são seus alvos principais, para atacar a ambos, Noel não economizava sambas.

E volta o motivo-chave em **Você só...Mente**. Nesta parceria com Rubens Soares, o poeta volta a espinafrar a mentira através do seu agente:

*Não espero mais você
Pois você não aparece
Creio que você **esquece**
das promessas que me faz
E depois vem dar desculpas
Inocentes e banais
É porque você bem sabe
Que em você desculpo
Muita coisa mais
O que sei somente
É que você é um **ente**
Que **mente inconscientemente**
Mas **finalmente**, não sei porque
Eu gosto **imensamente** de você*

¹¹ Expressão popular eternizada por Noel, a *prontidão*, constitui um estado constante de alerta. Para o pobre e o duro, é necessário estar *atento* todo o tempo, para improvisar diante do inesperado e sobreviver. No samba de parceria com Francisco Mattoso, *Esquina da Vida*, o adjetivo é uma importante marca do malandro: “ (...) Faço o confronto/ Entre o malandro **pronto/** e o otário/ Que nasceu para milionário(...).

E 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 a gente
Que você não mente

Numa brincadeira associando os advérbios de modo com a palavra-tema, Noel volta com o personagem enganado e assolado pela mentira. Os advérbios de modo revelam o jeito especial do mentiroso, projetando a mentira para o campo o psicanalítico, quando a razão não controla os atos, porque estes passam pelo inconsciente¹², que não esquece, através do automatismo da repetição.

Um traço nodal do trabalho do autor, presente e marcante é o romantismo, não o meloso e piegas, mas o romantismo sofrido, ácido, bem humorado, muitas vezes trágico e principalmente irônico. Para uma melhor abordagem desta questão, é necessário um capítulo a parte.

¹² FREUD, Sigmund. Categoria estabelecida pelo autor, no livro A Interpretação dos Sonhos, cap. VII, quando diz que o inconsciente não conhece nem o tempo (as diferenças passado, presente e futuro estão abolidas), nem a contradição, nem a exclusão produzida pela negação, nem a alternativa, nem a dúvida, nem a incerteza, nem a diferença dos sexos. Substitui a realidade externa, pela realidade psíquica. Obedece a regras próprias que desconhecem as relações lógicas conscientes de não-contradição e de causa e efeito, que nos são habituais. Uma inscrição inconsciente pode persistir e se mostrar sempre ativa, a *posteriori*, ressurgindo, sob uma forma travestida. O inconsciente pode estar no branco do esquecimento, um dizer no campo dos sonhos, chistes e até atos falhos.

2.2- O romantismo: sátira, humor e desengano

Seu tratamento dado à questão amorosa é diferente, lírico, trágico; geralmente redundante em perda. A lamúria e a lástima plangente na música no Brasil, virou tradição, o “chororô”¹² chega ser clássico, quando o homem sofre pela amada que se foi. Em Noel os personagens parecem saber, o início, meio e fim das coisas do amor; a certeza do engano, do fado. Noel não se encaixa nesta tradição de saudosismo romântico.

O romantismo em Noel não apresenta derramamentos sentimentais, ornamentação ou choro. E sob o ponto de vista da perda, da presença da morte, da melancolia e da morbidez, pode-se aproximá-lo da segunda geração romântica de Casemiro de Abreu e Álvares de Azevedo, e até do Werther de Goethe; não no sentimento puro e no subjetivismo romântico, na forma dos poemas e muito menos, nos recursos sintáticos e léxicos, mas sim, na sensação de mal-estar no mundo. A antológica **Último desejo**, dá indicação deste tipo de romantismo:

***Nosso amor** que eu não esqueço
E que teve o **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 e nada falo
Tenho medo de chorar
Nunca mais quero o seu beijo
Mas **meu último desejo**
Você não pode negar*

*Se alguma **pessoa amiga**
pedir que você lhe diga*

¹² Gilberto Gil compôs música com este nome, onde brinca com a temática.

Se você me quer ou não
Diga que você me adora
Que você lamente e chora
A nossa separação

Às pessoas que eu detesto
Diga sempre que eu não presto
Que meu lar é um botequim

Que eu arruinei sua vida
Que eu não mereço a comida
*Que você **pagou** pra mim*

Neste clássico algumas constantes dão signo à obra. O final do amor e a perda emolduram a questão principal: “último desejo”, que em linguagem corrente, é direito inalienável de um condenado a morte. Neste samba fatalista e romântico, o fim, é o eixo principal. Mas nem mesmo com esta certeza, o poeta deixa de ser irônico, rindo até de si mesmo, quando estabelece possibilidades para os traços de sua “personalidade”. Na primeira estrofe, o amor encontra seu início com a festa sacro-profana de São João, e o seu fim na ausência de alguns de seus símbolos do amor, como bilhetes, retratos, o *luar* e o *violão*. Na segunda estrofe, a questão é reforçada, mas ironicamente, mesmo com toda a dor da separação, ele não abre mão do desejo de “moribundo”, e num lirismo avessado nega o beijo, mas exige o último desejo.

Dentro desta temática encontra-se também a psicológica e trágica, **Pela Décima Vez**, onde o personagem não consegue fugir do destino previamente estipulado, caindo na mecânica da repetição incontrolável, que de novo passa pelo questão do inconsciente:

Jurei não mais amar
Pela décima vez
Jurei não perdoar
O que ela me fez

O costume é a força
Que fala mais alto
Que a natureza
E que nos faz dar prova de fraqueza

Senti que o meu coração quis parar
Quando voltei
E escutei a vizinha falar
Que ela só de pirraça
Seguiu com um praça
Ficando lá no xadrez
Pela décima vez
Ela está inocente
Nem sabe o que fez

Joguei meu cigarro no chão e pisei
Sem mais nenhum
Aquele mesmo apanhei e fumei
Através da fumaça
Neguei minha raça
Ela é o veneno
Que eu escolhi
pra morrer sem sentir

O homem segue, cumprindo seu destino ao lado da mulher enganadora. Agora tem consciência das traições e aceita, repetindo o erro, que revela o sintoma de sua angústia. Repetindo o erro “pela décima vez”, porque mudar está acima do cogito iluminista da razão. A palavra-chave do texto é a *repetição*, que já no título, define o seu destino trágico, num movimento, sem possibilidades de alteração. Romântico, irônico e desenganado, ele vai ao inconsciente, para dar o jeito de perdoar porque ela “*Não sabe o que fez*”, porque também não é consciente da repetição do ato de trair: são dois personagens trágicos que se encontram.

Este outro samba: **Gago Apaixonado**, era o preferido em seus *shows*,:

Mu... mu... mulher
Em mim fi... fizeste um estrago
Eu de nervoso
Esto... tou fi... cando gago
Não po... posso
Com a cru...crueldade
Da saudade
Que... que mal... maldade
Vi... vivo sem afago

*Tem... tem pe... pena
Deste mo... mo... moribundo
Que... que já virou va...
Va... ga... gabundo
Só... só... só... só...
Por ter so... so... fri... do
Tu... tu... tu... tu... tu... tu... tu...
Tu tens um co... **coração fingido !***

*Teu... teu... coração
Me entregaste
De... de... pois... pois
De mim tu to...maste
Tu... tua **falsi... si... sidade**
É profun...funda
Tu...tu... tu... tu... tu... tu... tu... tu...
Tu vais fi...car corcunda !*

O romantismo dá lugar ao efeito do amor e da saudade, tornando o homem gago e agressivo, e que diante da falsidade roga uma praga para a mulher, em vez de pedir a sua volta. Mesmo neste samba singular a mentira não deixa de estar presente, num processo de repetição constante.

Pierrô Apaixonado é outro exemplo que ilustra e enriquece o tema:

*Um pierrô **apaixonado**
Que vivia só cantando
Por causa de uma colombina
Acabou chorando
Acabou chorando
Um grande amor tem sempre um triste fim
Com o pierrô aconteceu assim
Levando este grande chute
Foi tomar vermute
Com amendoim*

Neste clássico, composto com Heitor dos Prazeres, trabalha-se com a oposição de idéias, “pierrô cantando, pierrô chorando”; e com a tragédia inexorável do amor com triste fim. Esta marcha tematiza o fim do amor, mas curiosamente anima bailes de carnaval, que celebram a alegria e o excesso.

A breve estada de Noel na faculdade de medicina, três meses, foi motivo para um samba inusitado; batizado de *samba-anatômico*, onde desmetaforiza a figura romântica mais típica: o coração. Misturando termos de anatomia e fisiologia, a ciência agora é usada em causa própria, para “provar” seu ponto de vista em **Coração**:

Coração, grande *órgão* propulsor,
Transformador de 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 (...)

Coração de sambista Brasileiro
Quando bate no pulmão
Faz 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 sangue azul de metileno
Pra ficar com sangue azul.

Esta figura de linguagem gasta, o coração, é destroçada durante o desenvolvimento da letra. O amor e a paixão não estão no coração, o que o corpo sente são apenas efeitos destes sentimentos.

O triângulo amoroso manifesta-se em **Amor de Parceria**:

(...) Você provocou **briga entre rivais**
Pra depois ver nos jornais
Seu nome, seu clichê

(...) Você **pensou**

Que fomos enganados
marcando encontro em dias alternados
E nós fizemos a sua vontade
*Dentro daquele **enredo** (...)*

*Quando **meu sócio***
Namorava em seu portão
Eu ficava na esquina
Distraindo seu irmão (...)

Nós aturamos sua tia implicante
Mas filamos seu jantar,
Não pagamos restaurante
Você não sai do nosso pensamento
Você foi negócio, foi divertimento.

A parceria desta vez se dá no campo do amor. A mulher dissimulada, eterna enganadora, é ludibriada pelos “sócios”, que mantém o negócio até o fim; garantem vingança e divertimento. Tema raro na música brasileira, o *amor à três* ganha espaço. A mulher noelina pode até ser aproximada da Sofia¹³, de Machado de Assis; enganadora, maliciosa, mesmo casada alimenta a paixão de Quincas Borba, com prévio consentimento do marido.

Como último exemplo, envolvendo a questão, destaca-se a original **Cansei de Pedir**, onde prevalece o romantismo irônico, e um personagem nada lírico, que sofre por amar sem querer:

Já cansei de pedir
Pra você me deixar
*Dizendo que **não posso mais***
Continuar amando
Sem querer amar
Meus Deus, estou pecando
Amando sem querer
Me sacrificando

¹³ Personagem do Romance Quincas Borba.

Sem você merecer

Amar sem ter amor é um suplício

Você não compreende a minha dor

Nem pode avaliar o sacrifício

Que eu fiz

Para ver você feliz

Com a ingratidão eu não contava

Você não compreende a minha dor

Você se compreendesse

Me deixava sem chorar

Para não me ver penar

Um raro momento na música brasileira. O homem implora a mulher para deixá-lo, porque está “*amando sem querer amar*”, estabelecendo, assim, uma situação paradoxal. Com este samba, Noel traz para a tona mais uma questão que enriquece a discussão crítica em torno do romantismo.

Nestes vários exemplos observamos um poeta lírico-trágico, que utiliza a ironia para falar do amor, seus prazeres e principalmente suas mazelas; onde as palavras *saudade* e *traição* ganham maior reforço, ajudando a rever o romantismo na sua contramão.

2.3- A não-linearidade

Compositor vigoroso, inquieto e criativo, Noel Rosa transitou por quase todos os gêneros musicais conhecidos de seu tempo, como a *toada*, a *valsa*, a *rumba*, a *embolada*, a *marcha* e principalmente o *samba*; gênero do qual foi também “*pesquisador*” e uma espécie de mediador entre o “samba do asfalto” e o “samba de morro”. Fez parceria com mais de 60 compositores, mostrando sua capacidade de se adaptar aos mais diferentes estilos. Compôs, também por encomenda para atender cantores, produziu para o rádio, cinema e ainda fez uma paródia-bufa e duas revistas radiofônicas. Encontrou tempo para apresentações no teatro musical “Café com música”, depois com os Tangarás, com a trupe de Francisco Alves no Sul, e com o grupo de Benedito Lacerda em Campos, isto como violonista e cantor.

Tal versatilidade, vigor e criatividade estiveram à serviço da composição, abrangendo letra e música. O compositor estendeu seu talento para outros gêneros, construindo letras adequadas, junto com melodias simples ou sofisticadas, num conjunto harmônico rico e único, antecipando-se à Bossa Nova, quando colocou em prática dissonâncias, acordes invertidos e modulações de tom. Nas letras trabalhou de maneira surpreendente e original, dando enfoque despojado de ornamentação parnasiana e mantendo o ser humano como objeto central de sua produção.

Seu ecletismo concretizou-se em relação a ritmos e gêneros diversos, letras econômicas, versos livres e rimas, o humor afiado e à ironia romântica.

A sua versatilidade mostrou-se na música de estréia, já integrando o bando dos Tangarás, **Festa no Céu**, uma *toada* com melodia e ritmo nordestinos e letra “pseudo-roceira”, parodiando uma história infantil:

*O leão ia casá
Com sua noiva leoa
E São Pedro pra agradá
Preparou uma festa boa
Mandou logo um telegrama
Convidando os bicho macho
Que levasse todas as dama
Que existisse cá pra baixo
(...) *Tavam esperando o dia*
Tava tudo preparado
Para entrar firme **na orgia**(...)*

Os bichos são apresentados de maneira jocosa e caricata, além de um acento de malícia no enredo, porque na verdade a festa é uma orgia com tom fabuloso, onde os animais imitam o comportamento humano, principalmente no que diz respeito à busca do prazer sem limites e a ansiedade.

*(...) Vou breviá o discurso
Pra não dizer tantos nome:
Lá foi a **muié do urso**
De cabeleira à la homme.
Quando o leão foi entrando
São Pedro muito se riu
E pros bicho foi gritando:
“Caiu, primeiro de abril”.
Em seguida compõe a embolada, **Minha Viola:**
*Minha viola
Tá chorando com razão
Por causa duma marvada
Que roubou meu coração
Eu não respeito
Cantadô que é respeitado**

Que no **samba improvisado**
Me quisé desafiá (...)
Nesta cidade
Todo mundo se acautela
Com **a tal febre amarela**
Que **não cansa de matá**
E a Dona Chica
Que anda atrás do meu conselho
Pinta o corpo de vermelho (...)

Neste exercício parodístico, trata com humor rasgado, a peste que assolou o Rio, no princípio do século.

Noel Junta-se com Lamartine Babo, seu magro amigo, contemporâneo do Colégio São Bento, carioca como ele, e juntos compõem **A...E...I...O....U**, uma *marcha colegial* eterna:

A ... e ... i ... o ... u
Dabliú ... Dabliú ...
Na cartilha da Juju
Juju ...
A Juju já sabe ler
A Juju sabe escrever
Há dez anos na cartilha...
Escreve sal com cedilha !

Sabe conta de somar
Sabe até multiplicar
Mas na divisão se enrosca ...

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

A aluna Juju, modelo nada exemplar, lembra estudantes de ontem e de hoje, numa realidade escolar precária. Vale ressaltar a *marcha*, com letra que

passeia pela ambiguidade fazendo alusão ao sexo: “com um **cabo** se atracando”.

Noel e Lamartine atacam com outra engraçada marcha **A . B . Surdo**, de puro *nonsense* e sátira ao futurismo:

Nasci na praia do vizinho, 86

Vai fazer um mês

E minha tia me emprestou cinco mil réis

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

No cemitério toda gente pra viver

Tem que falecer

Seu Dromedário é um poeta de juízo

É uma coisa louca

Pois só faz versos quando a lua vem saindo

Lá no céu da boca

Trabalhando com expressões de domínio público como “Nem aqui nem lá na China” e “É uma coisa louca”, com paradoxos como “No cemitério toda gente pra viver/ Tem que falecer”, dão nome de camelo ao personagem “seu Dromedário”, os parceiros fizeram uma “marcha” atemporal e até hoje regravada.¹⁴

¹⁴ Regravada por Ivan Lins no CD VivaNoel.

Registre-se aqui a mais famosa das marchas, obrigatória em qualquer baile de carnaval: **As Pastorinhas** “A estrela d’alva/ No céu desponta/ E a lua anda tonta (...)”, feita com seu colega do bando dos Tangarás, Braguinha.

No campo das canções de melodia e letras que primam pela elaboração, Noel fez parceria com o violonista Henrique Brito, em **Meu Sofrer**:

Sem estes teus
Tão lindos olhos
*Eu não seria **sofredor***
Os meus ferinos abrolhos
Nasceram do teu amor
Eu hoje sou um trovador
E gosto de assim penar
*Vou te dizer **os meus queixumes***
Ciúmes *tenho do teu olhar*

Quero sempre te ver
Sempre junto de mim
Por que te esquivas assim, coração
De uma paixão?
O teu olhar traz alegria
*Mas também o **amargor***
Sem ele não viveria
*Vida não há sem **dor***

Já com Henrique Vogeler, compôs uma *rumba* para ser cantada em dueto,

a **Rumba da Meia-noite**:

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

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

Ele: *A lua no céu descamba*
*E tu ainda estás no **samba**?*

Ela: *No **samba** vivemos nós dois*
E viva Deus e chova arroz!
O resto vem depois (...)

Dentro deste espírito marcado pela variedade fez *três peças radiofônicas*,
uma *paródia-bufa* **O Barbeiro de Niterói** (paródia de O Barbeiro de Sevilha),
onde repassa os temas dinheiro e amor:

PRIMEIRO ATO

(O bicheiro Alma Viva, que muda de nome e passa a se chamar Lindoro canta:)

*Condeno o teu nervoso
Que não tem razão de ser
Sou bom e generoso
E a prova disso hás de ter
No meu torrão natal
Me chamam de herói
E brevemente compro Niterói (...)*

*Condeno o cinema
Que é mau conselheiro
E não é meu sistema
Esbanjar dinheiro*

SEGUNDO ATO

(Rosina entrega um bilhete que será entregue por Fígaro:)

***Envio estas mal traçadas linhas
Que escrevi à lápis
Por não ter caneta (...)***
*E este bilhete ao Fígaro entreguei
Sem mais para acabar
Receba o beijo que vou mandar
Eu amo...com amor não brinco
Niterói, 30 de outubro de 35.*

A segunda é a *revista radiofônica* com paródias **Ladrão de Galinhas**:

PRIMEIRO ATO

(Diogo, ladrão de galinhas, após roubar um galo tropeça, e o galo canta uma canção:)

Có...có...có...có...có...có...có
Có...có...có...có...có...có...có
*Eu hoje estou com gogo
Não aperte o meu gogó*

*Você é ladrão de galinha
Quem me informou
Foi a vizinha (...)*

A terceira é uma *opereta radiofônica* chamada de **A Noiva do Condutor**, feita em parceria com o músico e arranjador Arnold Gluckman:

PRIMEIRO ATO

(O personagem Joaquim canta uma canção para a sua paixão Helena:)

*Helena **linda flor de Cascadura**
Escravo sou de tua formosura
Por ti serei poeta e trovador (...)*

Helena

Por que maltratar assim?

Morena

Juro pela falsidade das mulheres

Que faço tudo aquilo que quizeres (...)

As três peças comprovam a variedade na obra.

