

NOEL ROSA – PROFISSÃO: SAMBISTA¹

MAYRA PINTO

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

Na obra de Noel, esse lugar, desde seu primeiro samba, é marcado por uma voz que confronta os valores dominantes, sobretudo, no que diz respeito ao mundo do trabalho. A enunciação se configura geralmente por intermédio de um locutor que será, com raríssimas exceções, o sambista pobre, por vezes malandro – no sentido de que não está no mundo do trabalho formal, isto é, em Noel de um modo geral o malandro se confunde com a acepção popular do “vagabundo” e não necessariamente com o marginal que pratica pequenos delitos. Mais do que a contribuição para a construção de

¹ Este texto é parte da tese *Noel Rosa: o humor na canção*, defendida na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, sob orientação do Professor Celso Fernando Favaretto, com o apoio financeiro da FAPESP.

um estereótipo – o do malandro-sambista criado pelo samba de 30 – a voz poética de Noel Rosa vai configurar um ethos do artista popular para o qual não há um lugar confortável no universo dos valores dominantes, daí sua sistemática confrontação com esses valores. Assim, essa voz já nasceu sob a perspectiva de um dialogismo de “colorido polêmico”² devido a sua condição existencial e social: para o compositor popular – pobre, negro, mestiço ou branco oriundo das classes baixas – não havia, à época, um lugar que pudesse legitimá-lo socialmente.

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

A descoberta de que era possível usar sua música como matéria-prima para a produção de um produto vendável, com boa perspectiva de mercado junto às camadas da classe média – salas de espera de cinema, teatro de revistas, cabarés, casas de chope, clubes sociais, restaurantes elegantes (...), casas de música, estúdios de gravação de discos e estúdios de rádio – provocou a partir da década de 1920 verdadeira corrida de talentos das camadas baixas para a profissionalização. (TINHORÃO, 2004: 279)

Por outro lado, estilisticamente, a voz do compositor popular urbano que Noel ajudou a configurar nasceu por intermédio de um discurso poético muito particular, isto é, a canção, um gênero híbrido, constituído pela linguagem poética e pela musical. Essa peculiaridade discursiva contribui para que a canção seja atravessada por diferentes traços composicionais que favorecem um tipo de apropriação da linguagem, própria da poesia, no que concerne às letras das canções.

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

² Mikhail Bakhtin usa essa expressão para definir como o duplo aspecto do dialogismo está presente na obra de Tolstói frequentemente em oposição às vozes de sua época: “... seu discurso, mesmo nas expressões mais ‘líricas’ e nas descrições mais ‘épicas’, harmoniza-se (mais frequentemente ‘desarmoniza-se’) com diversos aspectos da consciência social e verbal plurilíngüe que enreda o objeto. Ao mesmo tempo intervém polemicamente no horizonte objetual e axiológico do leitor, procurando afetar e destruir o fundo aperceptivo de sua compreensão ativa”. In: O discurso na poesia e o discurso no romance, *Questões de literatura e de estética* (A teoria do romance). 2. ed. São Paulo, Unesp/Hucitec, 1990, p. 91.

enunciador/enunciatário; isto é, a produção do discurso é histórica e determinada por diferentes vozes sociais que estão em contínua interação.

Mas, na prosa, o dialogismo é parte constitutiva do discurso literário, os diferentes pontos de vista das personagens perfazem perspectivas semânticas e axiológicas que compõem um tipo de apreensão da linguagem: “O prosador não purifica seus discursos das intenções e tons de outrem, não destrói os germes do plurilinguismo social que estão encerrados neles (...) porém dispõe todos estes discursos e formas a diferentes distâncias do núcleo semântico decisivo da sua obra” (BAKHTIN, 1990: 104).

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

Na obra poética a linguagem realiza-se como algo indubitável, indiscutível, englobante. Tudo o que vê, compreende e imagina o poeta, ele vê, compreende e imagina com os olhos da sua linguagem, nas suas formas internas, e não há nada que faça sua enunciação sentir a necessidade de utilizar uma linguagem alheia, de outrem. A ideia de pluralidade de mundos linguísticos, igualmente inteligíveis e significativos, é organicamente inacessível para o estilo poético (BAKHTIN, 1990: 92-94).

