

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ÊNIO BERNARDES DE ANDRADE

**NOEL ROSA PAU-BRASIL:
POESIA COMO FALAMOS**

UBERLÂNDIA

AGOSTO/2017

ÊNIO BERNARDES DE ANDRADE

**NOEL ROSA PAU-BRASIL:
POESIA COMO FALAMOS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: 2 – Literatura, representação e cultura

Orientadora: Prof. Dra. Maria Auxiliadora Cunha Grossi

UBERLÂNDIA

AGOSTO/2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

A553n Andrade, Ênio Bernardes de, 1977-
2017 Noel Rosa Pau-Brasil : poesia como falamos / Ênio Bernardes de
Andrade. - 2017.
122 f.

Orientadora: Maria Auxiliadora Cunha Grossi.
Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Andrade, Oswald de, 1890-1954 - Crítica e interpretação - Teses. 3. Rosa, Nôel, 1910-1937 - Crítica e interpretação - Teses. 4. Literatura brasileira - História e crítica - Teses. I. Grossi, Maria Auxiliadora Cunha. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III. Título.


ÊNIO BERNARDES DE ANDRADE

**NOEL ROSA PAU-BRASIL:
POESIA COMO FALAMOS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários, da Universidade Federal de
Uberlândia, como parte dos requisitos
para obtenção do título de Mestre em
Letras – Estudos Literários.

Uberlândia, 22 de agosto de 2017.

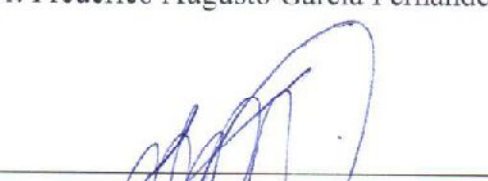
Banca Examinadora:



Prof.ª Dr.ª Maria Auxiliadora Cunha Grossi / UFU (Presidente)



Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes / UEL



Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro / UFU

Dedicado,

como tudo,

ao meu filho José Francisco,

à minha mãe Cleusa Bernardes.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, ainda por cima cantora, Dora Grossi, que me instigou a abrir olhos e ouvidos para novas possibilidades de leitura, audição, escrita e canto.

Àqueles que colaboram diretamente para a concretização desta pesquisa, e são corresponsáveis: Cleusa Bernardes, Mariana Anselmo, Ana Maria Bernardes, Laís Corpa, os professores Fábio Figueiredo, Ivan Ribeiro e João Carlos Biella.

Aos que fazem parte e estão sempre juntos: José Francisco, Graziela Pascoli, Débora Bernardes, Paulo, Bárbara, Luiza; os Porcas Borboletas; os emcantados; os amigos compositores, poetas, músicos, cantores, conversadores.

Aos parceiros dos tempos de Secretaria de Cultura: Gilberto Neves, Iara Magalhães, Carlos Guimarães e todos os demais .

Aos colegas de turma.

A Noel Rosa e Oswald de Andrade: cantou, tá falado.

A quem já foi, mas nunca vai, o pai do Ênio da Cleusa do Tarcízio da Pantera.

"Um literato nunca se exprime bem quando escreve,
porque nunca ele escreve como fala".