Mas foi realmente em relação ao gênero *samba* que Noel usou toda a sua bossa. Ajudando a dar formato, quando define, por exemplo, primeira parte, segunda parte, refrão e terceira parte; estabelecendo um tempo médio para a duração de cada samba (samba-canção, samba-de-batida, samba-de-mesa etc) o que facilita a memorização por parte do público. O samba-canção, **Para Atender a Pedido**, por exemplo, antecede as melodias da Bossa Nova:

Para atender a pedido

Tudo o que eu tenho sofrido

Eu preciso esquecer

Pois é preciso esquecer

Pra poder te perdoar

Antes de te visitar

Deves te acostumar

A fazer o que eu mandar

E a me respeitar

Fica estabelecido

Que não mentes nunca mais

Para atender a pedido

Antes de esquecer

O teu triste proceder

Que me fez padecer

Eu já tinha me convencido

Que havias de voltar

Para atender a pedido

A marcha **Cidade Mulher** feita por encomenda para o cinema, faz homenagem ao Rio de Janeiro, e em 1987 teve regravação no CD VivaNoel, produzido por Ivan Lins. A interpretação ficou por conta dele e de Caetano Veloso :

*Cidade de amor e ventura
Que tem mais doçura
Que uma ilusão
Cidade mais bela que o sorriso
Maior que o paraíso
Maior que a tentação
Cidade que ninguém resiste
Na beleza triste
De um samba-canção
Cidade de flores sem abrolhos
Que encantando nossos olhos
Prende nosso coração*

*Cidade notável
Inimitável
Maior e mais bela que outra qualquer
Cidade sensível
Irresistível
Cidade do amor, cidade mulher*

*Cidade de sonho e grandeza
Que guarda riqueza
Na terra e no mar
Cidade do sol sempre azulado
Teu sol é namorado
Das noites sem luar
Cidade padrão de beleza
Foi a natureza
Quem te protegeu
Cidade de amores sem pecado
Foi juntinho ao **Corcovado**
Que Jesus Cristo nasceu.*

Para encerrar este capítulo é importante frisar que a obra do compositor tem como marca registrada a variedade e a diferença.

3- A OBRA COMO PARADIGMA

3.1- O corte epistemológico e a vanguarda

As obra de Noel Rosa, é um verdadeiro marco divisor na música popular brasileira no início dos anos 30, que ainda apresentava o romantismo açucarado e modinhas envelhecidas, em letras verborrágicas típicas de uma cultura do século XIX, de um país de “doutores”, que arrastava o peso do velho esteriótipo clássico da “representação”¹⁵ (logocentrismo), onde prevalecia a imitação da natureza, numa relação hegemônica de verossimilhança. O distanciamento de Noel Rosa deste modelo é notório, e a prova disto é a forte marca de modernidade que suas composições trazem para a música popular. Isto quando, as informações e o conhecimento passam a se dar pela via da significação (onde a ciência tenta definir o homem), rompendo naturalmente com o cânone clássico, na procura do ideal de belo. Portanto a ruptura é mais profunda do que possa parecer a primeira vista, e provoca assim um verdadeiro “*corte epistemológico*”¹⁶, isto a partir da categoria estabelecida por Michel Foucault, porque a obra é um paradigma da descontinuidade em relação aos fenômenos sucessivos e idênticos que vem perdurar e caracterizar a época.

A *epistemologia* surge como um conceito grego que refere-se a um quadro de saberes, que foi reapropriado por Michel Foucault em sua concepção de *Arqueologia do Saber*, que considera o saber um discurso, mas especificamente uma formação discursiva que reúne em multiplicidades e dispersabilidades os

¹⁵ Tal como referenda FOUCAULT, Michel . *As Palavras e as Coisas*, cap. III.

¹⁶ Conceito desenvolvido por Foucault e ponto nodal da Dissertação. A Arqueologia do Saber. Cap. I

elementos descontínuos no tempo cronológico, tais como: objetos, conceitos, enunciados, sujeitos, táticas e estratégias, mas agrupadas no tempo lógico. Uma *epísteme* é um quadro de formações discursivas, que se aproximam por continuidade lógica (o discurso do mesmo) excluindo as outras concepções que se tornam o descontínuo desta série (o discurso do outro). Esta concepção é um legado estruturalista associado às suas influências básicas sobre o campo filosófico (Nietzsche), campo histórico (Marx) e campo psicanalítico (Freud).

A *epísteme* como discurso do mesmo, tem seu tempo estrutural, submergindo qualquer série discursiva que represente o discurso do outro.

A obra de Noel situa-se como uma antevisão da estética modernista que está inserida na *epísteme* contemporânea, denominada antropocêntrica, embora não se limitando ao *discurso do mesmo* desta *epísteme*, já que faz a ruptura, com sua visão de cronista do drama moderno, fazendo emergir o *discurso do outro*, que está em suas paródias.

Como discurso significante, a obra permite fazer um corte no presente e retroceder ao passado, na direção indefinida da origem de músicas e letras, da “literatura cantada”; como também avançar para o futuro no sentido de sua influência na música popular dos anos 40 em diante.

Como verdadeiras crônicas cantadas, Noel mostra o seu tempo, que não está solto e separado de “outros tempos” e momentos culturais da vida do país. E dentro desta linha de pensamento, tendo como foco, uma teoria do discurso foucaultiana, onde a história não apresenta-se de forma unitária e contínua, ou

no dizer de Walter Benjamim, que “a história é objeto de uma construção cuja lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras”;¹⁷ pode-se afirmar que o discurso de Noel está, por exemplo, mais próximo de Gregório de Mattos, do que de Catulo da Paixão Cearense.

O “corte epistemológico” se dá porque nas composições não há presença da representação, mas sim, o conhecimento e a significação através de um discurso, com temas centrais bem definidos, como a *mentira*, a *angústia* e a *usura*, onde o autor se mistura com a obra. E traz em definitivo para a música popular a crônica, a modernidade, a sátira e a paródia. Algumas destas questões já tinham comparecido em obras anteriores, como na de Gregório de Matos, reverenciado como o primeiro grande poeta brasileiro, que também “compunha músicas com letra” e se acompanhava com o violão na linha dos trovadores quinhentistas e escudeiros portugueses.

A história que se dá através do discurso descontínuo, não segue o tempo cronológico. E neste ponto pode-se fazer uma comparação entre Noel e Gregório de Matos, sem simplificação, porque os dois tocavam e cantavam se acompanhando, como também na temática e no envolvimento de questões centrais típicos da *crônica*, isto porque ambos traduziram de forma peculiar, o coloquial e o pitoresco das sociedades dos seus respectivos tempos, trazendo para o texto a rotina “não-histórica” das pessoas no seu dia a dia, os “flashes” do tempo presente de cada um, construindo um panorama histórico, fora dos cânones oficiais, além da referência a personagens típicos, como ao governador Antonio de Souza Meneses, o “Braço de prata”, feita por Gregório de Matos:

¹⁷ BENJAMIM, Walter. *Magia, Técnica e Arte*. p. 229

Chato o nariz de cocras sempre posto:

Te cobre todo o rosto,

De gatinhas buscando algum jazigo

Adonde o desconhecem por embigo:

Até que se esconde, onde mal o vejo

*por fugir do **fedor do teu bocejo.***

Já Noel apresenta uma galeria de personagens como vagabundos, malandros, prestamistas, pedintes e pão-duros, e o modo de comportamento destes, como por exemplo **Seu Jacinto**:

(...) O seu Jacinto tinha que comprar feijão

Mas não tinha um só tostão

E o caixeiro estava duro

Ele não gosta de pagar feijão à vista

*Porque sendo **futurista** paga sempre pro futuro*

*(...) O seu Jacinto que é cheio de **chiquê***

Eu não sei dizer porque

Dorme de cartola e fraque

*Anda dizendo que o seu **sonho dourado***

*É morrer esmigalhado por um carro **cadilaque***

Além do personagem e seu tempo é notório o aproveitamento em ambos da linguagem coloquial, as gírias e os modismos vocabulares, formando um verdadeiro painel de épocas, sem deixar de criticar a nova cultura. E a crônica para com o novo tempo: a civilização lusa para Gregório e a industrial para Noel. Sublinhando-se esta semelhança temos outra no poema de Gregório de Matos que “**Descreve naquele tempo o que era a cidade da Bahia**”:

*A cada canto um **grande conselheiro***

*Que nos **quer governar cabana e vinha***

*E **não sabem governar sua cozinha***

E podem governar o mundo inteiro.

Em cada porta um bem frequente olheiro

Que a vida do vizinho e da vizinha

Pesquisa, escuta, espreita e esquadrinha

*Para **levar à praça e ao terreiro***

*Muitos **mulatos desavergonhados***

trazidos sob os pés os homens nobres

Postas nas palmas toda a picardia

Estupendas usuras nos mercados

Todos os que não furtam muito pobres

E eis aqui a cidade da Bahia

Mesmo com um grande espaço de tempo cronológico a separá-los, são várias as semelhanças nas obras dos dois autores no que diz respeito a sátira, criação de tipos e costumes de época. Noel “constrói” a cidade do Rio nos anos 30 com seus bairros, tipos e cultura, enquanto Gregório “constrói” e mostra a cidade da Bahia seus tipos, cultura e mazelas, em meados do século XVII.

Os elementos contidos nos discursos de ambos os autores, mostra que a história não é linear e nem está restrita ao discurso “histórico oficial”. Através da “epísteme” pode-se observar o deslocamento de certos discursos através do tempo, num movimento diametralmente oposto à evolução darwiniana e ao cartesianismo positivista, que prega o progresso e a evolução.

O termo **vanguarda** fixou-se na Idade Média com uma denotação exclusivamente militar para a guarda avançada. A partir do século XVIII, passou a significar causas e caminhos para o futuro. Hoje vanguarda é aplicado a fatos heterogêneos e até opostos, envolvendo questões ideológicas e emocionais. Em relação à obra do compositor Noel Rosa, vanguarda está para a arte porque:

“(...) é aquela que traz um aumento de repertório naquilo que lhe é específico, como conceito, e desde logo ficam de fora o folclore e suas manifestações. Como decorrência não podem ser denominados de vanguarda os produtos que se constituem em repetições de especificidades incorporadas ao repertório”.¹⁸

¹⁸ MENDONÇA, Antonio Sérgio e SÁ, Álvaro. Poesia de vanguarda no Brasil. p. 12

Portanto destaca-se o fato de Noel ter trazido para o campo da música popular dissonâncias musicais, reapropriações, recortes e deslocamentos da história da forma poética; caminhando assim na contramão da repetição dos paradigmas do seu tempo. Constituindo uma obra avançada e que veio oferecer um outro referencial dentro da cultura, provocando mudanças sintomáticas e significativas na música popular a partir de então.

Noel torna-se vanguardista, quando através de uma linguagem de invenção, abandona a sintaxe parnasiana e a morfologia redundante, para dar conta de um Brasil encoberto pela versão oficial da história. Para isso é necessário não apenas a representação dos fatos, mas sim, trazer para o texto e para a música a própria significação destes, através de uma linguagem cheia de novos significantes. Um destes “instrumentos” é o *samba*, que sofre uma transformação quando deixa de ser tabu para se transformar em totem, remontando ao avessamento freudiano, onde o samba é a verdadeira “oração da raça”, como em **Feitio de Oração** e outras canções onde o autor promove o bairro da Penha, como sacro-profano marco de descobrimento de um “outro” Brasil, com um novo Porto Seguro.

A obra neste posição ocupa, realmente um lugar de “front” na música brasileira, instaurando novas formas significantes e lançando a pedra fundamental da modernidade neste campo tão importante da cultura brasileira que é a música popular. A questão da modernidade na obra do autor merece um capítulo especial neste estudo, que vai se desenvolver a seguir.

3.2- A modernidade

Com a virada do século a cidade do Rio de Janeiro sofre profundas modificações, principalmente a partir da segunda década, que afetam a sociedade de maneira definitiva, no que diz respeito ao mundo externo e também às emoções e padrões de comportamento. É a modernidade que chega, ditando o novo ritmo do aço, da indústria e da velocidade. Um novo conjunto de “experiências” que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor, ao mesmo tempo em que surgem ameaças como a Primeira Grande Guerra ou a destruição de ruas¹⁹ e bairros para dar lugar a outros, como a derrubada do Morro do Castelo e a destruição da Praça 11. O turbilhão da vida moderna envolve novas tecnologias, industrialização, explosão demográfica, poder corporativo e crescimento do sistema de comunicação de massa. A modernidade traz a velocidade com o automóvel, o bonde e o avião, e segue demolindo também o passado, seja na religião, no comportamento, na arte e na arquitetura, abrindo espaço para os “boulevares”.

Em meio a esta agitação moderna nasce e cresce Noel Rosa, andando de automóvel e no estribo do bonde, aprendendo música, jogando futebol, estudando e aprendendo a falar um português brasileiro, ou melhor carioca, pois já formava-se um modo de ser *carioca*, a partir dos anos 20.

¹⁹ BERMAN, Marshall. *Tudo o que sólido desmancha no ar*. Para o autor a rua é um grande ícone da modernidade. Isto está desenvolvido a partir do capítulo III, p.127. Para Michel Foucault também, quando situa a nova história da sexualidade, que não está mais entre quatro paredes, mas sim, no Boulevard (vide Charles Baudelaire), isto na *História da sexualidade - Vontade do saber* Vol. I

Difícil não ser afetado pelo turbilhão modernista que invade ruas e casas, ditando um novo andamento para a vida, envolvendo o individual e o coletivo, vale ouvir o que diz Roberto DaMatta sobre o assunto:

“De fato a categoria rua indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que casa remete a um universo controlado, onde as coisas estão nas seus devidos lugares. Por outro lado, a rua implica movimento, novidade ação, ao passo que a casa subentende harmonia e calma: local de calor e afeto. E mais, na rua se trabalha, na casa se descansa. Assim, os grupos sociais que ocupam a casa são radicalmente diversos daqueles da rua. Na casa, temos associações regidas e formadas pelo parentesco e relações de sangue; na rua, as relações têm um caráter indelével de escolha e implicam em possibilidade”²⁰ .

A rua é espaço coletivo onde estão a aventura, os amigos e os inimigos; o lugar das possibilidades, dos bares e das mulheres. Com Noel não é diferente, prefere as noites e a rua para as suas ações. Este espaço coletivo vem a ser uma forte marca da modernidade, no Rio de Janeiro, no século XX.

O conceito de modernidade que aplica-se a este trabalho, nasceu na Alemanha, durante a cultura de Weimar, logo após a derrocada de 1919, com o Tratado de Versailles. O seu espírito antecede o núcleo cultural europeu, que é

²⁰ DaMatta, Roberto. Carnaval, Malandros e Heróis. p. 91 e 92

a Alemanha, pois resulta dos efeitos dos binômios industrialização e urbanização; cientismo e tecnicismo; utopias e megarelatos.

O pioneirismo Alemão ocorre por dois motivos. Primeiro o avanço do ideológico no capitalismo, sendo a Alemanha o maior foco de discussão da realidade de então, envolvendo: filosofia, literatura, arte e religião. E segundo, pela circunstância histórica de um capitalismo monopolista sem mercado; embora tivesse queimado etapas industriais, estava independente dos impérios vencedores da Primeira Grande Guerra, o que provoca assim, uma profunda crise econômica, com caóticas repercussões sociais.

Este conceito de moderno alemão, da cultura de Weimar, em um contexto liberal protestante, funde o antigo e o novo, no período pós-iluminista, mantendo a tradição filosófica e artística somadas às novidades científicas e vanguardistas. É um neo-romantismo humanista, de caráter nacionalista, em busca de uma fase áurea da cultura alemã, pela visão crítica da sociedade contemporânea. Vários são os destaques intelectuais e artísticos, mas segundo Kosta Axelus, Walter Benjamin é o precursor. A base é neo-hegeliana e marxista, com a crença de uma permanência de uma razão crítica, dentro do progresso técnico da sociedade contemporânea, com a certeza da vitória da utopia do grande homem. Nação, cultura e Estado estão associados nas transformações da sociedade moderna.

O precursor Walter Benjamin, influenciado pelos Manuscritos Filosóficos e econômicos de Karl Marx, uma fértil base hegeliana no campo estético, e uma incipiente investigação da obra freudiana, antevê o barroco como princípio da

modernidade, embora abandone a alegorização pela linguagem adâmica do trauma da modernidade. Com isso, ao mesmo tempo afasta uma discussão simbólica da cultura (alegoria barroca) por uma visagem imaginária, de uma linguagem sem repressão, natural e não cultural, caindo assim no impacto inconsciente do contexto moderno, de efeito político das forças produtivas avançadas. Nesse sentido o progresso material provoca o aumento espontâneo da consciência das massas nas transformações sociais, e segundo suas demandas (desconhecendo o caráter super-egóico dos agentes sociais e culturais) em cada discussão nacional de modernidade, surgem incorporações e deslocamentos desta visão alemã. Mas em todas somam-se os paradigmas culturais resultantes do antropocentrismo (o império da ciência, em que o homem se define como objeto e sujeito) e das conquistas tecnológicas que permitem novas linguagens e estéticas da arte, com seus manifestos ideológicos. Utopia, revolução e crítica estão vinculados nos megarelatos modernos.

A obra de Noel criou-se inserida neste panorama de modernidade, que ganhou no Brasil suas características locais, com vários aspectos “modernos” que foram incorporados, além de outros de ordem cultural e ideológica, que vão tornar o autor um verdadeiro “modernista” na música popular, isto pode ser observado a partir do capítulo seguinte.

3.2.1- Linguagem coloquial e síntese

Ao contrário dos participantes do Movimento de 22, Noel e seus contemporâneos não redigiram manifesto e nem têm uma data para marcar suas identificações ou adesão às “coisas” da modernidade. Não houve por parte dos compositores populares uma preocupação com a criação de teorias que organizassem e sustentassem suas idéias. Suas motivações e influências modernistas vão surgindo diacronicamente em músicas e letras. E a forte presença da modernidade na música popular, é claro, não é exclusividade de Noel Rosa. A questão que se coloca é a sua posição de pioneiro, e a força do modernismo que atravessa toda a sua obra. Um dos exemplos mais fortes é a presença do *coloquial* em suas letras, envolvendo a “contribuição milionária de todos os erros”,²¹ como manifestava-se Oswald de Andrade; quando Noel incorpora uma sintaxe nova, um léxico revigorado e uma semântica plena de significado, deixando para trás a retórica redundante e ornamental dos românticos-trovadores de então. Por exemplo as *modinhas*, continuaram a fazer sucesso antes e depois de Noel, só nos anos 50 é que perdem espaço e vão desaparecendo.

Ao tocar na estrutura da língua, o efeito também se dá na forma, e como consequência as letras são sintéticas e econômicas, livres de toda a sorte de conectivos desnecessários, adjetivos, superlativos e advérbios sem lugar. Estas não são mais “representativas”, estão carregadas de conteúdos pragmáticos, e não imitam a realidade, e sim, fazem parte dela, como é o caso de **Cordiais Saudações** (samba-epistolar), onde a carta é reaproveitada de uma forma que

faz lembrar o *readymade*²² duchampiano, quando o objeto “solto” de suas funções práticas ou literais, invade o campo da significação:

(Cordiais saudações)

*Estimo que este **mal traçado samba,***

Em estilo rude da intimidade

Vá te encontrar gozando saúde,

Na mais completa felicidade.

(Junto aos teus, confio em Deus.)

Em vão te procurei

Notícias tuas não encontrei.

Eu hoje sinto saudades

Daqueles dez mil-réis que 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***

²¹ Manifesto Antropofágico.

²² DUCHAMP, Marcel. Conceito desenvolvido pelo artista plástico francês, que se apropria dos objetos de consumo cotidianos, dessacralizando-os e desestruturando-os de seus repertórios anteriores, como procedimento estético modernista.

*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 para jantar.
Espero que **notes bem**
Estou agora sem um vintém
Podendo, manda-me **algum...**
Rio, 7 de setembro de 31.
(Responde que eu pago o selo)*

Neste *samba-de-breque* a construção das frases já mostra uma dicção brasileira plena e o aproveitamento de palavras e expressões do dia a dia, o que aponta para a modernidade da composição. Com um discurso irônico Noel repassa novamente seus temas e personagens prediletos como dívidas, prestamistas, e o duro, que tem que dar o jeitinho brasileiro para sobreviver.