Evidentemente, o discurso poético estabelece relações dialógicas com seu tempo histórico, e com as diferentes linguagens desse tempo, mas “os acentos, as associações, as indicações, as alusões, as coincidências que procedem de cada discurso poético, todos eles servem a uma só linguagem, a uma única perspectiva, e não a contextos sociais plurilíngues” (BAKHTIN, 1990: 104). É possível haver uma multiplicidade de vozes em toda a obra de Shakespeare, por exemplo, mas, para Bakhtin, em cada um de seus dramas há apenas uma voz (BAKHTIN, 1981: 28); diferentemente de um romance, em que cada personagem pode ser uma voz, um ponto de vista diferente. Tezza é preciso na síntese definidora do discurso poético na visão do teórico russo: “Para Bakhtin, o poético é a expressão completa de um olhar sobre o mundo que chama a si a responsabilidade total de suas palavras” (TEZZA, 2006: 215).

O discurso poético favorece, por sua configuração formal e estilística – via recursos visuais, gráficos e sonoros - uma centralização da voz. Na canção, essa centralização também se configura nos inúmeros recursos sonoros justapostos das diferentes linguagens; além dos recursos poéticos da letra – métrica, rimas, assonâncias, aliterações e o ritmo que “fixa e enrijece ainda mais a unidade e o caráter fechado do

estilo poético e da linguagem única que é postulada por este estilo” (BAKHTIN, 1990: 104). - há todos os elementos da linguagem musical: o ritmo e a melodia – que se encaixam nos versos numa sobreposição enfática de linguagens a serviço de uma única voz. Além disso, a centralização formal e estilística do discurso poético “é também útil em outros gêneros não intrinsecamente literários, como o ensaio, a filosofia, o texto religioso nos momentos de isolamento estilístico, como que se reforça, pela autoridade da voz, pela altissonância poética, a força do argumento” (TEZZA, 2006: 205).

Assim, na década de 30, quando a canção urbana começa a se estabelecer como um gênero, principalmente via o samba e a marcha, o compositor popular pôde encontrar um lugar em que sua voz foi ouvida com toda “a força do argumento” que o discurso poético possibilita por sua configuração particular. Na canção de 30, havia por certo uma multiplicidade de vozes poéticas que falavam a partir de um lugar social muito semelhante, no entanto, obviamente nem todas marcaram esse lugar da mesma forma. A temática da crise com a malandragem, por exemplo, consagrada pelos sambistas do Estácio³, foi uma espécie de carro-chefe para se falar da condição do compositor popular nesse momento inaugural da canção em que essa condição começa de fato a se configurar como uma questão. Mas, se pelas canções do Estácio o malandro-sambista inaugura sua entrada lírica no mundo da canção carregando certa culpa por sua condição marginal na sociedade, em Noel o viés será radicalmente diferente.

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

³ Como propôs Carlos Sandroni, essa temática se caracteriza, pelo menos no grupo do Estácio, como “um samba em conflito com a malandragem”. Isto é, de um modo geral, nas letras dos sambas compostos a partir de 1927, o modo de vida do malandro será cantado em oposição ao mundo da ordem social, representado nos sambas pela necessidade de um trabalho formal e pela exigência de uma relação amorosa – a mulher é a porta-voz do desejo de abandono da vida boêmia, que é a questão central (o mote, o tema) em torno da qual gira uma necessidade de mudança de vida. In: *Feitiço decente*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

Malandro medroso, da mesma forma, a insinuação de fraqueza reitera a esperteza do locutor, característica máxima do verdadeiro malandro⁴.