Quase todas as letras garantem presença do coloquial, já que Noel trabalhava com o português falado pela população, na seleção do vocabulário e também da sintaxe. A presença de *gírias* e *frases feitas* têm espaço vitalício, como no samba **Vai Haver Barulho no Chateaux**, com Walfrido Silva:

*Vai haver **barulho** no **chatô**
porque minha morena **falsa** me enganou*

*Se eu **ficar detido***

por favor vá me soltar

*Tenho o **coração ferido***

Quero me desabafar

Quase sempre eu evito

***Bate-boca** em nosso lar*

Pois não quero ir pro Distrito

Por questão particular

Desta vez é impossível

*Tenho que **desacatar***

Parece uma coisa incrível

Não ter quem queira me soltar

Esta letra apresenta uma síntese de expressões usadas na rotina do falante da língua, além de expressão francesa aportuguesada (a influência da cultura francesa até os anos 40 era forte no Rio, inclusive no vocabulário), e colocação dos pronomes bem à brasileira. O que pode-se notar também no samba **Cem Mil Réis**, de parceria com Vadico:

*Você me pediu **cem mil réis***

*Pra comprar um **soirée***

E um tamborim

*O organdi está **barato pra cachorro***

*E um gato **lá no morro***

Não é tão caro assim

Não custa nada preencher formalidade

*Tamborim pra **batucada***

***Soirée** para sociedade*

Sou bem sensato

Seu pedido atendi

*Já tenho **pele de 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

Algumas expressões típicas e gírias foram eternizadas por Noel, mesmo depois de saírem de moda, como é o caso da citada *Com que Roupa?* “*Com que roupa eu vou / Pro samba que você me convidou?*”. Em quase todas os

seus sambas nota-se o uso de palavras, expressões e frases comuns ao português falado, na rotina diária, pela população. Esta prática remonta à Arcádia e ao Romantismo, que ventilaram questões em torno do aproveitamento da cultura pátria. O nacionalismo retomado e ampliado pelo modernismo, pode ser observado a seguir.

3.2.2- O nacionalismo

A consciência em torno da cultura nacional, afetou a música popular, sendo traduzida por compositores como Ari Barroso, Lamartine Babo e em particular Orestes Barbosa, que tem letras impregnadas por esta questão, além de usar seu espaço nos jornais como verdadeira tribuna; é dele a seguinte declaração sobre o Fado português, obtida por Máximo e Didier:

“- O fado é um arrote. O fado só fala de miséria. Em cadelas de rua. Em bacalhau. Em catres de hospital. É sempre a mesma lamúria: ‘minha mãe, minha mãe, minha mãe...’ rimando com tambã”.

Nos anos 40 alguns artistas, como Carmem Miranda e Caubi Peixoto foram acusados de serem americanizados, acentuando mais ainda a discussão. Esta questão da invasão da cultura imperialista e pragmática dos EUA, até hoje, faz parte da pauta de muitos brasileiros.

O *nacionalismo* é um marco no discurso e nas obras dos modernistas como Mário e Oswald de Andrade. Este chegou a redigir dois manifestos em favor da “causa”. Esta polêmica em torno do que é nacional, envolvendo inclusive a língua, afeta profundamente Noel Rosa, que manifesta em **Coisas Nossas** o que pensa:

*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 coisas nossas, são coisas nossas

Baleiro, jornalista,

Motorista, condutor e passageiro

Prestamista e vigarista

E o bonde que parece uma carroça

Coisa nossa, muito nossa

Malandro que não bebe,

Que não come, que não abandona o samba

*Pois o **samba mata a fome,***

Morena bem bonita lá na roça,

Coisa nossa, coisa nossa

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

Está explícita a preocupação do autor com as coisas pátrias e cariocas, pois forma-se também nos anos 20, o perfil do “carioca”, ou o modo de ser do carioca. Esta letra em particular, chega quase a ser um manifesto, descontraído e engraçado, a favor da nossas coisas. Através de um verdadeiro mosaico de metonímias, Noel acentua a discussão levantando características do que é ser nacional, e o contrário, o que é ser estrangeiro; o que pode-se observar no samba a seguir:

Não tem Tradução

(...) Essa gente hoje em dia

Que tem mania de 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 “alô, alô boy”, “alô, Jony”

Só pode ser conversa de telefone.

Suas críticas não são apenas direcionadas aos estrangeirismos que invadem a língua, seu alvo também é o cinema, forte canal de comunicação de

massa, que no final dos anos 20, já influencia e cria moda no Rio. Vale lembrar, **Tarzan, o Filho do Alfaiate**.²³

Quem foi que disse que eu era forte ?

Nunca pratiquei esporte

Nem conheço futebol (..)

(..) Minha armadura é de casimira dura

Que me dá musculatura

Mas que pesa e faz doer.

(...) Um argentino disse

Me vendo em Copacabana

“No hay fuerza sobrehumana

Que detenga este Tarzan” (...)

Tarzan logo que chegou ao Brasil, pelo cinema, fez sucesso e virou moda, levando muitos rapazes para as academias em busca de músculos, criando assim um culto ao halterofilismo. Muitos por não ter massa muscular usavam ternos com enchimentos para parecerem fortes, o que logo foi imitado. Noel, atento, tratou de ironizar, mostrando o paradoxo de um mister músculo num país de subnutridos.

O *nacionalismo* do autor marca presença em toda a sua obra, de forma explícita, ou de maneira sutil e irônica. A cuidada elaboração de suas letras, destacando a cultura pátria e a língua portuguesa com sotaque brasileiro é prova disso.

²³ Já citada.

A concepção nacionalista do autor não se confunde com o ufanismo, e retoma o conceito modernista de uma nação emancipada, servindo-se das ricas contribuições culturais e históricas do singular modelo brasileiro. É avesso a xenofobia e ao modismo colonizador, e não abre mão do espírito da modernidade do relógio brasileiro.

3.2.3- A exaltação

A exaltação das “coisas da terra” tem seus primeiros sinais na *Arcádia* mineira, onde Basílio da Gama, no *Uruguai*, louva o Marquês de Pombal e a altivez do índio guerreiro. A paisagem e o vocabulário já apresentam traços de brasilidade.

Num segundo momento o romantismo de Gonçalves Dias e José de Alencar exaltam a cultura nacional de uma forma mais explícita, destacando a fauna e a flora, além de privilegiar a cultura indígena tupi guarani. É o que observa-se em *Iracema*, *O Guarani* e *l’Juca Pirama*; textos ainda *representativos* e coloridos de um Brasil idealizado, cheios de índios românticos e valorosos, numa interpretação aclimatada do caráter de nacionalidade característico do movimento na Europa.

O Modernismo em seu primeiro momento com Oswald, Mário de Andrade e Menotti del Picchia vai radicalizar estas experiências, apontando para um Brasil cheio de realidade plurisignificativa, da escravidão recente, dos índios desaparecendo, dos imigrantes, da aristocracia, da classe média, da indústria, do campo, da cultura de massa e do analfabetismo.

No que diz respeito a população comum, o nacionalismo atingiu vários segmentos. Já no final do século XIX, princípio do XX, os ingleses eram odiados pelos habitantes da cidade, que os reconheciam nas ruas pelas costeletas. O avô de Noel Rosa (Eduardo), passeando por uma rua no Centro da cidade, chegou a ser confundido com um inglês por causa das costeletas, e quase agredido; o que o fez tirá-las imediatamente. Um certo discurso anti-lusitano

também ocorria entre a população, de maneira mais discreta. Crescia a valorização das coisas nacionais.

Não é de se estranhar que o nacionalismo, de maneira franca ou sutil, aportasse na música popular. O *samba exaltação*, por exemplo, é uma marca explícita disto, principalmente em Ari Barroso, que compôs *Aquarela do Brasil* e *Na Baixa do Sapateiro*.

No caso de Noel, a "exaltação" não ocorre apenas em relação à paisagem, à culinária e às cores, mas principalmente em relação às pessoas. Os tipos variados e característicos encontram espaço constante nas músicas do autor, que também homenageia vários bairros, e a própria cidade. Na verdade, todo o seu trabalho tem como foco o brasileiro, o carioca e as "coisas nossas", formando um painel que espelha a cultura brasileira de maneira abrangente. Em *Feitiço da Vila*, por exemplo, o bairro de Vila Isabel merece destaque, junto com seus moradores e seus costumes. O bairro da Vila ocupa lugar de destaque na obra, e não merece citação aqui ou ali. Várias composições do autor tem Vila Isabel como centro.

Quem nasce lá na Vila

Nem sequer vacila

Ao abraçar o samba

Que faz dançar os galhos

Do Arvoredo

E faz a lua nascer mais cedo

Lá em Vila Isabel

Quem é **bacharel**

Não tem medo de **bamba**

São Paulo dá **café**

Minas dá **leite**

E a **Vila Isabel** dá **samba**

A **Vila** tem

Um **feitiço** sem farofa

Sem vela e sem vintém

Que nos faz bem

Tendo nome de princesa

transformou o **samba**

Num feitiço decente

Que prende a gente

O **sol na Vila** é triste

Samba não assiste

Porque a gente implora:

Sol pelo **amor de Deus**,

Não venha agora

Que as **morenas** vão logo embora

Eu sei tudo que faço

Sei por onde passo

Paixão não me aniquila

Mas tenho de dizer:

Modéstia a parte, meus senhores

*Eu sou da **Vila***

Neste hino à Vila, o compositor eleva o bairro a categoria de estado; enquanto Minas e São Paulo produzem para alimentação, a satisfação literal das necessidades físicas, a Vila, no campo da magia, enfeitiça sem feitiçaria, produz samba e poesia. Esta letra “plástica”, envolve a visualidade, e após ouvir a música e “montar as partes”, fica-se com a sensação de conhecer o bairro de Vila Isabel. É importante destacar que este tipo de nacionalismo, metonimizado em bairrismo, está longe da xenofobia, ele beira a paixão e o amor do poeta pelas “coisas nossas”. Pode-se afirmar, que toda a obra de Noel é uma exaltação à cultura do seu país, que se dá, em geral, de forma metonímica: o bairro, a morena, o bamba e principalmente o *samba*, ao qual ele se dedica e tem uma relação totêmica. Vale lembrar **Feitio de Oração**, onde o poeta reforça sua crença em relação ao samba e faz homenagem ao bairro mais citado em seu trabalho, a *Penha*.²⁴

(...) Por isso agora

*Lá na **Penha** vou mandar*

*Minha **morena** pra **cantar***

*Com **satisfação***

²⁴ Já citado, na nota nº 7.

*E com **harmonia***

Essa triste melodia

*Que é meu **samba***

***Em feitiço de oração** (...)*

O resultado da polêmica com o compositor Wilson Batista, foi resolvida com sambas. No mais famoso destes, **Palpite Infeliz**, Noel estende a sua homenagem a outros bairros, com destaque, é claro, para Vila Isabel:

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 da **samba** dança até o arvoredo*

Eu já chamei você pra ver

Você não viu porque não quis

Quem é você que não sabe o que diz ?

*A **Vila é uma cidade** independente*

Que **tira samba** mas não quer tirar **patente**

Pra que ligar pra quem não sabe

Aonde tem o seu nariz ?

Quem é você que não sabe o que diz ?

Nesta exaltação os bairros desfilam ao longo da letra, com destaque especial para a Vila. A questão central, de novo, é o samba, marca definitiva da cultura brasileira, produzido nos bairros mais representativos do Rio de Janeiro, cidade que simboliza a cultura nacional. E o bairro de Vila Isabel representa o centro da discussão em torno da questão da exaltação; enquanto a Penha merece, por exemplo, dezenas de citações, a Vila é nuclear, e foi destacada e entronizada por ele como o país em forma de bairro.

3.2.4- A paródia

Um recurso freqüente utilizado por parte dos modernistas foi a paródia, este conceito grego de *canto paralelo*, foi reaproveitado por Walter Benjamin, na tradução do conceito de *figura* de Hegel. A paródia benjaminiana é um discurso paralelo assimétrico e subversivo, pois significa o acompanhamento do contexto por um texto que o transborda, tanto pela infiltração metonímica da ironia, quando a realidade é corroída pelo real; quanto pela criação alegórica do dizer do “outro”, num “outro lugar”, enquanto metáfora do discurso do oprimido (reconstituindo a ruína - perda histórica).

Sendo assim a paródia é contida na *figura* enquanto história individual, segundo Walter Benjamin, relendo Hegel em sua dita estética do entre-lugar, que remonta a sua primeira fase com as teses de 1919, com o Conceito de Crítica no Romantismo Alemão, e em 1923 com a Origem do Drama Barroco, só editado em 1928. Além disto, a paródia possui dois procedimentos: a ironia - vide a primeira tese - e a alegoria - vide a segunda tese.

O texto paródico tem sua trajetória semântica reapropriado e deslocado por uma outra cadeia significante e assimétrica, não inclusa no contexto (não-dita). Walter Benjamin com sua concepção de paródia repõe o distanciamento crítico da estética de Hegel, evitando qualquer impregnação empírica que representa a falação do “outro” enquanto aura (a ganga mística do real), conceito mais adiante de sua terceira fase, no período do exílio francês, com o trabalho *A pequena história da fotografia* (1934) e a *Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1935), quando relacionava a arte e a mídia.

A paródia em Benjamim é um discurso paralelo com dois procedimentos possíveis que afastam a arte da ideologia, tornando-a intrinsecamente política por sua subversão e no aspecto da repercussão social, em sua terceira fase estética, denomina-se política da arte, situando a dicotomia ideologia e politização. A *arte política*, para ele é panfletária porque ideologicamente não contém a figura (a distância crítica da realidade) e a *política da arte* é desmarginalizante ao reincluir a arte na recepção social.

Esta diferença marca a obra de Noel em relação aos seus contemporâneos, pois é ele que pratica a *política da arte*, aproveitando-se do momento propício da era do rádio e da implantação da indústria fonográfica, dentro do contexto modernista, servindo-se do texto paródico para a sua singularidade, aproximando-se inclusive da obra oswaldiana (Poesia Pau-Brasil) e marioandradiana (Macunaíma), e por este viés da antimetáfora romântica do cancionário popular, afastando-se gradativamente da folclorização do samba enquanto aura da arte popular.

No dizer de Haroldo de Campos criou-se a “Paródia estilística”²⁵, onde alguns autores tomam os discursos vigentes, fazendo recortes e montagens criam seu próprio texto, como a Poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade. Com Noel não é muito diferente. A paródia fez parte de sua vida desde os tempos do Colégio São Bento, onde até o Hino Nacional foi parodiado. E é mais uma contribuição para o enriquecimento da música popular feito por ele. Isto contribui

²⁵ CAMPOS, Haroldo de. Miramar na Mira. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. Categoria desenvolvida por conta do ensaio que serve de introdução ao livro.

para a constituição de uma *obra paradigmática*, porque funciona como referência dentro da cultura do país e marco divisor.

A suas composições atravessam diversos discursos dentro do panorama da cultura nacional, deslocando, por exemplo, certos termos de uma linguagem cristalizada e específica como a da área de direito, para outro campo de significação; isto ocorre com **Habeas Corpus**, de Noel e Orestes Barbosa:

*No **tribunal** da minha consciência*

*O teu crime não tem **apelação***

*Debalde tu alegas **inocência***

*E não terás minha **absolvição***

*Os autos do **processo** da agonia*

Que me causaste do bem que eu fiz

*Chegaram lá daquela **pretoria***

*Na qual o coração o foi o **juiz***

*Tu tens o **agravante** da surpresa*

*E também as da **premeditação***

*Mas na minha alma tu não ficas **presa***

*Porque o teu **caso** é o caso da expulsão*

*Tu vais ser **deportada** do meu peito*

*porque **teu crime** encheu-me de pavor*

*talvez o **habeas-corporis** da saudade*

Consinto o teu regresso ao meu amor

Aqui o discurso da área de direito sofre uma seleção e uma montagem a serviço do amor. Os vocábulos e expressões típicas da linguagem tribunícia são parodiados e rearrumados determinada forma, criando um novo universo de significação.

Em outra composição, já citada, o A ...E ...I ... O ...U, Lamartine e Noel parodiam o discurso escolar para fins satíricos. Numa outra letra (já citada) **Coração**, o autor parodia o discurso da medicina para desmetaforizar esta figura típica do romantismo: “Coração/ Grande órgão propulsor/ Distribuidor do sangue venoso e arterial...”. Vale lembrar o **Pesado 13**, uma paródia de tango argentino, ritmo estrangeiro muito difundido na época. Nesta, ele aproveita o gênero para atacar os prestamistas e sovinas:

Num quarto solitário

Na rua do Rosário

Com 13 bem na porta

Um turco lá morou

Disse o seu patrício

Que ele morreu no hospício

E cheio de aflição

*Porque **engoliu um tostão***

O seu nome era Rachid

Abdula ou Farid

Nascido na Turquia

Criado na Bahia

*Ele era **prestamista e vigarista***

Nunca perdeu de vista

O bolso de ninguém

Por causa de um vintém.

Seu quarto todo escrito

Com contas de somar

E de multiplicar

Não tinha dividir

E por economia

***Pra não gastar** seu sangue*

Com as pulgas já famintas

Ficava sem dormir (...)

Além desta, também parodiou a ópera *O barbeiro de Sevilha*, criando o **Barbeiro de Niterói**, onde aproveitando-se do discurso operístico e de sua figura central, o Fígaro, “transforma-o” no popular barbeiro, que é acompanhado por bicheiros, a mocinha, empregadas etc.

Outra composição citada, **Cordiais Saudações**, é também paródia, na medida que o discurso típico de cartas é remontado para servir ao intuito do poeta da Vila. Sem falar de **Filosofia**, “*Mas a filosofia/ hoje me auxilia/ A viver*

indiferente assim...”, onde através de um do reaproveitamento da retórica filosófica estabelece um *modo* de “operar” e viver a vida.

A paródia sem dúvida, é uma prova da força de modernidade da obra do compositor, tanto nas letras como nas músicas, mostrando pujança na observação da realidade. O que vai contribuir para torná-lo também um *cronista musical*. Analisando estas paródias, nota-se que um grande painel de música popular forma-se no Brasil, e aí se tem um pouco do que foram os anos 20 e 30. Sob o ponto de vista da paródia, a obra de Noel Rosa funciona dentro deste panorama com um paradigma.

3.3- O letrista profissional

As gravadoras e as rádios garantem espaço fixo para cantores, arranjadores e músicos trabalharem, garantindo pagamentos de salários e cachês, o que vem a ocorrer com Noel, por exemplo, no *Programa Casé*, onde ele e outros artistas recebiam com regularidade. Casé foi um pioneiro na arrecadação de verba publicitária para o seu programa na rádio *Philips do Brasil* e depois na *Mayrink Veiga*, e também na formação de um “casting” de artistas ligados à música popular, que tinham contrato e recebiam em dia. Noel participava como cantor, violonista, contra-regra e improvisador, passando a viver de música, mesmo de uma forma precária. Desde os tempos do colégio, nos blocos e antes do sucesso de “Com que Roupa”, ele já compunha regularmente. E na medida em que as músicas eram gravadas e executadas pelas rádios e interpretadas por cantores em *shows*, envolvendo dinheiro, criou-se toda uma discussão em torno do direito autoral e da profissionalização.

O que chama mais a atenção é que a partir de 1930, Noel compõe com regularidade, inclusive completando letras, fazendo letras de encomenda, ou músicas encomendadas para gravação de discos; como no caso de Francisco Alves, quando Noel pagou-lhe em sambas um automóvel.

Numa época em que surgiram os compositores de mais peso da mpb, como Cartola, Ari Barroso, Braguinha, Lamartine Babo, Dorival Caymmi, Assis Valente, Lupicínio Rodrigues; Noel Rosa foi o que mais trabalhou com grandes nomes e também com autores menos conhecidos, que eram os colegas de rádio e bar, vizinhos, sambistas de morro.