A partir daí, nos sambas em que o eixo temático girar em torno da conduta do locutor, a personagem será o sambista, algumas vezes sinônimo de malandro, e a “temática malandra” estará cada vez mais atrelada ao universo da produção do samba – personagens, lugares, instrumentos etc. Antes de tudo a condição de sambista é assumida como um valor positivo porque indica carnavalescamente não somente a alegre oposição ao desprazeroso e limitado modo de vida burguês, mas porque marca uma escolha profissional tão digna de consideração social, e, portanto, de reconhecimento, quanto qualquer outra. Não há espaço para culpa, ou mesmo para alianças com os valores dominantes; nas poucas canções em que o malandro-sambista assume o discurso da regeneração, há um inequívoco tom irônico que matiza ambigualmente sua falsa predisposição para mudar de vida. Toda a “força do argumento” dessa voz poética que foi sendo construída ao longo da obra de Noel Rosa está a serviço de uma enunciação que, ao enaltecer o valor do samba, geralmente marca o quanto esse valor não é reconhecido socialmente. E aqui entra a malícia do compositor que sabe arquitetar essa oposição de um modo em que a tensão entre o eu e o mundo é, quase sempre, disfarçada pelo humor – quando encena o distanciamento indiferente da realidade - ou pela ironia – quando encena pela ambiguidade uma falsa conciliação entre esses opostos. Faz uma aliança com o que é sucesso – a música alegre e dançante (samba, marcha) para o carnaval e para tocar no rádio; nesse sentido o humor é uma forma de disfarce que contribui para poder falar da tensão do lugar social que ocupa sem que isso venha a ser somente agressivo, ou sério, ou amargo. Vai existir uma

⁴ Letra de *Com que roupa?*: Agora vou mudar minha conduta/Eu vou pra luta/Pois eu quero me apumar./Vou tratar você com a força bruta/Pra poder me reabilitar,/Pois esta vida não está sopa/E eu pergunto: com que roupa?/Com que roupa que eu vou/Pro samba que você me convidou?/Com que roupa que eu vou/Pro samba que você me convidou?/Agora eu não ando mais fagueiro,/Pois o dinheiro/Não é fácil de ganhar./Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro/Não consigo ter nem pra gastar./Eu já corri de vento em popa/Mas agora com que roupa?/Eu hoje estou pulando/como sapo/Pra ver se escapo/Desta praga de urubu./Já estou coberto de farrapo,/Eu vou acabar ficando nu./Meu terno já virou estopa/E eu nem sei mais com que roupa. Letra de *Malandro medroso*: Eu devo, não quero negar, mas te pagarei quando puder/Se o jogo permitir, se a polícia consentir e se Deus quiser.../Não pensa que eu fui ingrato, nem que fiz triste papel,/Hoje vi que o medo é um fato e eu não quero um pugilato/Com seu velho “coronel”./A consciência agora que me doeu/E eu evito a concorrência, quem gosta de mim sou eu!/Neste momento, eu saudoso me retiro,/Pois teu velho é ciumento e pode me dar um tiro./Se um dia ficares no mundo, sem ter nesta vida mais ninguém,/Hei de te dar meu carinho, onde um tem seu cantinho, dois vivem também.../Tu podes guardar o que eu te digo contando com a gratidão/E com o braço habilidoso de um malandro que é medroso,/Mas que tem bom coração.

queixa de uma voz que não é reconhecida, mas essa queixa vem matizada: ora assume o tom de vítima incompreendida, ora assume o tom de crítico de um sistema injusto e preconceituoso que não admite a existência de vozes dissonantes, sobretudo, na cultura popular. Pelo humor ou pela ironia, é possível dizer essa queixa, ou fazer um ataque à sociedade burguesa, sem sofrer as sanções que poderiam advir de uma voz “séria”, cujo confronto seja efetivamente uma agressão explícita.

Ao longo do tempo, a música popular brasileira vem sendo reconhecida como um lugar privilegiado de produção cultural no Brasil. Intelectuais como Mário de Andrade e Gilberto Freire, por exemplo, apontaram sua importância singular como expressão de um sentido positivo de nacionalidade. Para o primeiro, a música popular é “a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça”. E, para Freire, a música é “a arte por excelência brasileira no sentido de ser, desde os começos nacionais e até coloniais do Brasil, aquela – dentre as belas-artes – em que de preferência se tem manifestado o espírito pré-nacional e nacional da gente luso-americana” (Apud VIANNA, 1999: 33).