O Compositor Noel Rosa é um paradigma, por ser o primeiro letrista profissional e mostrar que era possível sobreviver compondo, embora com dificuldades. Pelas qualidades de suas composições e pela total dedicação às questões relativas a música popular e principalmente ao samba, tornou-se uma referência obrigatória na cultura brasileira no século XX.

Mesmo amargando uma doença que o acompanhou durante os três últimos anos de vida continuou a compor, chegando a aproximar a literatura da música popular brasileira, com suas letras modernas, bem construídas e cheias de bossa. Mostrando também lucidez na escolha de cantores e cantoras para interpretar seus sambas e canções, como Marília Batista, Araci de Almeida e Mário Reis, justamente aqueles que subverteram o belcanto italiano e cantavam valorizando cada palavra, cada frase e toda a letra. Esta questão vale um outro capítulo.

3.4- O canto falado

3.4.1- O bel-canto

Sem dúvida o bel-canto italiano teve grande influência na música popular brasileira, do final do século XIX, até o surgimento e a incorporação do microfone. Este fenômeno se deu com predominância junto ao canto e a interpretação. A grandiloqüência do modo italiano vem justamente de um gênero erudito, a ópera, e curiosamente afetou a música popular brasileira de forma contundente. Até os anos 20, o cantor ao emitir o seu “dó de peito” tinha que ser ouvido em outro quarteirão. Este modo de cantar impressionava não só a classe média, como as pessoas das camadas mais simples da população. E isto contrastava com a tradição dos lundus, maxixes, modinhas e fados, que valorizavam ritmo e melodia.

O canto operístico desenvolveu o virtuosismo vocal, deixando a própria composição em segundo plano, em função da potência e dos malabarismos vocais. O maior expoente do canto popular no país, até a primeira metade do século, Francisco Alves, independente do seu talento como cantor, ficou marcado por sua potência vocal. Vicente Celestino um outro, que foi barítono na música popular, notabilizou-se como um virtuoso da voz forte, sua interpretação no filme “O ébrio” arrebatou multidões há mais de cinquenta anos, num dos filmes mais assistidos do Brasil.

Já o samba precisava de cantores dentro de um âmbito que envolvia a divisão rítmica, o andamento, a sonoridade e o sentido das letras, como pode-se ver a seguir.

3.4.2- A valorização da interpretação e da letra

O folclore em torno da voz fraca de Noel, talvez tenha surgido da associação natural com a figura franzina do compositor. Numa época em que prevaleciam os titãs da voz, ele era um peso-pena. Mas sob a ótica da realidade atual, Noel seria considerado, com certeza, um cantor de voz firme e de boa dicção, o que se pode observar através das gravações antigas remasterizadas.

Noel tinha preferência por alguns cantores e cantoras. Pelo lado dos homens ficava com Mário Reis, um cantor de voz menor, mas cheio de suingue, com um belo timbre, boa dicção e divisão rítmica impecável, que naturalmente valorizava as letras e as mensagens contidas nelas. É importante destacar esta figura singular que chegou à música popular pelas mãos do compositor J.B. Silva, o *Sinhô*²⁶, seu professor de violão, que ficou assombrado com suas interpretações numa audição caseira; deu-lhe então o empurrão inicial para o mundo dos discos. E foi com **Jura**, de Sinhô, que Mário chegou ao sucesso: A maneira peculiar de cantar de Mário cheia de bossa, trabalhando a silabação, sons e pausas com a mesma importância, criou um estilo único de interpretar definitivo. Fez dueto até com Francisco Alves, que na hora da gravação afastava-se do microfone devido a sua voz poderosa, enquanto Mário ficava mais próximo. O que se destaca em relação a Mário Reis é que ele inaugura uma nova maneira, de cantar, abasileirada. Oriundo da classe média alta, cantou sambas com uma intimidade e segurança impressionantes. Foi o cantor

²⁶ J.B. Silva, o Sinhô é autor de sucessos memoráveis como *Dorinha*, *Amar a uma só mulher*, *Gosto que me enrosco*.

que mais influenciou outros cantores a partir dos anos 30. Sua forma de interpretar afetou o próprio Francisco Alves, se estendeu à bossa nova, notadamente em João Gilberto; e outros como Milton e Jorge Veiga.

Mário Reis (31/12/1907- 05/10/81) mereceu uma homenagem do cineasta Júlio Bressane no filme *O Mandarim*²⁷ onde é o personagem central, e ganhou uma interpretação destacada e justa do ator Fernando Eiras. Vale também o depoimento dos pesquisadores Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano a respeito do cantor:

*“O primeiro artista a se destacar na Época de Ouro¹ é o cantor Mário Reis. Aproveitando as vantagens oferecidas pela gravação eletromagnética, Mário criou um **estilo coloquial** para música popular, rompendo com a tradição do bel-canto italiano, que imperava até então. Com isso simplificou a nossa maneira de cantar, que se tornou mais natural, mais espontânea, sua atuação foi tão importante que se pode dividir a história do canto popular do Brasil em duas partes: antes e depois de Mário Reis²⁸ .”*

É natural que Noel Rosa tenha em Mário um de seus cantores prediletos, com uma interpretação onde valia a apurada divisão rítmica, boa dicção e valorização das pausas, a letra naturalmente ganhava reforço e se destacava, nesta maneira de “cantar falando”.

²⁷ No filme Júlio Bressane narra a história da Música popular brasileira no séc. XX, tendo como fio condutor a vida de Mário Reis. Outros personagens merecem também destaque como Noel e Sinhô.

Em relação às cantoras, Noel tinha predileção por Marília Batista e Araci de Almeida, cantoras de voz média e interpretações singulares. As duas cantoras também ajudaram a criar um estilo popular-brasileiro de cantar, ajudando a demolir de vez o bel-canto. Principalmente Araci, que canta com muita bossa, destacando a letra, e dá um tratamento especial a divisão rítmica, sons e pausas, sem grandiloqüência. A cantora de “boca suja” que acompanhava Noel pelas noites, vem a ser a que mais gravou o compositor.

Esta nova forma de cantar inaugurada no final dos anos 20, vai encontrar seguidores nos anos 50, em diversas cantoras, com destaque para a compositora Dolores Duran. E já com a Bossa Nova em curso, surge um cantor que vai juntar o violão a esta moda intimista e singular de canto: João Gilberto, que provoca outro corte na maneira de interpretar; quando alguns cantores de voz baritonada ainda resistiam. João sacramenta de vez a interpretação do “canto falado”, quando interpreta ao violão, dá um colorido especial à divisão rítmica, utiliza harmonias ousadas com sétimas, nonas, inversão dos baixos, e o contratempo; isto para a fluência de sua voz intimista, afinada e cheia de nuances rítmicas. A polêmica em torno da questão do que é cantar bem, segue até hoje. Mas a porteira foi de vez arrombada e espaço para outros grandes cantores e cantoras abriu-se de vez.

No início dos anos 60 o modo de cantar de João Gilberto, tornou-se uma verdadeira febre, influenciando, por exemplo Roberto Carlos, Chico Buarque de Holanda e Gal Costa, que veio a tornar-se o grande nome do canto popular a partir de então. Já outro compositor de peso da mpb, Caetano Veloso,

²⁸ A Canção No Tempo. Vol. 1, p. 86

aproveitando as lições do mestre vem a se tornar um intérprete sensível e vocacionado da música popular, dando continuidade ao processo do canto falado.

Não convém esquecer de outra cantora que também seguiu esta forma da cantar e foi infinitas vezes chamada de “desafinada”: Nara Leão. Dona de um estilo pessoal, voz pequena e afinada, deu um toque singular e um colorido especial à Bossa Nova.

O próprio Noel Rosa veio a contribuir de forma discreta à maneira de cantar, com interpretações únicas de Gago Apaixonado e João Ninguém, por exemplo. E de novo desponta como pioneiro, quando inaugura a tradição do compositor-intérprete na mpb. Nas suas participações em *shows* ao lado de grandes cantores, como Francisco Alves e Mário Reis, ele tinha a sua vez para a interpretação solo com o violão, ajudando a criar mais esta tradição, que veio a ser radicalizada com João Gilberto, e continuada por vários outros intérpretes da Bossa Nova, como Sérgio Ricardo e Carlos Lira; e ratificada, a seguir, com o advento do Tropicalismo com Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros.

O *canto falado* já é uma tradicional na música popular do país e encontra grande repercussão, não só nos meios profissionais de música, com também em todo o território nacional; onde se tenha o banquinho e o violão.

4- A REPERCUSSÃO

4.1- A indústria cultural

A obra de Noel Rosa aconteceu dentro de um contexto social e cultural heterogêneo, que somava religião, economia, indústria, política. O século XX, no seu início, apresentava uma configuração específica em termos de arte, grandes veículos de comunicação e o capitalismo que se agigantava. A cultura específica surgida neste período, envolvendo as mídias nascentes, denominou-se cultura de massa. A obra de Noel se deu dentro deste cadinho, e é importante a compreensão do conceito e a relação deste com a obra do compositor.

Em 1947, discordando da denominação “cultura de massa”, Max Horkheimer e Theodor W. Adorno produziram um importante conceito chamado de *Indústria Cultural*, que foi produzido na segunda fase de seus percursos teóricos durante o exílio norte-americano na Universidade de Colúmbia, interior ao livro *Dialética do Esclarecimento*. O conceito refere-se ao sistema de comunicação de massa no capitalismo atual, de caráter oligopolista, segundo o impacto do contexto norte-americano, modelar ao capitalismo vigente, que foi profundamente transformador da base teórica dos autores.

A indústria Cultural é um conceito teórico pioneiro sobre mídia, refutando as impressões empíricas dos “integrados” que faziam a apologia do meio com o conceito-fetiche de cultura de massa, que associa audiência com democracia. Nega também a morte da “aura” na reprodução técnica, em resposta ao mestre Walter Benjamim, ao relacionar arte reprodutiva com fetichismo da arte; e

finalmente inverte suas expectativas da anterior fase alemã, sobre os efeitos das forças produtivas avançadas, o que resulta no processo de modernização da sociedade contemporânea.

Antes, na cultura de Weimar, o momento era positivo por causa da crença dos efeitos políticos das forças produtivas avançadas. Agora no acolhimento dos EUA, o país mais moderno do século, os autores só acreditavam nos efeitos ideológicos, isto é, a modernidade como mistificação das massas, que tem a mídia no papel central deste processo pedagógico.

O conceito, então, remete à visão sintomática de Marx sobre o capitalismo com o conceito de *mais-valia*, sendo sua coisificação como lógica do capital, o fetichismo da mercadoria, no qual as instâncias econômicas e ideológicas se conectam. A cultura tornou-se uma indústria que produz um bem que não mais se diferencia materialmente das outras mercadorias, vinculando bem material e bem espiritual através do princípio mercantil da informação. A mercadoria cultural se vende e vende as outras, sendo primordial ao sistema, pelo processo de fetichização mercadológica. Ela reúne informação e diversão, transformando a cultura em espetáculo, contendo a racionalidade técnica determinante ao seu padrão serial, veiculada e difundida na maioria da recepção social, impondo-se como ideologia dominante, sem se restringir aos valores éticos e morais; e conteúdos do sistema de crenças, com uma intensa atualização imaginária (dos ciclos modistas) atendendo a demanda hedonista de uma cultura espetacularizante e predominantemente estética, onde o processo identificatório de cada um está na lógica ascensional (*status*).

O disco no tempo de Noel é uma mercadoria cultural bastante importante para a era do rádio, que detinha a maior audiência (primeira mídia de massa no Brasil). Já previa o tratamento mercadológico das assinaturas (artísticas) e das marcas ou grifes (empresas) como estratégias publicitárias na sedimentação da sociedade de consumo.

A música passa a ser porta-voz deste mundo imediatista, situando novos valores, hábitos e expectativas, desenhando os segmentos de mercado.

No Brasil este processo envolvendo a “indústria cultural” ganhou também elementos característicos da cultura local, como o carnaval, que pode-se observar no capítulo a seguir.

4.2- O carnaval: escola, festa, promoção e improviso

Carnaval é o período anual de festejos profanos, geralmente de três dias, cuja origem se perde em hipóteses, mas que foi atrelado ao calendário católico no século XV, quando ficou estabelecido que o domingo de carnaval ocorreria sete semanas antes do domingo de páscoa.

Festas com características carnavalescas existiram através das história, entre os mais diversos povos, desde as origens neolíticas, quando os festejos eram associados aos rituais de abertura do ano agrícola, à renovação da terra e à colheita. Nas máscaras carnavalescas tem-se buscado também origem ritual, relativa ao culto aos mortos, praticado por ocasião daquelas festas agrícolas, principalmente entre os celtas.

Entre os festejos da Antigüidade que estariam nas raízes do carnaval europeu, fala-se especialmente das saturnais romanas, que celebravam a volta da primavera, e das bacanais; verdadeiras orgias ritualísticas celebradas em nome de Baco, deus do vinho e do delírio místico. Ainda na Europa destacavam-se os festejos carnavalescos de Roma, Nápoles, Florença e Veneza, na Itália; Nice e Paris, na França; Munique e Colônia, na Alemanha; e Binche, na Bélgica.

No Brasil as primeiras brincadeiras carnavalescas, no período colonial e na monarquia, eram do entrudo português, que acontecia na rua, quando os foliões, jogavam farinha, tinta e água, uns nos outros. O entrudo era classificado como “jogo selvagem”, e em 1840, o matutino carioca O Jornal, defendia um carnaval elegante e aristocrático. A classe média já na época, tinha medo de

sair às ruas durante este período. O entrudo foi proibido diversas vezes pelas autoridades municipais; de nada adiantou, e em 1904 foi oficializado pelo prefeito Pereira Passos.

No início do século XX, o carnaval começou a ganhar de vez feitiço brasileiro. A marcha-rancho “Ô abre alas”, de Chiquinha Gonzaga, sucesso do carnaval de 1899, foi o fecho de uma época e abertura de outra. A festa ganhou a rua de vez, e agora com a formação de blocos, que carregavam diversos instrumentos musicais como bumbos, tamborins, cuícas, frigideiras, reco-recos e pandeiros, dando definitivamente um caráter popular ao carnaval. As escolas de samba começam a surgir, como agremiações, a partir de 1928, com a fundação da Deixa Falar, hoje Estácio de Sá.

4.2.1- O folião

Vila Isabel nos anos 20 tinha dois blocos o *Cara de Vaca* e o *Faz Vergonha*. O primeiro era organizado e mantido em parte pelo “jogo do bicho”. Saía na manhã do domingo de carnaval para o desfile. Os foliões na frente cercados por um cordão de isolamento, e um caminhão atrás carregava comida e bebidas. Cantando o sucesso do ano, o bloco seguia em ritmo de carnaval. O outro bloco, sem cordão de isolamento, aberto para quem quisesse entrar e sair, era o *Faz Vergonha*²⁹, do qual Noel fazia parte como folião e cantor-improvisador, junto com outros como Canuto, que se tornaram conhecidos e populares com o desfile. De Noel nada ficou registrado desta época de blocos, mas de Canuto vale lembrar o estribilho:

*“Vou à Penha rasgado
Pra pagar uma promessa
Deixei de ser malandro
Vou de chinelo “charlote”
E terno de cimento armado,
pois é o que a nota tem dado (...)”*

A diferença do *Faz Vergonha* para o outro, é que neste a participação da massa era livre, e o cantor também improvisava a partir de um estribilho, criado por um dos integrantes. O desfile dos blocos era o ponto forte da “batalha de

²⁹ Segundo os Biógrafos Máximo e Didier: “E há quem diga também, que nome *Faz Vergonha* vem justamente de ser este grupo de foliões - ao qual pertence Noel - um contumaz fazedor de vergonha: basta que não obtenha a preferência da sempre suspeita comissão julgadora para que seus componentes mais exaltados *balancem o coreto* (...). *Noel, uma biografia*. p. 129.

confetes” em Vila Isabel, e vai dar origem às escolas de samba, no sentido da organização do concurso. O palanque era armado e os blocos desfilavam para uma comissão julgadora composta por compositores, intelectuais, artistas e personalidades do bairro.

A questão da escola e de “ser ou não ser bacharel”, estão presentes na composições de Noel. Mas, com certeza, o bloco de carnaval foi uma escola assistemática para o compositor, que além de folião animadíssimo exibia em cena o seu talento musical e capacidade criativa.

O carnaval antes do rádio se firmar, funcionou junto a música popular como um propagador das composições, assim como do nome dos compositores e cantores. Com o advento do rádio e das gravadoras, não houve um enfraquecimento dessa divulgação, com eles a música popular ganhou mais dois parceiros. Certos sambas, como por exemplo, *Com que Roupa*, gravado antes da festa momesca, veio a fazer sucesso somente um ano depois, em 1931. A partir de então o dinheiro começa a aparecer e a profissionalização é uma consequência, inicia-se também a discussão em torno do direito autoral. Pode-se datar 1917, por conta da gravação do primeiro samba “formatado”: **Pelo Telefone**, com “autoria” de Donga e Mauro de Almeida, (até hoje existe a controvérsia em torno da legitimidade da autoria) como um marco do direito autoral no Brasil. Em 1987, para lembrar e marcar a data, 70 anos depois, Gilberto Gil compôs e gravou, **Pela Internet**, paródia inspirada no famoso samba.

As marchas e os sambas ganharam destaque especial no carnaval e foram vitais os concursos em função da festa. As marchas encontraram em João de Barro, o Braguinha e Lamartine Babo, compositores que projetaram o gênero. Inclusive ganhando vários concursos.

Mesmo depois de largar a improvisação no bloco Faz Vergonha, Noel não abandona o carnaval como observam Máximo e Didier:

“Desde que descobriu o carnaval Noel não perde uma dessas gloriosas festas de rua que os moradores do lugar, Ocirema e Guedes à frente organizam com o maior esmero. Vem gente de todo o Rio de Janeiro para participar do desfile de carros abertos, sob chuvas de confete e serpentina. Os blocos passam cada qual com suas baianas e ritmistas. Compositores - os melhores da cidade - aparecem para cantar seus sambas e marchas, ou para ouvir o que os outros fizeram. São mesmo festas animadas a chope, os barris dispostos em cantos estratégicos. A casa Zaluar de Moura, por exemplo. Quantas pessoas participam? Impossível calcular, são milhares que cobrem as calçadas de um lado e de outro, enquanto os automóveis passam. Noel costuma desfilas num destes carros abertos. Seja a baratinha branca do Djalma Ferreira, seja uma fubica como aquela em que certa vez ele e o pessoal da Mangueira despontaram na esquina, cantando sambas de arrepiar. Noel, Carlos Cachaca, Zé Criança, Cartola, quem

mais? E também uma pastora de voz negra e densa, porte orgulhoso de grande dama, música na alma, que atende pelo poético nome de Clementina de Jesus”³⁰

4.2.2- O sucesso em vida

Noel Rosa encontrou o sucesso com apenas 20 anos. Suas músicas predestinadas a agradar ao público e um conjunto de fatores fez com que ele se tornasse popular e projetasse seus sambas e canções. O registro fonográfico é o primeiro fator, pois eterniza a composição e cria a possibilidade do público ouvi-la, basta colocar o disco para tocar. Uma outra prática, que encontra espaço até os dias de hoje, é a gravação da música por cantores famosos, assim tornando público o nome do autor. Francisco Alves foi um exemplo típico de cantor muito assediado. Com técnica apurada e belo timbre era amado pelo público desde o princípio da carreira. Uma gravação feita por ele poderia equivaler a sucesso imediato; o cantor tirou proveito disto, ganhando fama como comprador de sambas, ou pelo menos conseguindo “parcerias”. No caso específico com Noel, Chico Viola conseguiu várias parcerias e até pagar os direitos de Noel com um automóvel, o “viramundo”. As vantagens adquiridas pelo cantor são notórias, a principal é ser “incluído” nas parcerias. Ele gravou outros nomes desconhecidos na época, como Cartola e Ismael Silva, ajudando assim a promovê-los. A partir dos anos 30, ser gravado por nomes como Mário Reis, Carmem Miranda, Sílvio Caldas, Orlando Silva e muitos outros era a possibilidade do compositor se fazer conhecido.

³⁰ Idem p. 41

Noel tinha atividade frenética em rádios, casas noturnas, teatros, rodas de samba e cinema, o que fez com que seu nome se tornasse quase uma lenda; isso enquanto vivo. Ainda em 1931, além do estrondoso sucesso de *Com que Roupa*, ainda tornou conhecidas do público mais três músicas: **Eu vou pra Vila**, **Gago apaixonado** e **Mulata Fuzarqueira**:

No mesmo ano Noel ainda encontra tempo para apresentar-se com os Tangarás. Almirante dá o seu depoimento sobre Noel intérprete:

“Em 1931, o cinema Eldorado, da firma, Ponce e Irmão, iniciava uma série de espetáculos conjugados de tela e palco, apresentando notabilidades musicais, nossas e de fora.

A primeiro de agosto daquele, o “Bando de Tangarás” participava com destaque, dum recital oferecido pela fábrica de discos Parlafon na Teatro Cassino Beira-mar .

Nos programas impressos, Noel era citado de maneira destacada, como o autor de ‘Com que Roupa?’, o que obrigava a repetir o samba de tanto sucesso daquele ano. Além disso, o seu originalíssimo ‘Gago Apaixonado’ era interrompido de instante a instante pela platéia, graças as risadas que Noel provocava com sua interpretação de aspecto aflitivo, entrecortado de soluços, de suspiros e de assobios, próprios de um gago”³¹

³¹ No Tempo de Noel Rosa. p. 81 e 82

O ano de 1932 é pródigo para Noel que emplaca seis sucessos, começando pelo samba **Coisa Nossas** e **Pra me Livrar do Mal** com Ismael Silva, além de **Uma Jura que Fiz** com Ismael Silva e Francisco Alves, **Mulato Bamba** e **A Razão dá-se a quem tem**.

No ano de 1933 não foi diferente, são mais sete sucessos começando com a atemporal **Fita Amarela**, seguida de **Até Amanhã, Não Tem Tradução, Onde Está a Honestidade, Quando o Samba Acabou, Vai haver Barulho no Chatô** com Walfrido Silva, e **Você só Mente**, parceria com seu irmão Hélio Rosa.

Algumas destas músicas foram gravadas por cantores famosos, e isto somado à projeção proporcionada pelos veículos de comunicação de massa, deram grande repercussão a Noel, que passou a ser respeitado por parte de compositores e da crítica. O poeta, compositor e jornalista Orestes Barbosa, por exemplo, conhecido como um duro crítico, era um dos declarados admiradores de Noel. O criador de Chão de Estrelas foi incentivado por Noel a esquecer suas pretensões acadêmico-literárias para mergulhar de cabeça na música popular. E quando parece que está sumido do mercado fonográfico e das rádios, vem mais um carnaval e **As Pastorinhas** e **Fita Amarela** são obrigatórias.

A conclusão é que o sucesso e a penetração das músicas junto ao público, deveu-se em grande parte aos veículos de comunicação de massa. Que a partir dos 30, “massificaram” as informações implacavelmente. E o rádio tornou-se um veículo-chave, devido ao seu poder de penetração junto à massa e pelo fascínio que exerceu. O nome de Noel e o seu merecido sucesso, estão bastantes ligados a este veículo. Já o carnaval tem seu destaque, porque durante os

quatro dias da festa momesca, todo o ano, grandes sucessos, de ontem e de hoje, são tocados por todo o Brasil.

4.3- ***O rádio des-cobre o Brasil***

O rádio sem dúvida teve um papel determinante em relação à música e ao futebol. Este esporte que é a paixão maior do brasileiro encontrou no veículo um propagador adequado, e em termos de narração de partidas criou-se no Brasil um estilo único. Ari Barroso, por exemplo, torcedor fanático do Flamengo, acumulou as funções de animador de auditório e narrador, além de ser um dos primeiros a utilizar efeitos de sonoplastia durante as partidas. Com a Rádio Nacional, os jogos realizados no Rio de Janeiro eram transmitidos para os mais distantes pontos do país, o que explica as grandes torcidas pelos times cariocas espalhadas pelo Brasil.

A Rádio Nacional a partir de 1936, colocando os programas de sua grade em rede, proporcionou a certos gêneros musicais, restritos a regiões específicas, tornarem-se conhecidos em todo o país, como o baião e o samba. Compositores e cantores dos rincões mais distantes do Brasil, dirigiam-se à Capital Federal para tentar a sorte como profissionais e para ascender na pirâmide social. A emigração destes artistas da música vindos de outros Estados virou um fenômeno. Estes representantes das culturas locais funcionavam como verdadeiros embaixadores regionais, como é o caso de Dorival Caymi, da Bahia; Luis Gonzaga de Pernambuco; Lupiscínio Rodrigues, do Rio Grande do Sul, Ari Barroso de Minas Gerais.

Favorecido pelo vento nacionalista que soprava em todo o país, o rádio trazia para o público gêneros e ritmos dessas diferentes regiões, promovendo uma inter-relação cultural. Este veículo de comunicação de massa prestou o

grande serviço de unificação cultural do Brasil, fazendo a população saber o que se produzia nos mais afastados locais. Os centros mais procurados eram São Paulo pela pujança industrial e econômica, e o Rio de Janeiro por ser a Capital política e cultural do país, e sediar um bom número de rádios; além da fascinação que exercia e exerce até hoje, no sentido das fantasias que criam em torno das belezas naturais da cidade e da alegria solar de seu povo.

O rádio facilitou a convivência democrática entre os representantes de classes sociais diferentes, como Cartola, Wilson Batista, Custódio Mesquita, Ari Barroso, Mário Reis e Geraldo Pereira. Abriu a porta para a participação de mulheres como Araci de Almeida, Marília Batista, Carmem e Aurora Miranda, Dirce e Linda Batista, Dalva de Oliveira e Isaurinha Garcia.

O número de artistas oriundos de classe baixa ou do interior, era grande, pois os programas de auditório destacavam muitos calouros de talento para o mundo dos discos e dos shows, independente de seu lugar social, como destaca pesquisador José Ramos Tinhorão:

“De qualquer forma, o importante nos programas de calouros era o fato de que, mesmo considerando a posição desvantajosa dos candidatos - sujeitos, naturalmente a padrões de julgamento muitas vezes fora de sua realidade sócio-cultural - o rádio vinha a permitir que representantes de grupos proletários fizessem ouvir suas vozes perante as outras classes sociais. E na verdade, foi através dos programas de calouros que surgiram para a vida artística, de meados da década de 30, a meados da

década de 50, dezenas de nomes que viriam a formar a grande constelação de 'astros' do rádio, e logo depois da televisão. Um primeiro levantamento aponta como oriundos de programas de calouros os cantores Risadinha e Auzirinha Camargo, em São Paulo, e no Rio de Janeiro, entre vários outros, Jorge Veiga, Ângela Maria, Jamelão, Carmélia Alves, Luiz Gonzaga, Ivon Cury, Cauby Peixoto, Dóris Monteiro, Lúcio Alves, Claudete Soares, Helena de Lima, Chico Anísio, Baden Powel.”³²

O rádio promoveu uma revolução. Já nos anos 30 eram milhões de aparelhos à serviço de uma programação ímpar que fazia parar o Brasil em certos horários. Noel Rosa tirou partido disto, porque além de trabalhar como contra-regra no Programa Casé, chegava a se apresentar em três rádios numa mesma noite. O que somou para projetar seu nome como compositor para a posteridade, e ainda o tornou conhecido como cantor e letrista, que improvisava versos durante os programas de rádio, como atesta Tinhorão :

“Esse caminho para os programas realmente populares havia sido aberto em 1932 com a criação, na Rádio Philips, do logo famoso Programa Casé, e no qual - em clima de improvisação geral - Noel Rosa e Marília Batista tinham liberdade, inclusive para promover a loja do anunciante O Dragão, improvisando com base no Estribilho de partido alto 'de babado sim/ meu amor

³² TINHORÃO, José Ramos. Música popular - do gramofone ao rádio e TV. p. 51

ideal/ de babado não' . Isso em meio à confusão de artistas e assistentes acotovelados numa mesma sala”³³

Segundo contam seus biógrafos João Máximo e Carlos Didier, as interpretações de Noel eram um show a parte, com direito a caras e bocas. O curioso é que o conhecido defeito no queixo do poeta não o impedia de cantar e exibir uma boa dicção, com espaço garantido em todos os *shows* que fazia com outros cantores.

4.3.1- O microfone e a amplificação

A história do microfone no do âmbito da música popular brasileira é um capítulo a parte. Dentre as “ferramentas” proporcionadas pela tecnologia, o

³³ Idem p. 61

microfone, veio a ser de enorme utilidade, porque funciona como uma espécie de extensão da voz humana; no rádio, no estúdio de gravação, no auditório ou em *shows*. A partir dele, os cantores de voz forte passaram a dar lugar também para os que interpretavam, valorizando as letras, o ritmo e a melodia; além de ressaltar o suíngue inerente à raça, que ficara um pouco escondido durante o período em que o bel-canto foi um padrão.

O microfone exigiu o desenvolvimento de técnicas específicas para o seu uso adequado, tanto em gravações como em palco. Os locutores também ganharam espaço para apresentação de radiojornais e programas em geral. Os animadores de auditório, tiveram como destacar suas vozes com o microfone e a amplificação.

O número cantores e cantoras de voz “menor” cresceu, e alguns compositores passaram a gravar suas músicas e apresentarem-se melhor, ao vivo, com estes recursos; com isso, divulgavam seus nomes como autores, e não ficavam só a reboque dos grandes cantores como Francisco Alves. A interpretação de Noel Rosa para a sua canção **João Ninguém**, por exemplo é uma das mais adequadas até os dias atuais. O compositor-intérprete ganha o seu lugar, estabelecendo a partir desta data uma tradição.

O microfone e a amplificação da voz surgiram para ajudar a quebrar a hegemonia das grandes vozes, abrindo caminho para os cantores de outra linha, e interferindo na questão do conceito do que vem a ser um bom cantor. Nomes como Orlando Silva satisfaziam os dois lados, cantor de voz

relativamente forte, destacava-se também pela interpretação completa, incluindo a afinação, divisão rítmica e timbre.

Iniciou-se assim uma era não só de grandes compositores, mas também de cantores, que podiam cantar acompanhados de orquestra ou regional, sem prejuízo para a canção. O Brasil passa a ser pródigo também em cantores. A Época de Ouro da música popular tem também como marca um grande número de cantores e cantoras.

O compositor e intérprete Noel já se apresentava com o banquinho e o violão, ratificando esta tradição que prevalece até os dias atuais, seja em casas noturnas ou em shows. Ainda no ano de 1931, novamente Almirante foi testemunha ocular da “performance” de Noel:

“Para exhibir-se, acompanhando-se do violão, sentava-se bem a frente das luzes da ribalta. Desta maneira o refletor se projetava diretamente sobre o sapato mantido no ar, no cruzamento da perna direita cavalgando a esquerda”³⁴

Esta forma brasileira de cantar acompanhando-se apenas do violão, só foi possível, graças a advento do microfone, da amplificação e do alto falante. De fato uma tradição; Marília Batista, por exemplo, também cantava acompanhando-se ao violão. Este modo de interpretar encontrou nos anos 50, com a Bossa Nova um cantor que veio radicalizar: João Gilberto, com sua voz intimista, um violão que harmoniza de maneira sofisticada e cheio de bossa,

³⁴ No tempo de Noel p. 34

entra para a história da mpb como um mestre. Seu início de carreira no Rio de Janeiro foi presenciada pelo jornalista Bruno Ferreira Gomes:

“Um dia porém como era de hábito, vários amigos foram ao meu apartamento para fazer ‘umas cantorias’, e o baiano foi também. No ponto todos já sabiam que ele dizia-se moderníssimo, mas ninguém acreditava nesse modernismo. O meu apartamento era na rua de Santana n.º 124, e numa dessas noites o tal Joãzinho foi levado.

Abertas as garrafas de ‘cana’, de vermute, bebidos os goles dos que gostavam disso, começou a cantoria. Quero frisar que Wilson Batista não bebeu, nem eu, e muito pouco Ataulfo Alves. Mas Geraldo Pereira, Macedo Neto e outros bebiam bem (...).

O sucesso foi quando o baiano pegou o violão e começou a tocar e a cantar. Creio que os leitores já adivinharam que o tal baiano era o João Gilberto, o pai da bossa-nova, não? Joãzinho tomou conta da assistência e todos ficaram maravilhados com o que ouviam. Ele cantava as músicas dos compositores presentes e dava uma interpretação que agradava (...).

De Wilson gostava de Cadê a Jane, A Morena que Gosto, Choro sim, e outras. E o interessante é que o famoso cantor baiano gravou anos depois várias músicas de Geraldo Pereira, músicas aliás ensinadas a ele pelo próprio Geraldo. Do repertório de Ataulfo, apesar de sua mania de quadrado, tenho a impressão

de que gostava de várias de suas composições, pois cantava-as com alma e grande interpretação. E depois a tal 'quadratura' do João era meio inexplicável, pois adorava cantar Adeus Guacira de Hekel Tavares e Juracy Camargo e Quando estou perto de ti. É bem verdade que dava uma interpretação totalmente sua, mas era fã de Orlando Silva a quem julgava o melhor cantor do Brasil.”³⁵

João Gilberto regrava algumas canções destes compositores da Época de Ouro da mpb, com novas “roupagens” harmônicas, provando que muitas não envelheceram, e coloca-se ao mesmo tempo acima dos ciclos modistas. Destaca-se também a posicionamento do cantor, nestes mais de quarenta anos de carreira, sempre trazendo para as novas gerações de ouvintes, os grandes compositores nacionais; batendo assim, de frente com a imposição imediatista do mercado, que exige o artista sempre encaixado no filão modístico do momento.

As mudanças ocorridas com o advento do microfone são notórias na música popular a partir da geração de 30, e este estilo de interpretar que virou tradição, fez escola com a Bossa Nova, passou pelo Tropicalismo e atravessou os anos 70, 80 e 90, e está cada vez mais fortalecido. O microfone chegou a virar símbolo de comunicação para apresentadores de auditório como Chacrinha, que mesmo com recursos tecnológicos avançados, não abriu mão de ter o seu pendurado no pescoço durante os programas. O mesmo faz até

³⁵ GOMES, Bruno Ferreira. Wilson Batista e sua época. p. 84 e 85.

hoje, Sílvio Santos, que não abandona o seu, apesar de todos os recursos técnicos de ultima geração.

4.4- **O cinema falado**

Em 1923, duas revistas brasileiras *Paratodos e Selecta*, já discutiam questões ligadas ao cinema nacional e foram responsáveis pela primeira campanha contínua a favor do cinema brasileiro. O debate girava em torno do enredo. Noel Rosa estava com 13 anos. Dentre os vários cineastas surgidos pelo Brasil afora dois ficaram bastante conhecidos: Humberto Mauro e Mário Peixoto, este autor de um só filme, *Limite*³⁶, realizado quando o autor tinha apenas 19 anos, a mesma idade de Noel em 1929, quando compôs *Com que Roupa*. As experiências artísticas ousadas aconteceram em vários setores da cultura brasileira, nos anos 20; com destaque para os modernistas porque trabalharam em grupo e com o apoio da burguesia do café paulista. Cada setor, que era parte de um todo, teve a seu modo, uma ação específica dentro desta dinâmica cultural, como por exemplo, o cinema, a música erudita, as artes plásticas, a literatura, a música popular e o futebol.

A chegada do som ao cinema a partir de 1929, provocou de imediato uma aproximação dos filmes com a música popular e mudou bastante o panorama da indústria cinematográfica, em termos nacionais: construção de muitas salas de exibição por todo o país, importação de películas, aumento do público freqüentador, e a produção de mais filmes brasileiros. Vejamos o que diz Paulo Emílio Sales Gomes:

“Entre 1923 e 1933 foram completados cerca de cento e vinte filmes, isto é, o dobro da década anterior. Qualitativamente, o avanço foi ainda mais considerável, surgindo nesta época os

nostros clássicos do cinema mudo (...).

A década de 1930 girou em torno da Cinédia, em cujos estúdios firmou-se uma fórmula que asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação genérica de 'chanchada'".³⁷

As salas de cinemas multiplicaram-se por todo o Rio de Janeiro, havendo concentração na Cinelândia. Os filmes americanos prevaleciam, instalando uma cultura que se desdobra até os dias de hoje. Noel observando o contexto, compõe para este veículo de massa, sempre de maneira irônica e satírica, como por exemplo em **Fita de Cinema**, quando aborda o faroeste americano, de maneira jocosa e corrosiva:

Ela era fotogênica

Filha de um dono de venda

Ele era um vaqueiro

Sem cavalo e sem fazenda

Numa noite se encontraram

Dentro de uma padaria

E a conversa terminaram

Às onze horas dia

³⁶ Estreou no Cinema Capitólio em 1931.

³⁷ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. p. 51 e 73

Mas chegou neste momento

O pai desta tal mocinha

A gritar que não convinha

Casar sua filha com mau elemento

E um novo pretendente

Aparece de repente

Do cavalo dando um salto

Pegou na mocinha e gritou: “mãos ao alto”

O mocinho neurastênico

Avançou no tal bandido

Levando um tiro bem no peito

E outro dentro do ouvido

E a mocinha preparou bem ligeiro

No colar uma laçada

E rolou do despenhadeiro

Noel critica o cinema de várias formas, inclusive pela invasão lingüística, como em, **Não tem Tradução** (Cinema falado):

O cinema falado

É o grande culpado

Da transformação

Dessa gente que sente

Que o 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

Os costumes são afetados de uma forma muito rápida e prática, deixando claro o potencial do cinema para a criação de novos hábitos e culturas, além de um grande canal para a propaganda e o comércio. Já que desde os anos 30 os americanos desenharam o projeto de distribuição de seus filmes em todo o mundo, levando as “boas novas” da cultura ianque.

Apesar de sua posição bem marcada e suas críticas, Noel se aproxima de mais este veículo de comunicação de massa. A princípio inspirado no primeiro filme sonoro brasileiro, “Coisas Nossas” de Wallace Downey, exibido no Cinema Eldorado em 1931, compõe o samba **São Coisas Nossas**. E tem incluída no filme *Alô, Alô, Carnaval*, de 1935, **Não Resta a Menor Dúvida**, com Hervê Clodovil; este filme marca a estréia de Carmem Miranda no cinema. E ainda, com Heitor dos Prazeres **Pierrô Apaixonado**. Noel explicitando o seu interesse pelo cinema, tentou incluir **Palpite Infeliz**, como destaca Almirante no seu livro:

“Tudo estava em ordem. Por grande empenho de Francisco Alves, Araci de Almeida filmaria o samba ‘Palpite Infeliz’. Noel indicara um cenário típico: um quintal onde houvesse um tanque onde a sambista figurasse como lavadeira, lavando e estirando roupas, alçando o bambu no varal. Araci, porém, não aceitou o cenário; Chico Alves também protestou e Noel debateu demoradamente sobre o assunto, e por fim, Araci e Chico retiraram-se do estúdio sem filmar. Noel que tanto desejava ver

*exibida sua música, chegou a indicar outra intérprete, uma das lindas Irmãs Pagãs. Todavia, a despeito de todos os esforços, a cantora não conseguiu fixar a melodia exata, ou os andamentos e os ritmos do samba, tal como Noel Exigia”.*³⁸

Este depoimento de Almirante demonstra o interesse de Noel em ter suas músicas incluídas em filmes. Assim como o rádio, o cinema despontava como um promissor veículo de comunicação de massa, com possibilidades de propaganda para compositores e cantores, além de já envolver direito autoral.