No entanto, a percepção da importância singular da música popular para a cultura brasileira parece remontar ao século XIX. Segundo Wisnik, “Machado de Assis foi quem primeiro percebeu – e muito precocemente, no apagar das luzes do império – a dimensão abarcante que assumiria a música popular no Brasil como instância a figurar e a exprimir, como nenhuma, a vida brasileira como um todo”. Para Wisnik, no conto “Um homem célebre”, ao tratar de modo indireto da complexa relação entre a mestiçagem e a música popular, Machado fala no fim das contas de “um mundo de conflitos e imbricações que engata diretamente o substrato cultural mais arcaico do escravismo nas formas mais lépidas da mercantilização moderna”. Desde então, de um século XIX marcado pelo recalque de determinados conflitos sociais, como as relações permeadas pela escravidão, que acabava por se tornar parte da cultura de alguma forma – um exemplo é o lundu que entrou de viés, porque alterado, no mundo da cultura oficial como demonstrou Mário de Andrade⁵ - até a década de 30 do século XX houve

⁵“A comicidade, a caçoada, o sorriso, era o disfarce psico-social que lhe permitia a difusão nas classes dominantes. Caçoavam, ou pelo menos sorriam, condescendentes com os amores da terra. A mulata principiava, e a negra e o negro, sendo literariamente consentidos nas classes da alta e da pequena burguesia, como objeto de vazão sexual. Mas, ao contrário de um poeta de combate, como Castro Alves, o lundu retirava deles qualquer dor e qualquer drama. (...) É um fenômeno idêntico ao aparecimento itálico da *opera buffa*, em que o personagem do povo foi consentido dentro da

um processo de desrecalque, segundo o crítico, que culminou numa concepção da mestiçagem vista como uma positividade:

O maxixe recalcado, virado em samba, torna-se o paradigma musical de um Brasil mulato, nas primeiras décadas do século XX, num vasto processo de desrecalque, agora apologético, que constituiu a imagem do país moderno sobre os escolhos da escravidão e que tem em Casa grande e senzala um marco. “Aquarela do Brasil” começa com “Brasil/meu Brasil brasileiro/meu mulato inzoneiro”: nesse samba-exaltação e emblema, com sua euforia tautológica (já que o país assumidamente mulato agora coincide consigo mesmo), o “coqueiro [...] dá coco”, “o rei congo” vai pro “congado”, o Brasil é o “Brasil brasileiro” e seu significante primeiro é o “mulato inzoneiro”. O adjetivo, tão intrigante, merece um comentário à parte, pois “inzona” é um curioso sinônimo da nossa já conhecida “candongá”, significando, igualmente, trapaça, logro, embuste, intriga, mexerico, tudo envolvido numa coloração afetiva que faz do “inzoneiro” um sonso manhoso e enredador. Agora valor, a sedução malandra, capaz de lidar com níveis de relação capciosos e subentendidos, é estratégia do mulato elevada a traço definidor da nacionalidade (WISNIK, 2003: 78-79).

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

Noel está mais para Machado de Assis que trata do conflito sub-reptício no mundo das aparências tranquilizadoras; sua voz fala, sempre, de um sujeito cuja condição no mundo não é confortável, é precária. Por um lado canta isso com alegria – o próprio ritmo do samba se encarrega de marcar o prazer na canção -, mas, por outro, na ambiguidade da ironia ou na encenação de distanciamento do humor, há uma voz crítica que marca indelevelmente um mundo de tensões: o malandro-sambista simpático, inofensivo, debochado, que vive precariamente, canta também que sua liberdade tem um preço: ora é a falta de reconhecimento de uma sociedade que rejeita

aristocracia da ópera (...) mas consentido pela comicidade.” Mário de Andrade, “Cândido Inácio da Silva e o lundu”, RBM, X, 1944, p. 36-37.

sua arte e seu modo de vida francamente oposto a seus valores mais fundamentais, ora é a falta de dinheiro, consequência direta de uma conduta que não abre mão de viver no prazeroso, porém miserável, universo do samba. Embora essa condição geralmente seja tratada com a alegria descomprometida do clown que fala da sua dor dando risada, o que importa é que o sujeito do samba, em Noel, traz a sua relação com o mundo, do samba ou não, como uma constante tensão.

Na época de ouro da canção, Noel foi um dos compositores que contribuiu para dar autoridade a uma voz que não existia no espaço da cultura oficial. Na verdade, essa voz – a do compositor de música popular urbana, sobretudo, de samba – veio nascendo com a geração anterior à de Noel, com Sinhô como o expoente mais famoso à frente de outros, responsável por começar a introduzir a noção de autoria no samba. Não é à toa que a década de 20 foi marcada por tantas polêmicas em relação à autoria; essa noção começava a se configurar no período, ainda muito próximo do momento em que os sambas eram criações coletivas e anônimas sem valor algum de mercado. Nesse sentido, a famosa frase de Sinhô “Samba e passarinho são de quem pegar primeiro” (SEVERIANO e MELLO, 2002: 74) já virou um bordão para ilustrar não só a sua atitude em relação à autoria não exatamente “confiável”, mas também a de outros compositores.

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

seus versos/E no morro faz visagem/Leva sempre desvantagem/Dorme sempre no distrito/Entretanto quem é rico/E faz samba na Avenida/Quando abusa da bebida/Todo mundo acha bonito”. E em *Filosofia*, mais indiretamente, provoca: “Mas a filosofia/Hoje me auxilia/A viver indiferente assim./Nesta prontidão sem fim/Vou fingindo que sou rico/Pra ninguém zombar de mim”.

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

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

A voz do cantor amolda fisicamente aquilo que ela diz; mais ainda, quando canta, poderíamos dizer que ela reproduz, em sua própria vocalidade, em sua espessura física, nos ritmos de seu canto, o fato que ela conta. Ela o expande no seu próprio espaço-tempo vocal. De modo que a força do discurso, o talento do cantor fundam definitivamente a realidade daquilo que é dito (ZUMTHOR, 2005: 101).

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

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

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

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

O que importa mais profundamente à voz é que a palavra da qual ela é veículo se enuncie como uma lembrança; que esta palavra, enquanto traz um certo sentido, na materialidade das palavras e das frases, evoque (talvez muito confusamente) no inconsciente daquele que a escuta um contato inicial, que se produziu na aurora de toda a vida, cuja marca se apagou em nós, mas que, assim reanimada, constitui a figura de uma promessa para além não sei de que fissura (ZUMTHOR, 2005: 64).

Assim, o sucesso de Noel se deve, em certa medida, à provocação da lembrança desse contato inicial, já que sua obra está marcada pelo prosaico e pelo poético, é discurso falado, coloquial, familiar, portanto, mas é também o jogo – sonoro, lexical, sintático, lógico – do discurso poético – que não deixa de ser familiar se visto pela perspectiva da linguagem infantil marcada pelos inúmeros jogos que a criança se permite durante o aprendizado da língua. Sua obra, nesse sentido, evidentemente se insere no contexto mais amplo da produção de sambas, cujo efeito de familiaridade, construído estilisticamente, seria responsável por uma sensação de que o gênero “sempre existira”, segundo Tatit, dentre outros motivos, justamente porque “desde o século XIX sonorizava as brincadeiras urbanas do Rio de Janeiro” (TATIT, 2004: 153). Há na canção de um modo geral, e na obra de Noel em particular, a evocação de uma

memória, portanto, que se funda tanto na vivência individual como coletiva de um contato inicial, ou remoto, mais lúdico e poético com a palavra.

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

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

O fato de a transmissão radiofônica permitir, pela primeira vez, a recepção instantânea, dentro das casas dos ouvintes, das vozes vivas de locutores, cantores e humoristas, gerou uma espécie de intimidade emissor-ouvinte que acabaria conferindo ao próprio aparelho de rádio, enquanto objeto, uma espécie de humanização muitas vezes levada às raízes do fetichismo.