No ano de 1935, Noel que já conta com expressiva popularidade, respeito como autor e um certo poder de decisão em relação as suas músicas, é convidado pela famosa atriz e empresária Carmem Costa (que teve um filme inacabado com Mário Peixoto) para compor músicas para o filme *Cidade Mulher*, que teve primeira exibição no Cinema Alhambra, no Rio em 1936. Noel faz a música-tema com o mesmo nome **Cidade Mulher**. Dentre as composições teve destaque **Tarzan o Filho do Alfaiate**, em parceria com Vadico. Na época, o Tarzan do dublê de nadador-ator Johnny Weissmuller virou objeto de desejo, e muitos rapazes esqueléticos para ficarem fortes como o galã de cinema usavam ternos com enchimentos nos ombros. O personagem da música também lembra uma frase de uso popular, que denominava pessoa muito magra, como *Tarzan depois da gripe*. Vejamos a letra na íntegra³⁹:

Quem foi que disse que eu era forte

³⁸ No tempo de Noel. p. 159.

³⁹ Djavan regravou este samba-choro para o CD, do *songbook* Noel Rosa, produzido por Almir Chediak.

Nunca pratiquei esporte

Nem conheço futebol

O meu parceiro sempre foi o travesseiro

E eu passo o ano inteiro

Sem ver um raio de sol

*A minha **força bruta** reside em um clássico cabide*

Já cansado de sofrer

*Minha **armadura é de casimira dura***

*Que me dá **musculatura***

Mas que pesa e faz doer

Eu poso pros fotógrafos

E distribuo autógrafos

A todas as pequenas lá na praia de manhã

Um argentino disse me vendo em Copacabana

No hay fuerza sobre-humana

Que detenga este Tarzan!

*De **lutas** não entendo abacate*

*Pois o meu grande **alfaiate***

Não faz roupa pra brigar

Sou incapaz de machucar uma formiga

Não há homem que consiga

nos meus músculos pegar
Cheguei até a ser contratado
Pra subir em um tablado
pra vencer um campeão
Mas a empresa pra evitar assassinato
Rasgou logo o meu contrato
Quando me vi sem roupão

Fizeram ainda parte do filme a marcha **Morena Sereia**, o samba de exaltação à terra de todos os santos **Na Bahia**, ambas de parceria com José de Abreu; a canção-valsas **Numa Noite à Beira Mar**; e uma de suas composições que faz referência à musa Ceci, em **A Dama do Cabaré**:

Foi num cabaré na Lapa
Que eu conheci você
Fumando cigarro
Entornando champanhe no seu "soirée"
*Dançamos um **samba***
Trocamos um tango por uma palestra
Só saímos de lá
Meia hora depois de descer a orquestra

Em frente à porta um bom carro
Nos esperava,
Mas você se despediu

E foi para casa a pé...
No outro dia, lá nos Arcos,
Eu andava
A procura da Dama do Cabaré,
Eu não sei bem se chorei
No momento em que lia
A carta que eu recebi
(não me lembro de quem).
Você nela me dizia
Que quem é da boemia
Usa e abusa da diplomacia,
Mas...não gosta de ninguém.

Alguns outros filmes utilizaram músicas Noel em suas trilhas sonoras dentre eles *Edu Coração de Ouro* (1968), de Domingos de Oliveira; *Cabaré Mineiro* (1981), de Carlos Alberto Prattes; e *Memórias do Cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos.

4.5- O jornalismo - fatos e versões

O jornalismo até os anos 30 ainda era mais temático e estava longe da velocidade e do pragmatismo do *lide* e do factualismo atual. Assim como o rádio, o jornalismo iniciava um bom momento com o aumento da alfabetização no país e o ensino básico obrigatório da era Getúlio Vargas, e a venda de jornais aumentava. Com a população cada vez mais consumindo música, isto gerava ídolos, principalmente cantores e cantoras; Francisco Alves, o rei da voz e Orlando Silva, o cantor das multidões, eram grandes estrelas no meio de uma verdadeira constelação, que era evidentemente acompanhada pelos jornais.

O rádio rapidamente distancia-se de sua meta inicial, nos anos 20, que era educar, e torna-se comercial, desenvolvendo sua vocação de veículo voltado muito mais para o lazer. E dos anos 30 em diante conta de forma maciça com a presença da iniciativa privada, através de patrocínios, promoções e anúncios de todo o tipo.

O jornalismo aprendeu rápido e começou abrir espaço para o lazer e o devido acompanhamento da vida dos artistas. A revista Voz do Rádio, publica por exemplo em 1935, uma reportagem intitulada "*O que eles fazem quando saem dos estúdios*", revelando ao público a vida e os bastidores dos artistas. Já a outra, Revista do Rádio, direciona seu foco mais para a vida no rádio e suas estrelas.

Noel, por sua vez, logo que surge no cenário musical começa a despertar curiosidade por vários motivos: o sucesso imediato, o defeito no queixo e sua

idade, pois o sucesso chega bem cedo. As entrevistas são muitas e ele usa e abusa, do que vem a ser uma das características do jornalismo, a versão. Em suas declarações também é dissimulado, irônico, engraçado, como nessa entrevista para o Carioca, em 14 de dezembro de 1935, quando fala sobre criação e samba:

“(…)

- Como você faz seus sambas ? Quando e onde ?

- Já ensinei a fazer sambas, num domingo, no Programa Casé.

A inspiração vem inesperadamente. Dentro de um ônibus ou numa mesa de café. Escrevo logo a melodia no primeiro papel que encontro, ou no maço de cigarros. Mostro, em seguida à minha mãe. Se ela gosta, guardo-o. Se não, rasgo-o.

- Tem rasgado muitos?

- Há uma história muito velha e muito conhecida sobre a coruja e seus filhos...Mamãe é assim: tudo que faço acha ótimo. Por isso até hoje não rasguei nenhum.⁴⁰

Uma música de Noel que mereceu especulação por parte da imprensa e várias versões, por conta dos motivos de sua feitura, foi **Com Que Roupa**, como por exemplo ao **Diário de Notícia** em 15 de fevereiro de 1931:

“... quando fiz o Com Que roupa? Não tive em mira fazer alusão ao povo, que apesar de tudo, sei que ainda tem roupa e faço

⁴⁰ Noel Rosa, uma biografia. p. 130

votos que continue a tê-la em profusão e que não lhe falte roupa, e muita, para brincar o carnaval. Com Que Roupa? É uma pergunta que se aplica a diversos casos. Por exemplo, se um camarada está sem dinheiro e alguém o convida para um baile ou uma festa qualquer ele retruca, com um gesto significativo: ‘com que roupa?’ (isto é com que dinheiro). Se precisa resolver qualquer assunto intrincado, sem descobrir os meios para tal, recorre ainda a mesma interrogação: ‘com que roupa?’ Aí está.”⁴¹

E ao **Jornal de Rádio** em 1º de janeiro de 1935, sobre a mesma questão:

“Com Que Roupa tem uma história interessantíssima que vale a pena contar aqui, a título de curiosidade. Foi um caso que se passou comigo mesmo. Com sangue de boêmio, eu passei a chegar em casa, em determinada época, a altas horas da noite. Vindo de festas ou de serenatas, ou de simples conversas. Mas o fato é que essa vida, passada toda em claro, devia prejudicar a minha saúde. Foi o que aconteceu. Mas quem mais se assustava era mamãe. Pressentiu antes que ninguém, o meu estado. E dia a dia, renovava as suas advertências, os apelos, para que não me demorasse na rua tanto tempo, para que dormisse mais, que eu acabava doente. Eu prometia que sim.

⁴¹ Idem. p. 158.

Mas a minha vontade era nula. Chegava fatalmente às mesmas horas com as mesmas olheiras e com aquele emagrecimento progressivo, que estava alarmando todo mundo. Desesperada de não conseguir pelos recursos da persuasão, minha mãe lembrou-se de um antigo recurso, mas cujo efeito é sempre eficaz. Assim é que escondeu todas as minhas roupas. Sem exceção. Fiquei desesperado. O pior é que, na véspera, mandara que alguns amigos viessem me buscar para irmos a uma festa. Os amigos não faltaram. À noite, batiam lá em casa: ‘Como é Noel, vamos para o baile?’ E eu, dentro do meu quarto: ‘Mas com que roupa?’ Mal eu tinha acabado de soltar a frase, e ocorreu a inspiração de fazer um samba com o tema. Daí o estribilho: Com que roupa eu vou / Ao samba que você me convidou?” 41

Vejamos o que disse ao jornal **Carioca** em 14 de dezembro de 1935:

“Não gosto de Com Que Roupa? Foi feita para o povo, e os sambas de que eu mais gosto são feitos para mim.” 41

Ou ainda para o mesmo jornal em 18 de julho de 1936:

“Não gosto desta música. Foi feita em 1930, sobre o momento político brasileiro, onde os partidos se apresentavam e se

desfaziam porque não tinham roupa para aparecer. E saiu o estribilho que todo o Rio cantou.” 41

Estas várias versões para o mesmo fato mostram a precariedade da realidade e do imaginário em torno do compositor. E fica a pergunta, qual das versões estaria mais próxima da verdade. Ou todas são parte da verdade?

A contribuição do jornalismo, trazendo a fala do compositor, abre espaço para uma série de deduções ou hipóteses. Principalmente, que seu discurso nas entrevistas denota domínio do idioma, e facilidade em se reformular e se expressar, além de senso crítico em relação à mídia.

Numa outra entrevista para **O Cruzeiro** em 27 de agosto de 1932 responde sobre o samba *Gago apaixonado*, mostrando dissimulação e ironia:

“- De suas criações qual a que mais lhe agrada? E por quê?

- É o samba Gago apaixonado, porque além de ser original, os meus vizinhos e os seus papagaios não conseguem cantá-lo.”

Não só de tiradas engraçadas e improvisos verbais vive o compositor. Numa entrevista para o Diário Carioca em 4 de janeiro de 1936, mostrando novamente intimidade com a língua portuguesa, faz quase uma dissertação a respeito de seu tema mais caro, o samba:

“O samba evoluiu. A rudimentar voz do morro transformou-se numa autêntica expressão artística, produto exclusivo da nossa sensibilidade. A poesia espontânea de nosso povo, levou a

melhor na luta contra o feitiço do academismo a que os intelectuais do Brasil viveram muitos anos ingloriamente escravizados. Poetas autênticos, anquilosados no manejo do soneto, depauperados pela torturante lapidação dos decassílabos e alexandrinos sonoros, sentiram em tempo a verdade. E o samba tomou conta de alguns deles. Orestes Barbosa entregou-se à nossa poesia popular com verdadeira paixão. E apresentou sambas e canções de outro mundo. O gosto público foi se aprimorando. Outros poetas vieram dizer, em linguagem limpa e bonita, coisas maravilhosas. Mais recentemente Jorge Faraj, outro que abandonou os alexandrinos, tirou a prova dos nove com Telefone do Amor. Esse bonito samba-canção, comovente romance de amor musicado por Benedito Lacerda, acabou com as últimas dúvidas. É preciso porém acentuar, que estes poetas tiveram que se modificar, abandonando uma porção de preconceitos literários. Influíram sobre o público, mas foram também por ele influenciados. Da ação recíproca dessas duas tendências, resultou a elevação do samba, como expressão de arte, e resultou na humanização dos poetas condenados a estacionar pelo sortilégio do academismo. Não duvido que Bilac se fosse vivo, tomasse o bonde do samba...”⁴²

⁴² Idem p. 246

Nesta declaração Noel mostra o nível de consciência e lucidez em relação ao samba, a poesia parnasiana e à “voz do morro”, revelando-se um crítico atento, e confirmando a sua posição a favor da cultura “popular”.

Porém, a imprensa não abre espaço apenas para o “pensamento” de Noel. As suas peripécias são também registradas, como a noite que passou no Alto da Boa Vista, com Lindaura, e a parte dada na polícia por sua mãe, o que levou Noel a casar-se por pressão. O jornal sensacionalista **Avante**, estampa a seguinte machete:

“A indiscrição da página 95

É pelo livro de partes da polícia que se conhece uma diabrura amorosa do seu Noel Rosa.⁴³

Por ocasião da morte do compositor a casa de sua família foi invadida pelo jornalista Nestor Moreira que remexe armários e gavetas, apossando-se de partituras, desenhos, fotos letras de músicas; tudo para fazer notícia “quente”. O falecimento do poeta ainda teve veiculação pelo *Jornal do Brasil, A Manhã, A Nação, O Globo, Monitor Juvenil, Diário da Noite e A Nação*.

Noel Rosa como compositor, que fazia músicas para um mercado de cultura de massa emergente, teve suas composições acompanhadas e discutidas pelos jornais, e principalmente pelos colunistas, como Orestes Barbosa. E sua vida particular também despertava interesse e constante

⁴³ Idem p. 283

monitoramento dos jornais, advindo também daí, muitos “fatos” ditos verdadeiros em torno dele.

4.5.1- O marketing

Numa época em que a publicidade no Brasil começava a se profissionalizar, não houve um projeto de marketing que envolvesse a obra de Noel objetivando o mercado de consumo. O que ocorreu foram *estratégias de mídia* com suas ferramentas comunicacionais, abrangendo jornais, revistas, cartazes, folhetos, rádio, e a partir dos anos 50, a televisão. Como por exemplo o aproveitamento do fenômeno de venda e de popularidade de Com Que Roupa. Foram “reclames” para casas comerciais, de esporte e de moda. Até uma fantasia feminina foi criada: “calças de linho azul, com vários remendos, terminados em boca de sino e que sobem mais na frente, para se terminarem com suspensórios. Blusa de cambraia em xadrez branco e vermelho e grande chapéu de palha amarelo”.⁴⁴

O sucesso subiu o morro da mangueira, quando Cartola e um grupo de sambistas batizou de “Com que Roupa” um conjunto que durou oito anos. O efeito se deu também na imprensa e nas rádios como observam Máximo e Didier:

“Sucesso sem precedentes que ultrapassam os limites da música popular. Raul Pederneiras, J. Carlos, Theo, aproveitam a popularidade do samba para publicar em jornais e revistas “charges” contendo críticas à política, administração pública e aos costumes. A um destes artistas Álvaro Cotrim, o Álvaro, cabe uma primazia: é dele a primeira caricatura de Noel publicada na imprensa (...).

Este de fato é o carnaval de Com Que Roupa?, o carnaval de Noel Rosa. Repórteres o procuram para que conte a história do samba, diretores de clubes o convidam para recitais, com ou sem os outros Tangarás. Não há um dia em que não ouça no rádio ou se leia no jornal um elogio ao jovem compositor ou ao samba (...).

Noel tem mais sete sambas gravados para este carnaval, por ele ou por outros artistas”.⁴⁵

Como se vê o sucesso de Noel significou a projeção do seu nome em definitivo para o mercado, ainda incipiente, e para a música brasileira. Sua presença no Programa Casé contribuiu para o aumento disso, porque podia mostrar ao vivo, toda sua criatividade musical; além das músicas de sucesso, cantava, tocava violão e fazia improvisos, criando músicas e letras no ar. Foi para o rádio que fez o *anúncio cantado* (jingle), a “Marcha do Dragão”, com Vadico para a loja de louças e ferragens O Dragão da rua Larga, que venceu um concurso promovido pelo seu dono, Oscar Menezes, patrocinador do Programa Casé:

“Você é mais conhecido

Do que níquel de tostão

Mas não pode ficar

Mais popular do que o Dragão

⁴⁴ Idem p. 157

⁴⁵ Idem p. 158

(Meu amor ideal, sem babado não)

Alguns compositores dedicaram-se bastante ao “jingle”, a partir de então. O cartunista e compositor Antônio Gabriel Nássara, foi autor do primeiro e famoso anúncio cantado:

“Ó padeiro desta rua

Tenha firme na lembrança

Não me traga outro pão

Que não seja o pão Bragança”

Outros autores famosos da música popular fizeram carreira como compositores de *jingles*. E dentre os mais destacados temos Lamartine Babo, Hervê Clodovil e Orestes Barbosa. O *jingle* tem seu início no rádio, sempre com penetração popular e se mantém até os dias atuais com a televisão, demonstrando assim a tremenda aceitação da música, pelo brasileiro, mesmo com fins estritamente comerciais.

Após sua morte em 1937, a obra de Noel fica um pouco de lado. Com poucas gravações aqui e ali. Mas sua amiga e cantora Araci de Almeida não esquece de incluir músicas dele em seu repertório, algumas inéditas. O resultado é que em 1950, é convidada pela gravadora Continental para gravar um álbum triplo com as músicas do compositor, o primeiro deste estilo que se fez no Brasil. O álbum fez sucesso, esgotou-se e logo depois foi reprisado e em seguida veio um segundo. Destacam-se os arranjos de Radamés Gnattali feitos para especialmente para os discos. Ainda nos anos 50 foram lançados ou relançados mais sete elepês com as músicas do compositor: um gravado por

Nélson Gonçalves e os outros seis tendo Noel como intérprete. Nos anos 60 e 70 continuou em pauta, merecendo vários lançamentos e relançamentos, sendo gravado pelos mais diversos cantores e cantoras da MPB, e de novo teve por Araci de Almeida e Marília Batista. Destaca-se também nos anos 70 a formação do grupo Coisas Nossas, executando e gravando somente músicas do compositor.

Em 1951 o versátil Henrique Foreis Domingues, o Almirante, estréia com sucesso na Rádio Tupi um programa denominado *No Tempo de Noel Rosa*, composto de depoimentos, músicas (algumas inéditas), histórias e personagens ligados ao compositor da Vila. Almirante torna-se a partir de então um dos maiores divulgadores da obra de Noel, seja no rádio, em entrevistas para jornais e revistas ou palestras, e em 1962 com o lançamento do marcante livro *No tempo de Noel Rosa*. Mas o primeiro a escrever livro sobre Noel e sua obra foi Jacy Pacheco, seu primo e amigo.

Retornando no tempo, já nos anos 30, Noel incluiu no seu samba João Ninguém o cigarro Libert Ovais, e tentou “direitos autorais” junto à Souza Cruz, e nada conseguiu.

Já nos anos 70, o **classifone** de O Globo, utilizou o sonoro número 34-4333, de Conversa de Botequim para fazer publicidade, que mantém até hoje.

No teatro:

Além da inclusão das músicas do autor em espetáculos e shows na sua época, vale registrar alguns outros a partir dos anos 70:

Noel só Noel- Espetáculo com textos, arranjos e interpretações do conjunto Coisas Nossas. Teatro de Artes Israelita Brasileiro, São Paulo, abril de 1976, envolvendo 25 composições.

Samba, Prontidão e Outras Bossas- Série de cinco espetáculos distintos realizados pelo Grupo Coisa Nossas, narrando a vida de Noel no Teatro Cacilda Becker em setembro de 1976, executando 77 composições de Noel.

Hoje Não é Dia de Rock- Síntese da série anterior. Conjunto Coisas Nossas. Setembro e outubro de 1976. Execução de 30 músicas do autor.

O Barbeiro de Niterói- Comédia musical a partir da opereta. Texto e montagem de Flávio Santiago e Antônio Pedro. Teatro Mesbla, Rio de Janeiro, março de 1977.

O Poeta da Vila e seus Amores- Dramatização da vida de Noel, com texto de Plínio Marcos. Teatro popular do SESI, São Paulo, maio de 1977.

Noel Assim...- Espetáculo de música e mímica em torno da vida e obra do autor. Direção musical do violonista Paulo Vasconcelos. Na casa noturna Gente da Noite, Rio de Janeiro, maio de 1983.