E mais adiante completa: “Possuir um rádio passava a tornar-se uma necessidade, estabelecendo uma quase dependência afetiva, uma vez que era objetivamente através do aparelho receptor que aquelas vozes capazes de responder à necessidade de sonhos das pessoas se tornavam audíveis” (TINHORÃO, 1981: 107; 119).

Não tão pontual quanto Tinhorão em relação ao dado histórico, Zumthor dá uma explicação mais abrangente para o tipo de experiência vivenciada pelo ouvinte de uma canção, ou do que chama performance⁶:

O ouvinte engajado na performance contracenando, seja de modo consciente ou não, com o executante ou o intérprete que lhe comunica o texto. Estabelece-se uma reciprocidade de relações entre o intérprete, o texto, o ouvinte, o que provoca, num jogo comum, a interação de cada um desses três elementos com os outros dois. Por isso, quando na poesia oral, quem a diz ou o cantor emprega o “eu”, a função espetacular da performance confere a esse pronome pessoal uma ambigüidade que o dilui na consciência do ouvinte: o “eu” é ele, que canta ou recita, mas sou eu, somos nós; produz-se uma impessoalização da palavra que permite àquele que a escuta captar muito facilmente por conta própria aquilo que o outro canta na primeira pessoa. O poder identificador (se assim posso nomeá-lo) da performance é infinitamente maior que o da escrita. (...) Uma performance da qual participo verdadeiramente, como ouvinte pessoalmente, comprometido, transforma tudo em mim (ZUMTHOR, 2005: 93).

Assim, o ouvinte de um samba de Noel, em que a enunciação remeta ao lugar social ocupado pelo sambista, pode experimentar, pelo poder mimético da canção, esse lugar discursivo cheio de camadas de significado que sugere alegria e dor, ou que sugere no fim das contas uma dor, uma falta, um deslocamento, cantados com uma camada de alegria. O inusitado, e surpreendente, é que Noel imprime a marca de uma enunciação que fala do lugar do artista popular pobre que paga um preço razoavelmente alto para poder se manter nesse lugar, isto é, invariavelmente em suas canções a falta de dinheiro é a companhia mais freqüente do alegre sambista. Talvez, muito do “poder identificador” que suas canções alcançaram, e alcançam, venha daí, dado que a queixa sobre um lugar social precário, num país marcado pela desigualdade social como o Brasil, é invariavelmente uma queixa comum para boa parte da população. Evidentemente, a “força do seu argumento” impõe também pela competência poética – e não só pelo poder mimético da canção - o respeito, a admiração e conseqüentemente a identificação do público com sua obra.

Obviamente a competência poética da obra de Noel também está atrelada ao gênero samba, divulgado pela indústria cultural como o ritmo mais representativo da “época de ouro” da canção brasileira. Não se pode deixar aqui de pensar a respeito do *ethos* do samba que se formava então a partir desse universo cultural. Não só nas letras, mas também no ritmo dos sambas encontra-se a possibilidade da carnavalização da

⁶ Segundo o historiador suíço, performance “é o ato pelo qual um discurso poético é comunicado por meio da voz e, portanto, percebido pelo ouvido”, op.cit., p. 87.

experiência. É o corpo que se deixa levar pelo ritmo dançante, alegre por natureza, que convida a uma participação prazerosa na audição da canção. Esse ritmo já traz em si algo próprio de uma espécie de riso carnavalesco, que sugere um partilhamento físico da canção; não é só a audição que está na cena, mas o corpo todo que se soma aos outros corpos, numa tomada única e festiva do espaço público. Não por acaso, o samba, juntamente com a marcha, será o ritmo por excelência do carnaval brasileiro. Esse ritmo, portanto, carrega uma corporalidade toda singular, que ajuda a compor o *ethos* do samba. Uma de suas características evidentemente é sua alegria, há uma espécie de sorriso como marca de uma voz sempre pronta a cantar o mundo com leveza e, em muitos casos, com um deboche descomprometido, que “canta com malícia e altivez a sua condição de cidadão precário, entre a ‘orgia’ e o trabalho, numa dialética da ordem e da desordem” (WISNIK, 2004: 177).