Rosa- Dramatização da vida e obra de Noel. Texto e direção de Domingos de Oliveira. Direção musical Tim Rescala. Teatro Villa-lobos, Rio de Janeiro, maio de 1988. Músicas de Noel, citações de Villa-Lobos e Henrique Vogeler.

Feitiço da Vila- Grande montagem teatral envolvendo a obra do autor, com dramatização, levando para o palco, alguns de seus principais parceiros. Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro, março de 1998. Execução de 16 músicas de Noel.

Gravações recentes:

O músico e produtor Almir Chediak reuniu em CD, 22 músicas de Noel Rosa interpretados por grandes nomes da música popular atual, como Tom Jobim, Caetano Veloso, Leila Pinheiro, João Nogueira, Chico Buarque, João Bosco, Gal Costa e Gilberto Gil que dá uma nova interpretação a Com que Roupa, que foi aproveitada no anúncio das *Malhas Hering*. Este CD faz parte “**Songbook NOEL**” de 1991.

Outro lançamento foi o da série “*revivendo*”. É um CD com 18 gravações remasterizadas cujo título é Noel Rosa por Araci de Almeida e Mário Reis.

Ainda nos anos 90 outra reunião de composições de Noel Rosa ficou por conta de Ivan Lins, num CD triplo notável, **VIVANOEL** (1997), onde destacam-se além de interpretações de grandes nomes da MPB (Nana Caymi, Zeca Pagodinho, Emílio Santiago, Fundo de Quintal, Caetano Veloso, e outros), os arranjos primorosos, dando ao trabalho um tom de unidade, e com isso a obra do compositor ganha ainda mais destaque. Cada música vem acompanhada de

um comentário do pesquisador e jornalista João Máximo. Já vendeu 40 mil cópias. Ainda em 1997 foi a vez de Jonny Alf gravar treze músicas de Noel, com arranjos do Pianista Leandro Braga. A produção do CD faz parte da série *letra & Música*, da Editora Lumiar, de Almir Chediak.

A última referência em termos de mídia à obra do compositor, diz respeito à uma página do ***Caderno Mulher*** (1998) do *Jornal do Brasil*, batizada de Com Que Roupa ?, que envolve moda e hábitos femininos.

Para concluir observa-se que os “projetos” de marketing relativos à obra de Noel não são muitos, quando ocorrem limitam-se ao campo das gravadoras. Mas é importante destacar o aproveitamento das músicas do compositor pela mídia, de maneira geral, e isto vem ocorrendo constantemente, porque muitas delas já estão incorporadas à cultura e ao imaginário popular.

5- O CARÁTER DE CRÔNICA DA OBRA

5.1- A crônica lítero-musical

Os elementos comuns da crônica estão presentes de forma plena na obra de Noel Rosa. Diferente de um cronista típico, não é jornalista, nem escritor, e muito menos apresenta “grandes” preocupações com a história, ou a literatura. Noel é um cronista-letrista que durante os longos dias de sua vida, foi garimpando de momento em momento, a matéria prima que selecionou para suas composições. A crônica em Noel não se manifesta como gênero puro, mas apresenta todos os elementos fundamentais desta forma de expressão de literatura. É importante observar o que diz Beatriz Resende sobre a crônica:

“Identificamos, pois, a crônica como representação literária do fragmentário, do ambíguo, do efêmero; como espécie que ao utilizar-se de sua própria maneira de ser alegórica apresenta o presente - que ao ser narrado já é passado - como ruína”⁴⁶

A crônica de Noel se dá, em forma de poesia. Seus versos dão unidade e eternizam os fragmentos da realidade, coisas e personagens “sem importância” do dia a dia. É a literatura construída com as ruínas da história efêmera de todo dia. O cronista Noel vai assim à maneira de um diretor de cinema fazendo uma montagem, juntando os cacos, da “vida como ela é”, como disse Nelson Rodrigues.

Noel é um bamba na construção de sambas, e estes são suas verdadeiras

⁴⁶ RESENDE, Beatriz. Dentes Negros e Cabelos Azuis (Tese de Doutorado), p.37

crônicas. Nelas apresentam-se os fragmentos da rotina e do corriqueiro, que não interessam ao sistema oficial e nem estão presentes nos livros de história. A “história” que Noel-cronista-sambista conta está próximo do que aponta Beatriz Resende, em sua Tese:

“A concepção de história como articulação entre passado em ruínas e a tempestade do progresso que o futuro traz, reagindo contra a representação homogênea ou contínua da história, propondo a compreensão do fragmentário, parece-nos a única capaz de conviver com a leitura de crônicas de um momento anterior ao nosso. Elas serão, então, percebidas como alegorias iluminadoras de nosso próprio cotidiano” ⁴⁷

Sob o ponto de vista da crônica, Noel é um híbrido de poeta, sambista e “repórter” que vai eternizando os pequenos fatos “sem importância” do dia a dia e reportando para o ouvinte.

⁴⁷ Idem p. 38

5.2- O compositor-repórter

“Nossas experiências sonoras prosseguiram. Noel Rosa nos apresentara um novo samba em que glorificava o nosso bairro, nossa ‘terra natal’, como dizíamos.”⁴⁸

Almirante

Uma faceta não explorada da obra do compositor, por estudiosos ou pesquisadores, diz respeito caráter de crônica de seu trabalho, que está presente em dezenas de composições.

A sua vocação de *compositor-repórter* já se manifestara desde a adolescência, quando aluno do Colégio São Bento. Após as aulas perambulava pelo Centro da Cidade fumando os primeiros cigarros, observando o movimento da população, a geografia, os costumes e hábitos, a sonoridade e o ritmo das pessoas e dos automóveis na Capital Federal, que crescia rumando para modernidade, mas ainda apresentando os ecos do século XIX. E Noel registrando e selecionando fatos, elementos desta vida mundana e as circunstâncias que tudo isso envolve, vai construindo sua letras, acompanhadas das músicas, que visam atender não só um ouvinte, mas um público; seja pelo disco, seja pelo rádio. As crônicas do compositor-repórter podem também serem “ouvidas”. É o caso de **Quando o Samba Acabou**, que apresenta vários traços

de crônica, líricos e plásticos, que por hipótese, podem ter sido tirados de fatos, e circunstâncias ligados à da vida do autor, ou até serem baseados em uma notícia corriqueira de jornal:

*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

*Lá no **morro** uma luz somente havia*

*Era a **lua** que tudo assistia*

*Mas quando acabava **o samba** se escondia*

*Na segunda **batucada***

⁴⁸ No Tempo de Noel, p.79

*Disputando a **namorada***

Foram os dois improvisar

*E como em toda **façanha***

Sempre um perde o outro ganha

*um dos dois parou de **versejar***

E perdendo a doce amada

*Foi fumar na **encruzilhada***

Ficando 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 o **sol** quando o **samba acabou***

De noite não havia lua, ninguém cantou

A tragédia é narrada de maneira simples em tom de conversa. A cabrocha, os dois malandros; três personagens, o local, o motivo, o samba, a batucada, e o final trágico, tendo a lua, e depois o sol como testemunhas. Em termos de comparatismo, pode-se associar aos “poemas tirados de notícias de jornais”, de Manuel Bandeira; como também o contrário. Há dados suficientes para “criar-se” uma notícia de jornal. Mas o fato é que Noel, um compositor-narrador, de forma lírica cria uma bela página de nosso cancionário, transformando o efêmero em

uma crônica. Mais à frente, na época da Tropicália, com Domingo *no Parque*, Gilberto Gil retoma esta tendência, com um modo plástico típico do Cinema Novo.

Dentro das perspectivas históricas atuais a obra pode ser entendida como um documento não oficial, que situa-se na contramão do discurso hegemônico do sistema, no que diz respeito ao Estado, a elite e a mídia da época. É um “documento poético” porque registra e aponta para o tempo não mensurável em relógio ou folhinha, mas para o “tempo” do compositor que vai recolhendo informações preciosas, durante o dia ou à noite, e compondo um painel com as figuras humanas mais diferentes.

Noel Rosa ganha um perfil de “compositor-repórter”, porque além de transitar pela cidade, por bairros, ruas e morros de sua preferência garimpando informações e “gravando” sons e ritmos que são incorporados nas suas músicas. A vantagem é que, por exemplo, longe de preconceitos ou de estar preso a convenções, aproxima-se de toda uma geração de negros, num país de escravidão recente, que vai influenciá-lo profundamente. Um nome que pode ser citado é o de Sinhô, admirado por Noel, e um dos grandes expoentes do samba no Brasil.

Ao construir uma obra com características fortes e marcantes de crônica, atemporaliza a condição humana, vai além do discurso do poder, das colunas sociais e ideologias do momento, que pretendiam trazer a “realidade” presa a um cabresto, tentando esconder as diferenças existentes neste país continental e heterogêneo.

Como observador atento e inquieto, varou noites e dias, deslocando-se por rádios, e em bairros como a Penha, Estácio, Lapa ou Morro da Mangueira; além de marcar ponto em bares e botequins recolhendo todo tipo de informação cotidiana. Vale observar com atenção a sua magistral composição com parceria de Vadico, **Conversa de Botequim**, uma crônica em versos, onde seleciona minúcias do rico cotidiano carioca, valorizando elementos, que por fazerem parte da realidade de todo o dia, passam despercebidos; mas que em conjunto, montadas como um verdadeiro filme, formam um painel semiológico de grande significação. E assim são elevados a categoria da significação *o pão com manteiga, o jogo do bicho, o futebol e o copo d'água*, montando-se assim um painel de crônica e poesia:

Seu garçom *faça o favor*

De me trazer depressa

*Uma boa **média** que não seja **requentada***

*Um **pão bem quente com manteiga à beça***

Um guardanapo,

*E um **copo d'água bem gelada***

Feche a porta da direita

Com muito cuidado

Que não estou disposto

A ficar exposto ao sol

*Vá perguntar ao 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 uma **revista***

*Um **isqueiro** e um **cinzeiro***

Telefone ao menos uma vez

Para 34-4333

E ordena ao seu Osório

Que me mande um guarda-chuva

*Aqui pro **nosso escritório***

Seu garçom me empreste algum dinheiro

*Que eu deixei o meu com o **bicheiro***

Vá dizer ao seu gerente

*Que **pendure essa despesa***

No cabide ali em frente

Este samba começa a chamar a atenção pelo casamento e sincronias perfeitos entre letra e música. Como crônica mostra um painel com hábitos, costumes, objetos, valores e lugares do homem de então. O humor fino e cheio de graça é um traço desta crônica, que apresenta também um vocabulário típico da época, empregado de forma exata, no ritmo das frases; o sotaque carioca e as gírias, também somam na construção. O estilo sintático peculiar é uma outra característica destacável na vida do carioca, começando pelo “seu”, misturado com você e tu. Já o personagem-narrador traveste-se de freqüentador típico de botequim, que faz deste o seu “escritório”, um “pronto” sem dinheiro que vive a base de improvisos, como jogar no bicho para descolar “algum”. É importante lembrar que alguns destes costumes e hábitos culturais ainda fazem parte da vida do carioca, como o futebol, a média, o pão com manteiga e o “pendura”.

E as letras vão fazendo referência aos bairros, num tipo de narração que lembra, bilhetes ou o bate-papo sem compromisso; tudo de maneira econômica e precisa, como observa Antonio Cândido:

“Num país como o Brasil, onde se costuma identificar a superioridade intelectual e literária com grandiloquência e requinte gramatical, a crônica operou milagres de simplificação e naturalidade, que atingiram o ponto máximo nos nossos dias.

O seu prestígio atual é um grande sintoma do processo de busca de oralidade na escrita, isto é, de quebra do artifício e

*aproximação com o que há de mais natural na modo de ser de
nosso tempo.”⁴⁹*

A obra de Noel Rosa é um grande relato da “vida ao rés do chão” de seu tempo, onde destaca o movimento da vida das ruas, dos vizinhos, do botequim, dos cabarés, numa obra construída a partir da vida carioca.

No samba **Três Apitos**, o poeta está as voltas com a musa, o que não o impede de construir uma crônica, onde elementos importantes da modernidade aparecem, assim como objetos e personagens típicos do bairro de Vila Isabel e da cidade. O compositor-repórter comparece de novo:

*Quando o **apito da fábrica de tecidos***

Vem ferir os meus ouvidos

Eu me lembro de você (...)

Você que atende ao apito

*de uma **chaminé de barro***

Por que não atende ao apito

*da **buzina do meu carro** ?*

(...) Mas você é mesmo

***Artigo** que não se imita*

*Quando a **fábrica apita***

⁴⁹ CÂNDIDO, Antonio. Trecho de *A vida ao rés-do-chão*, de, p. 16

faz **reclame** de você

Nos meus olhos você vê

Que eu sofro cruelmente

*Com ciúmes do **gerente** impertinente*

*Que **dá ordens** a você*

Sou do sereno

Poeta muito soturno

Vou virar guarda noturno

E você sabe por que

Mas você não sabe

Que enquanto você faz pano

Faço junto do piano

Estes versos pra você

Num tom de conversa coloquial, o “cronista Noel”, repórter do cotidiano, traz para o ouvinte fragmentos de uma realidade onde estão presentes o modo de tratamento (você), a fábrica de tecidos e o apito; ratificando a nova ordem moderna, o poeta noctívago, o automóvel, o reclame marcando a publicidade no país; além do gerente da fábrica, uma nova espécie de capataz, e do guarda noturno, ícones do novo século. Para fechar este trecho é importante citar a fala do jornalista e pesquisador Sérgio Cabral:

*“Suas músicas gravadas eram sempre recebidas com admiração, pela qualidade da letra e da música, ou pela extrema sensibilidade com que registrava os fatos do cotidiano e que fazia dele o grande cronista da música popular. Quem pesquisar a vida carioca daquele início dos anos 30 encontrará nas letras de Noel uma fonte permanente de informações”.*⁵⁰

O capítulo a seguir trata dos personagens mais presentes nos sambas e “crônicas” do compositor.

⁵⁰ CABRAL, Sérgio. Trecho do ensaio de *O Eterno Jovem. Songbook Noel Rosa* p. 11

5.3- A galeria de tipos

Desfilando por toda obra está um sem números de personagens que passaram pela vida de Noel, e que são os habitantes de uma cidade em franco processo de crescimento e de mudanças. O Rio de Janeiro, dos anos 20 e 30 é uma caldeirão, onde prevalece uma cultura que tem como marca a mistura. A Capital Federal atrai gente de todo país, e ainda possui as principais rádios. A escravidão recente ainda deixa marcas profundas. E são justamente os descendentes dos escravos, que habitam os morros cariocas que vão dar o tom musical e cultural importantes, com o samba e o carnaval; e alguns dos mais importantes parceiros de Noel como Cartola e Ismael Silva vem justamente dos morros; para onde os negros recém libertos foram por não ter onde morar, formando uma grande legião de marginais ao sistema. Sobre os personagens da cidade neste tempo, vale atentar para que escreveu João Antonio em seu ensaio sobre Noel:

“O poeta, mais maduro, conserva as suas marcas originais: é irônico e observador raro. Faz desfilar em seus sambas e marchas os tipos das ruas e coloca nas rádios e nos discos as gentes marginalizadas, os esquecidos e inconvenientes: pedintes, bêbados, expedienteiros, malandros, caloteiros, vigaristas, judeus, prestamistas corridos da polícia, e avaros, ao lado de mulatas sensuais, doces e mentirosas cabrochas e sambistas sestrosos”.⁵¹

Noel reporta poeticamente através de seus sambas a ação e os movimentos dos prontos, motoristas, garçons, da vizinha, do guarda-noturno, do malandro e dos grã-finos, construindo um mundo através de seus tipos. Com a audição paulatina das músicas compostas por ele, constrói-se um retrato em preto e branco da cidade com seus habitantes, inclusive os marginalizados pelo sistema, que não tem a menor chance de futuro como **João Ninguém**:

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

Que joga sem ter vintém

E fuma Libert Ovais (...)

João é dos milhares de brasileiros sem número de identidade e sem ocupação. É um pronto que está alijado da sociedade de consumo.

⁵¹ ANTONIO, João. Noel Rosa. Da série Literatura Comentada. p. 39

Vejamos mais alguns tipos no samba **São Coisas Nossas:**

(...) O **samba**, a prontidão e outras **bossas**

São coisas nossas, são coisas nossas

Baleiro, jornaleiro,

Motorista, condutor e passageiro,

Prestamista e vigarista

E o bonde que parece uma carroça (...)

Malandro que não bebe

Que não come, que não abandona o samba

Pois o samba mata a fome,

Morena bem bonita **lá da roça** (...)

E nesta “crônica” desfilam a morena, o prestamista, e o samba, a fome, a roça. E não pára por aí como se vê na irônica **Quem dá 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 muita mentirosa ?

Cinco mil-réis... Duzentos 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** !”*

Nesta além dos personagens comuns, o cronista envereda pela história, pelo futebol, pela batucada, fala do instrumento musical típico do sambista; o violão, além de eternizar gírias como “batata” e “fiteira”, compondo assim um panorama não só da cidade, como do Brasil.

E são dezenas de personagens que vão construindo o painel humano de uma época, principalmente o cidadão comum da Capital Federal, somando para a construção do que vem a ser hoje o cidadão carioca, com todo o folclore que o cerca.

Noel não só pode ser considerado cronista pela via da língua escrita, mas pelo fato também trazer para público o samba, a marcha, a batucada; mostrando para a população a riqueza e os elementos de sua própria cultura. E os bairros de Vila Isabel e Penha, dentre outros sintetizam estes elementos e outros, funcionando como metonímias. É o que trata o capítulo seguinte.

5.4- Vila Isabel é o mundo

O bairro mais citado pelo compositor carioca é a Penha. Mas sem sombra de dúvida, o citado com maior carinho, o “bairro-chave” nas suas composições mais importantes foi Vila Isabel. O bairro nos anos 20 e 30, sintetizava a vida na cidade e já que possuía “coisas do mundo” como a fábrica, o boulevard, o telefone, o automóvel, o bonde. As informações nacionais e internacionais chegam pelos jornais envolvendo o campo das idéias também, como é o caso do positivismo e futurismo. Vila Isabel é como uma metonímia, reunindo os mais diferentes tipos, de classes, profissões e até de nacionalidades, como professoras, operários, malandros, padeiros, garis, carteiros, turcos, portugueses, romenos, belgas. E principalmente algo que veio para marcar a modernidade: a rua.⁵² E é pelas ruas e pelos bares, desde os 14 anos que Noel recolhe o “material” para as suas “*crônicas musicais*”. Em entrevista o autor fala do bairro:

*“Quando penso no Boulevard, nas **ruas** pacatas que guardam os meus melhores segredos, nas esquinas prediletas para as reuniões da turma que aprendeu a fazer samba vendo sambar o arvoredado, o meu coração, incuravelmente sentimental, bate descompassado como um tamborim tocado por estrangeiro. E eu vou alongando o pensamento e vou pensando que a **cidade inteira é Vila Isabel...**”*⁵³

⁵² BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*.

O bairro era chamado carinhosamente de “cidade”, por ele e muitos de seus companheiros, como atestou Almirante. Tinha “vida própria”. E Noel durante a sua vida foi selecionando e “cronicizando” o que lhe interessava, transformando assim, o bairro numa espécie de metonímia do mundo. E não faltam comparações como por exemplo em *Palpite Infeliz*, onde ele retorna à questão:

“A Vila é uma cidade independente...”,

ou em feitiço da Vila:

(...) São Paulo dá Café

Minas dá leite

E a Vila Isabel dá samba (...)

Fica explícito a comparação do bairro com uma cidade e até com Estados. A Vila é o “centro” do mundo, com seu colorido, seu ritmo e efervescência de um bairro cortado por um boulevard e rodeado de morros, com circulação de todo o tipo de gente possível, nos idos de 1920 e 1930. E foi inspirando-se na rotina, movimento e ação destas pessoas, com seus dramas, tragédias e alegrias, que Noel compôs suas músicas com um gosto especial de crônica.