O universo desse “cidadão precário” será, no caso da obra de Noel, muito mais aquele do samba - que enfatiza sua produção e seu meio de circulação - e da penúria financeira como condição social do sambista. O *ethos* do enunciador noelino está atravessado por uma ironia que será um contraponto ao ritmo alegre do samba; uma nota amarga a revelar as contradições sociais num tom, talvez, não tão alegre e leve. Desde seu primeiro grande sucesso em 1930 - *Com que roupa?* - tal contraponto está marcado: o tom alegre do ritmo soma-se à ironia de um locutor nada convencional que reclama das conseqüências da crise financeira mundial. Essa voz cheia de nuances, que se dramatiza de modo tão bem sucedido no sambista das canções de Noel, é uma das muitas que compõem a música popular brasileira na década de 30 – que não deixa de ser um momento solar, de fundação da canção com um enorme entusiasmo por parte de todos os envolvidos com o universo da música popular, inclusive, claro, do público que avalizou as obras de inúmeros compositores populares brasileiros.

Outro aspecto fundamental, para que esse momento pudesse ser tão bem sucedido em termos da eficácia discursiva da canção, é o fato de que boa parte desse entusiasmo se deveu ao encontro da produção artística popular com os interesses da indústria cultural que começava a se instaurar no Brasil por intermédio do rádio, do cinema e do disco. Desde o final da década de 20 do século passado, havia uma tendência, cada vez maior, em produzir discos de música tipicamente brasileira “choros, maxixes, marchas, canções, toadas, emboladas e (...) o novo estilo de samba do Estácio”

(TINHORÃO, 2004: 295). E havia também quem criasse, arranjasse, cantasse e tocasse essa música em profusão, sobretudo, no Rio de Janeiro. Há uma confluência de vários fatos, ocorridos todos quase ao mesmo tempo, que acabaram por favorecer a rápida profissionalização de pessoas ligadas de alguma forma à produção da música popular. Um deles, por exemplo, é que o sucesso da gravação de *Na Pavuna*, com os percussionistas das escolas de samba tocando pandeiros, tamborins, cuícas etc., “acabou criando mercado de emprego para os ritmistas”, que começaram, a partir daí, a trabalhar não só em gravações de discos, mas também em orquestras e conjuntos musicais (CABRAL, 1990: 69).

Isto é, a perspectiva de entrar para um promissor mercado de trabalho nesse momento não é somente dos compositores populares. Mas no que concerne a eles, e mais particularmente ao surgimento do samba do estilo novo do Estácio, também aconteceu um fenômeno bastante inusitado porque houve uma aliança entre compositores de diferentes origens sociais: “O samba, mesmo, como gênero de música popular, seria inegavelmente o criado por compositores da classe média, através da fusão do maxixe e da música dos choros, com o ritmo dos instrumentos de percussão manejados pelos negros” (TINHORÃO, 2002: 164). Tinhorão afirma que isso só foi possível porque eles conviviam numa mesma área urbana. Sem dúvida, esse não deixa de ser um motivo para que as parcerias se firmassem. Mas há também o fato de que os compositores, e cantores, brancos se aliaram aos negros porque logo perceberam o seu talento para compor ótimos sambas que certamente fariam sucesso; quem primeiro percebeu isso foi Francisco Alves, um dos compositores/cantores brancos que mais contribuiu, por intermédio das parcerias, para a inserção dos sambistas negros no mercado da canção.

Na verdade, essa aliança não é tão inusitada assim no Brasil, dado que já no século XIX, para a renovação da modinha, houve um encontro entre os escritores românticos, músicos e “instrumentistas das classes populares”. Há uma espécie de tradição do domínio das artes pelas diferentes classes sociais: “A propósito, a música e as artes plásticas, tidas como artesanais e mais próximas das funções puramente técnicas, são praticadas tendencialmente, no Brasil, na tradição colonial, por negros e mulatos, enquanto as belas letras, distantes do trabalho manual, são prerrogativa de brancos” (WISNIK, 2003: 51). Ao que tudo indica, na produção da canção da década de

30, essa tradição se manteve de alguma forma. No caso do samba do Estácio, a criação do estilo – sobretudo o ritmo – deve-se aos compositores negros que dominavam o gênero como ninguém. Quanto às letras, e conseqüentemente ao trabalho de compor o encaixe entre melodia e letra, é inegável a contribuição original de compositores brancos como Almirante, Lamartine Babo, João de Barro, Ary Barroso, Francisco Alves, além de Noel, é claro, parceiro de todos eles em várias canções. No início do processo de profissionalização, alguns desses compositores brancos não queriam divulgar sua entrada no mercado de trabalho da música justamente por um preconceito de classe. No entanto, em pouco tempo essa resistência foi vencida pelo fato, bem alentador, de que era possível sobreviver de música.

Assim, nos sambas em que o sambista fala de si mesmo, de modo lírico ou cômico tanto faz, Noel constrói uma voz que fala, sobretudo, da condição do compositor popular que começava um processo de profissionalização, uma condição social que não é só sua, mas de todos que estavam de alguma forma envolvidos na produção da música popular urbana e que perceberam uma boa possibilidade de sobreviver de seu trabalho: “Transformado em cantor de rádio, o filho do povo – indistintamente o branco pobre, o negro ou o mestiço – assumia magicamente a posição de trovador da era tecnológica, e podia triunfar diante de um público fiel de fãs igualmente preso ao sortilégio da canção” (TINHORÃO, 1981: 133). Enfim, a arte dava uma voz a quem não tinha nada, ou quase nada.

Noel percebeu muito cedo o poder fabuloso desse sortilégio, capaz de desviar os jovens talentos cariocas de um destino pré-estabelecido pelas exigências ou determinações sociais – os mais pobres sobreviveriam à margem de trabalhos eventuais ou de pequenos crimes, os de classe média seguiriam os negócios ou as profissões indicadas pela família (caso de Noel que foi estudar medicina por ser uma tradição familiar). E Noel percebeu também que o amor à arte de fazer sambas era mesmo um feitiço incompreensível, sagrado, uma determinação do destino soprada, talvez, pelo mesmo anjo torto do poeta modernista que fazia o sambista ter absoluta certeza, e orgulho, de sua vocação: “O meu destino/Foi traçado no baralho/Não fui feito pra trabalho/Eu nasci pra batucar”.⁷

⁷ Trecho de *Felicidade*, samba de 1932 em parceria com René Bittencourt.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. “Cândido Inácio da Silva e o lundu”, RBM, X, 1944, p. 17-39.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981.
- _____. “O discurso na poesia e o discurso no romance”. Tradução de Aurora Feroni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. In: *Questões de literatura e de estética* (A teoria do romance). 2. ed. São Paulo, Unesp/Hucitec, 1990.
- CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/UFRJ, 2001.
- SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza H. *A canção no tempo*. Vol. 1: 1901-1957. 5. ed. São Paulo, Editora 34, 2002.
- SODRÉ, Muniz. *Samba – o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro, Mauad. 1998.
- TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia, Ateliê Editorial, 2004.
- TEZZA, Cristóvão. “Poesia”. In: Beth Brait (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo, Contexto, 2006.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo, Ática, 1981.
- _____. *Música popular – um tema em debate*. 3. ed. São Paulo, Editora 34, 2002.
- _____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Editora 34, 2004.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 3. ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.
- WISNIK, José Miguel. “Machado maxixe: o caso Pestana”. *Teresa: revista de literatura brasileira* 4/5, São Paulo, Editora 34, 2003, p. 13-79.
- _____. “O minuto e o milênio. Ou, por favor, professor, uma década de cada vez”. In: *Sem Receita*. São Paulo, Publifolha, 2004. P. 167-189.
- ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, Ateliê Editorial, 2005.