Confirmando este modo de ver o mundo, onde destaca-se o bairro do seu coração, vamos observar este último exemplo com o samba **Eu Vou pra Vila:**

Não tenho medo de bamba

Na roda de samba

Eu sou bacharel

⁵³ Noel Rosa, *uma biografia*. p. 38.

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 mudei pra Piedade

Já saí de Cascadura

Eu vou pra Vila

Pois quem é bom não se mistura

Quando me formei no samba

Recebi uma medalha,

Eu vou pra Vila

Pro samba de chapéu de palha.

A polícia em todo a canto

Proibiu a batucada,

Eu vou pra Vila

Onde a polícia é camarada.

Seu bairro é a nação, onde é gerado o protótipo da cultura, e representa a riqueza de todo tipo de mistura, inclusive a da raça. Noel não precisou sair da Vila para se tornar um dos maiores compositores da música popular brasileira.

5.5- O instante, a prontidão e a bossa

O tempo, datável ou não, é agônico, importante, efêmero e determinante na vida dos seres humanos. Para o poeta e cronista pode ser inimigo, e as vezes parceiro, em termos de captação dos momentos e transformação em fragmentos do óbvio. O tempo passando só deixa “ruínas”. Para o aproveitamento destes instantes fundamentais, quando os fatos se dão, e captar-se a poesia, é necessário a eterna *prontidão*. Esta expressão é utilizada em profusão por Noel, designando os “prontos”, que para sobreviverem, em busca de comida, moradia, fugir da polícia; isto, num sistema hostil tem que estar todo o tempo preparado, observando o movimento das pessoas. No caso da crônica é fundamental a prontidão para ir “recriando”, em forma de poesia, o tempo que vai passando, envolvendo os personagens. O que vem lembrar a “precisão” nos eternos versos de Fernando Pessoa: “*Navegar é preciso/ Viver não é preciso*”.

Bossa, termo presente nas conversas dos simples, eternizado por Noel quer dizer algo indefinível, mas que o sambista e o *pronto* sabem que tem. É preciso de bossa para viver, sambar, levar a vida. Como se diz em linguagem corrente “fulano tem bossa ou é cheio de bossa”. Quando a bossa tornou-se “nova” no final dos anos 50, denominou um estilo marcante de música, variante do samba e com João Gilberto veio a dar uma dicção única ao gênero e ao instrumento de malandros e personagens antigos, o violão. O violão, a prontidão e a bossa com certeza são “coisas nossas”. Caetano Veloso falando de sua vida

e obra dá um importante depoimento sobre o efeito disso em sua canção tropicália, manifestando o movimento de retomada oswaldiana:

*“Pensando num velho samba de Noel Rosa chamado ‘Coisas Nossas’ que enumerava cenas, personagens típicos e características culturais da vida brasileira, e os emoldurava com o refrão ‘O samba, a prontidão e outras bossas/ São Coisas Nossas / São coisas Nossas’ (Depois de abrir magnificamente com a linha ‘Queria se pandeiro para sentir o dia inteiro a sua mão na minha pela a batucar’), imaginei uma canção que tivesse temática e estrutura semelhantes, só que como ‘Alegria, Alegria’ em relação a ‘clever boy samba’, não ficasse num tom simplesmente satírico e valesse por retrato em movimento do Brasil de então. Com a mente numa velocidade estonteante, lembrei que Carmem Miranda rima com ‘A Banda’ (eu que já vinha fazia muito tempo pensando em bradar o nome ou brandir a imagem de Carmem Miranda), e imaginei colocar lado a lado as imagens, idéias e entidades reveladoras da tragicomédia Brasil, da aventura frusta e reluzente de ser brasileiro. A palavra **bossa**, que já havia no samba de Noel (anos 30), se impunha naturalmente (era claro para mim que ela estaria, como em ‘Coisas Nossas’, no refrão da nova música), e sua rima com palhoça punha, mais do que a bossa, a TV do Fino da Bossa de Elis em confronto com uma população que mal deixava de ser*

rural. O carnaval, o próprio movimento tropicalista (que então não tinha esse ou qualquer outro nome), a miséria e a opressão, a Jovem Guarda de Roberto Carlos, tudo teria lugar ali - as palavras encontravam rimas; as idéias contrastes e analogias; as imagens, espelhos, lentes e ângulos insuspeitados.”⁵⁴

Noel Rosa cheio de bossa e sempre *pronto* em suas crônicas musicais foi responsável por eternizar um pouco do Brasil com seus personagens e costumes, vivos, revelando um grande amor pelo seu país; que ainda hoje está sendo construído.

⁵⁴ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. p. 184 e 185

6-CONCLUSÃO

A obra do compositor Noel de Medeiros Rosa ocupa um lugar central no âmbito da música popular brasileira, após mais de sessenta anos de sua morte. É um fato inusitado, porque no campo da cultura de massa, onde o compositor teve inserida as suas músicas, só costuma-se trabalhar com fenômenos efêmeros, imediatos e de vida muito curta; as composições, os nomes dos compositores e cantores, desaparecem do cenário musical com facilidade.

O que se produz em termos de cultura no país só tem preservação e memória, quando está ligado diretamente à elite, dentro de instâncias legitimadoras como a academia, a crítica e espaço para os autores em veículos de comunicação de massa, para exibição das obras e das idéias. O modernismo é um exemplo claro disso. A maioria de seus componentes e realizadores, tinham origem na classe média alta, e por exemplo a Semana de 22 e seus criadores tinham o apoio da elite cafeeira de São Paulo. O seu crítico, de maior expressão, na época, Paulo Prado, era um típico “nobre” são paulino. A origem dos autores não diminui em nada a vocação e o talento, mas sem dúvida ajudou a preservar a produção literária, em termos de memória. E mesmo as críticas contundentes sofridas pelos componentes e a polêmica gerada em torno das idéias, acabaram somando a favor.

Noel Rosa e a geração de 30, que teve nomes como Ari Barroso, Cartola, Lamartine Babo, Vadico, Braguinha, Ismael Silva, Heitor dos Prazeres, Mário Reis, Assis Valente, Custódio Mesquita, Orestes Barbosa, Almirante, Pixinguinha e Radamés Gnattali e outros, trouxe para a música popular a

modernidade. Mas não houve “semana” e muito menos “manifestos”, e são raros os estudos envolvendo este período e autores. A perenidade de algumas músicas e compositores se deve à memória popular, ao carnaval, ao disco e ao rádio.

No caso específico de Noel Rosa, o que impressiona logo no início do estudo de sua obra e vida, é o grande número de composições de indiscutível qualidade, produzidas num período curto; seu sucesso logo aos vinte anos e sua morte prematura aos vinte seis anos e meio.

É notável a sua versatilidade e atuação como cantor, violonista e improvisador em diferentes campos como o rádio, casas noturnas, teatros, cinema, carnaval, festas, e sua larga produção atendendo a inúmeros cantores. O seu lado de pesquisador, também é digno de nota, com suas peregrinações pela Mangueira, Estácio, Oswaldo Cruz e até Irajá, pesquisando sambas, caracteriza-o como um tipo apaixonado e estudioso do fenômeno, além de ser mediador entre o samba de morro e o samba do asfalto.

Mas o que vem deixar uma marca indelével e definitiva na música popular brasileira, é o *corte* “epistemológico” que sua obra provocou quando veio romper com a tradição verborrágica do parnasianismo retumbante. Assim ele traz para o campo da música popular importantes conquistas no campo da modernidade, já fixas na literatura, artes plásticas e música erudita. A mais importante delas, que vem a romper definitivamente com o cânone clássico, o iluminismo da razão. O homem na obra de Noel é sujeito e objeto. A marca do inconsciente também é de vital importância, porque os personagens noelinos

têm um perfil psicológico, apresentando angústias e obsessões. Nas suas “crônicas musicais”, por exemplo, comparecem os personagens comuns da vida brasileira, os objetos e coisas que compõem a realidade moderna, os novos costumes e moralidade; enfim, a vida moderna com suas máquinas, tecnologia, espaço público e sua velocidade. Mas as suas composições não perderam o lirismo, a musa e o ser humano e suas questões vitais que se manifestam através de uma repetição constante.

A obra de Noel serve ainda de modelo até os dias atuais. Vai atravessando décadas, influenciando e assombrando gerações de compositores, cantores e arranjadores. Vale citar a proximidade, por exemplo, de *Último Desejo: 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 (...)*, com “*Latim Lover*” de João Bosco e Aldir Blanc:

*Nos dissemos que o começo
É sempre, sempre inesquecível
E no entanto meu amor
Que coisa incrível
Esqueci nosso começo inesquecível (...)*

*(...) As lembranças
Acompanham até o fim o latim lover
Que hoje morre*

Sem revólver, sem ciúme e sem remédio

De tédio

É inevitável, também a aproximação entre *Pra que Mentir: Pra que mentir/ Se tu ainda não tens esse dom/ De saber iludir ?/ Pra que mentir/ Se tu ainda não tens/ A malícia de toda mulher ?* Com *Dom de Iludir*, de Caetano Veloso:

Não me venha falar

Na Malícia de toda mulher

Cada um sabe a dor

E a delícia de ser o que é (...)

Fica patente a valorização das “coisas do Brasil” num nacionalismo sem xenofobia e singular. O seu amor pela cultura pátria e principalmente a língua portuguesa do Brasil, leva-o a produzir críticas ferrenhas às influências dos modismos importados. Neste panorama o *samba* ocupa o epicentro, ao lado de temas brasileiros e universais que atravessam a sua obra.

A propagação de seu trabalho não se deveu a um projeto de marketing específico. Depois de sua morte Almirante tendo a certeza da pujança da obra, criou programa de rádio e fez dezenas de palestras tratando da música popular, incluindo Noel. Em relação às gravações, quem retoma a obra de Noel é a cantora Araci de Almeida, que grava os primeiros discos duplos da história da fonografia no Brasil; e o mais importante, registra várias composições inéditas, dando chance assim, ao público de conhecer mais o trabalho do compositor.

E por último, destacam-se as suas *crônicas musicais*, quando constrói um capítulo da história do Brasil trazendo para os sambas e canções os costumes, as ações e hábitos dos personagens da vida no país. Da mesma forma foi o

autor que mais tratou da cidade do Rio de Janeiro, homenageando vários de seus bairros, com destaque para Vila Isabel e a Penha. Uma abordagem tão vultosa só vem a encontrar paralelo, hoje, na prosa dos contos de autores como Rubem Fonseca, no conto *O balão fantasma*, do livro *O buraco na parede*, onde ele invariavelmente situa seus personagens nas ruas e bairros da cidade, mostrando conhecimento preciso de sua geografia. Já Noel com suas “crônicas”, reconstrói o espaço-tempo dos anos 30, com toda a riqueza e heterogeneidade que envolve a história da população da época.

Noel Rosa vem a ser um paradigma no panorama da música popular brasileira, como o primeiro letrista profissional, e um dos responsáveis pelo advento da modernidade neste campo, e também pela nobreza com que tratou o samba, ajudando a projetá-lo com o gênero musical de primeira grandeza, além de ser um cronista musical que tratou a cidade e seus habitantes de forma singular e inigualável, ajudando a construir o perfil poético de quem chamamos hoje de carioca.

Bibliografia

- 1- ADORNO, Theodor W. & HORHEIMER, Max. ***Dialética do esclarecimento***.
Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- 2- ADORNO, Theodor W. ***Filosofia da nova música***. São Paulo: Perspectiva,
1974.
- 3- ANDRADE, Mário de. ***Dicionário musical brasileiro***. São Paulo:
Universidade de São Paulo, 1989.
- 4- ANDRADE, Oswald. ***A Utopia Antropofágica -manifestos e teses***. Rio
Janeiro: Globo, 1992.
- 5- _____. ***Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias***. Rio de Janeiro:
Civilização Brasileira, 1978.
- 6- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. ***Teoria da Literatura***. São Paulo: Martins
Fontes, 1976.
- 7- ALMIRANTE. ***No tempo de Noel Rosa***. Rio de Janeiro: Francisco Alves,
1963.
- 8- ASSIS, Machado de. ***Quincas Borba***. Rio de Janeiro: Globo, 1997.
- 9- _____. ***Dom Casmurro***. Rio de Janeiro: Globo, 1997.
- 10- AUERBACH, Erich. ***Mimesis***. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- 11- BAHIA, Juarez. ***Jornal, História e Técnica. História da imprensa
brasileira***. São Paulo: Ática, 1990.
- 12- BARTHES, Roland. ***Mitologias***. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- 13- _____. ***Elementos da Semiologia***. São Paulo Cultrix, 1980.

- 14- BERMAN, Marshall. ***Tudo que é sólido desmancha no ar***. São Paulo
Companhia das letras, 1987.
- 15- BOSI, Alfredo. ***História concisa da literatura brasileira***. São Paulo: Cultrix,
1979.
- 16- BRANDÃO, Anderson Figueiredo. ***Entre ruas bares e becos: ecos e
histórias na música popular brasileira***. Dissertação (Mestrado em
Literatura Comparada) - Faculdade de Letras e Artes. Rio de Janeiro:
UFRJ, 1999.
- 17- BRASIL, Assis. ***O Modernismo***. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.
- 18- BRANCO, Renato Castelo, MARTENSEN, Rodolfo Lima & REIS, Fernando
(org.). ***História da Propaganda no Brasil***. São Paulo: T.A. Queiroz,
1990.
- 19- CABRAL, Sérgio. ***No tempo de Almirante - uma história do rádio e da
MPB***. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- 20- CALDAS, Waldenir. ***Iniciação à música popular brasileira***. São Paulo,
Ática, 1989.
- 21- CALDEIRA, Jorge. ***Noel Rosa - De Costas para o Mar***. São Paulo:
Brasiliense, 1982.
- 22- CAMPOS, Augusto de. ***Balanço da bossa e outras bossas***. São Paulo:
Perspectiva, 1978.
- 23- CAMPOS, Paulo Mendes. ***Os bares morrem numa quarta-feira***. São
Paulo: Ática, 1980.
- 24- CÂNDIDO, Antonio. ***Literatura e Sociedade***. São Paulo: Nacional, 1985.

- 25- CASTRO, Rui. **Chega de Saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- 26- CARVALHO, Castelar de & ARAÚJO, Antonio Martins. **Noel Rosa: língua e estilo**. Rio de Janeiro: Thex, 1999.
- 27- CASÉ, Rafael. **Programa Casé - o rádio começou aqui**. Rio de Janeiro: Muad, 1995.
- 28- CHEDIAK, Almir. **Songbook de Noel Rosa**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.
- 29- COHN, Gabriel (org.). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1994.
- 30- CORDOVILLE, Maria Fernanda Domingues. **Carlos Heitor Cony: o filósofo do cotidiano**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Faculdade de Letras e Artes da UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- 31- COSTA LIMA, Luiz. **Mimesis e modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- 32- _____. **Teoria da literatura e suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- 33- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. sd.
- 34- CUNHA, Antonio Geraldo da. **Dicionário Etimológico**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- 35- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- 36- DORIA, Francisco Antonio. **No tempo de Vargas**. Rio de Janeiro: Revan, 1994.
- 37- ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

- 38- FILHO, Domício Proença. ***A linguagem literária***. São Paulo: Ática, 1992.
- 39- FONSECA, Rubem. ***O buraco na parede***. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- 40- FOUCAULT, Michel. ***Arqueologia do saber***. Petrópolis: Vozes, 1980.
- 41- _____. ***As palavras e as coisas***. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- 42- FREUD, Sigmund. ***O Mal-Estar na Civilização***. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- 43- _____. ***Sobre os sonhos***. Rio de Janeiro: Imago, 1973.
- 44- FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. ***A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil***. São Paulo: Unicamp, 1982.
- 45- GARDEL, André. ***O encontro entre Bandeira e Sinhô***. Rio de Janeiro: Biblioteca carioca, 1995.
- 46- GOMES, Bruno Ferreira. ***Wilson Batista e sua época***. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- 47- HEGEL, G. F. ***Fenomenologia do Espírito***. Petrópolis: Vozes, 1994.
- 48- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). ***Pós-Modernismo e política***. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- 49- IORIO, Fábio Mário. ***Caras e Bocas: a trajetória poética de Caetano Veloso***. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicação da UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, 1990.
- 50- JAKOBSON, Roman. ***Lingüística e comunicação***. São Paulo: Cultrix, 1990.

- 51- KAUFMAN, Pierre (Org.). **Dicionário Enciclopédico de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- 52- LACAN, Jacques. **Escritos**. Perspectiva: São Paulo, 1978.
- 53- LYOTARD, Jean-François. **O pós-modernismo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- 54- MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos. **Noel Rosa, uma biografia**. Brasília: Universidade de Brasília, 1990.
- 55- MELLO, Zuzana Homem de & SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo, 85 anos de músicas brasileiras**. São Paulo: 34 Editora, 1988.
- 56- MELLO, Saulo Pereira de. **Limite, filme de Mário Peixoto**. Rio de Janeiro, 1979.
- 57- MENDONÇA, Antonio Sérgio (Org.). **Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- 59- _____. **Psicanálise e literatura**. Rio de Janeiro: Aouta, 1985.
- 60- _____ & Sá, Álvaro. **Poesia de Vanguarda no Brasil**. Rio de Janeiro: Antares, 1983.
- 61- MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- 62- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1982.
- 63- _____. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 1982.
- 64- MURCE, Renato. **Nos bastidores do rádio**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

- 65- NOVAES, José. **Luto e melancolia na música popular brasileira.** (Tese de Doutorado) - Escola de Comunicação da UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ,1999.
- 66- OLIVEIRA, Franklin. **Literatura e civilização.** Rio de Janeiro: Difel, 1978.
- 67- PIMENTEL, Luis & VIEIRA, Fernando Vieira. **Wilson Batista.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- 68- PINTO, Virgílio Noya. **Comunicação e cultura brasileira.** São Paulo: Ática, 1995.
- 69- RESENDE, Beatriz. **As crônicas do Rio.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- 70- _____. **Dentes negros cabelos azuis. Lima Barreto e a cidadania em fragmentos.** Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras e Artes da UFRJ. Rio de Janeiro, UFRJ, 1994.
- 71- ROCHA, Gláuber. **O século do cinema.** Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.
- 72- RODRIGUES, Nelson Falcão. **A vida como ela é ...** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- 73- _____. **O óbvio ululante.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- 74- ROSEMBERG, Harold. **A tradição do novo.** São Paulo: Perspectiva, 1974.
- 75- SÁ, Jorge de. **A crônica.** São Paulo: Ática, 1999.
- 76- SANT'ANNA, Affonso Romano. **Música popular e moderna poesia brasileira.** Petrópolis: Vozes, 1986.
- 77- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro.** Petrópolis: Vozes, 1982.

78- TINHORÃO, José Ramos. ***Pequena história da música popular brasileira.***

São Paulo: Art Editora, 1991.

79- _____. ***Música popular: do gramofone ao rádio e TV.*** São Paulo:

Ática, 1981.

80- _____. ***História social da música popular brasileira.*** São Paulo:

Editora 34, 1998.

81- VELOSO, Caetano. ***Verdade Tropical.*** São Paulo: Companhia das

Letras:1997.

MONTEIRO, Marcos Antonio de Azevedo. *Noel Rosa: a modernidade, a crônica e a indústria cultural*. Dissertação de Mestrado em Semiologia. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2000.
161 fls. mimeo.

Resumo

Esta Dissertação apresenta um estudo situando a obra do compositor Noel de Medeiros Rosa, no panorama da moderna música popular brasileira, considera também os aspectos de crônica que o trabalho contém; além de situar o seu lugar de paradigma lítero-musical na cultura brasileira no século XX.