Noel Rosa

RESUMO

Esta pesquisa propõe o estudo de canções de Noel Rosa à luz dos preceitos da poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade. Por meio da análise de obras como *Conversa de botequim*, *Gago apaixonado* e *Três apitos*, percebe-se que o Poeta da Vila materializou a prática da poesia "como falamos" promulgada como gesto de ruptura pelo *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, em contraposição à retórica ornamental do parnasianismo então vigente. Além da utilização de uma linguagem coloquial e corrente entre os fatos cotidianos, esta aproximação não se restringe ao texto, passando pela observação de dois pontos fundamentais: as melodias das canções camuflam, por meio dos recursos entoativos, as intenções da fala, constituindo um jeito de cantar falando, ou de falar cantando, conforme a teoria semiótica de Luiz Tatit; as canções se concretizam, assim como a fala, pela voz, sendo captadas pelo ouvido sem a intermediação da escrita, incorporando as nuances vocais para além da palavra, ao mesmo tempo em que constituem um ato performativo que envolve a teatralização das cenas, a instrumentação musical, o espaço e o ouvinte, constituindo uma recepção corporal, segundo a perspectiva teórica de Paul Zumthor. Noel Rosa é observado como matriz de uma vertente em que esta proximidade com a fala se dá de forma mais evidente, como se nota em seus textos simples e diretos amalgamados às melodias entoativas, e na interpretação vocal das canções, especialmente quando é ele mesmo o intérprete. O Poeta da Vila é comparado à veia oswaldiana, ainda, pela utilização de recursos como o humor e a paródia em oposição à seriedade dos gabinetes dos cultos doutores, e a incorporação da paisagem urbana num processo de atualização das práticas artísticas à modernidade do século XX. Constata-se que, apesar das convergências, os universos dos dois autores não se cruzavam em seu tempo, no qual a canção não era percebida no território das grandes artes. Entretanto, na década de 1960, compositores de canção como Chico Buarque e Caetano Veloso passaram a ser identificados como os principais poetas de sua geração, chegando a ser associados, respectivamente, a Noel Rosa e Oswald de Andrade. Diante da diferença da percepção da obra noelina como representativa ou não da poesia de sua época, e da presença dos compositores de canção no rol dos grandes poetas a partir da década de 1960, configura-se um cenário de imprecisão no entendimento da canção como linguagem poética.

PALAVRAS-CHAVE: Canção. Poesia. Recepção. Noel Rosa. Oswald de Andrade.

ABSTRACT

This research proposes the study of Noel Rosa's songs according to the precepts of the Pau-Brasil poetry by Oswald de Andrade. Through the analysis of works from Noel's songbook, such as *Conversa de botequim*, *Gago apaixonado* and *Três apitos*, it can be noticed that the so called "Poeta da Vila" materialized the practice of poetry "as we speak" promulgated as a gesture of rupture by the *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Besides the use of a colloquial and current language among everyday facts, this approach is not restricted to the text, passing through the observation of two fundamental points. The melodies of the songs camouflage the speech intentions by means of the intonative resources, constituting a way of singing, speaking singing, according to the semiotic theory by Luiz Tatit; The songs realizes themselves as well as the speech, by the voice. They are captured by the ear without the writing intermediation, incorporating the vocal nuances beyond the word at the same time that they constitute a performative act which involves the scenes' dramatization, the musical instrumentation, space and the listener, constituting a corporal reception, according to the Paul Zumthor theoretical perspective. Noel Rosa is observed as a matrix of an aspect in which this proximity to the speech occurs more clearly, as it can be seen in his simple and direct texts melded into the melodies' intonation, so as in the vocal interpretation of the songs, especially when he is the interpreter himself. The "Poeta da Vila" is compared to the Oswald de Andrade's work aspects by the use of resources such as humor and parody opposed to the seriousness of the doctors' offices, such as the incorporation of the urban landscape into an updating process of the artistic practices to the modernity of the 20th century. It is observed that despite the convergences, the two authors' universes did not intersect in their time, in which the song was not perceived in the great arts category. However, in the 1960s, songwriters as Chico Buarque and Caetano Veloso were identified as the main poets of their generation, with Noel Rosa and Oswald de Andrade. In view of the difference in Noel Rosa's work perception as representative or not of his time poetry, so as the presence of the composers of song pointed out among the roll of the great poets from the 1960 decade, a scene of imprecision in the song understanding as poetic language is configured.

KEYWORDS: Song. Poetry. Reception. Noel Rosa. Oswald de Andrade.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO 1 - AGORA VOU MUDAR MINHA CONDUTA

1.1 Que música é esta, Noel?	20
1.2 Prazer em conhecê-lo, Noel Rosa	28
1.3 O poeta Pau-Brasil	36
1.4 Como falamos	41

CAPÍTULO 2 - CONVERSA NO BOTEQUIM PAU-BRASIL

2.1 Na mesa, Noel Rosa e Oswald de Andrade	52
2.2 O gago e o palpite	61
2.3 Amor, humor	69
2.4 Brasil do Carnaval	81

CAPÍTULO 3 - ERA POETA O POETA DA VILA?

3.1 Poesia?	88
3.2 Nem aqui nem lá na China	92
3.3 É ou não é?	96
3.4 Olhos e ouvidos da recepção	102
3.5 Voz que ressurge	107

CONCLUSÃO

REFERÊNCIAS	120
-------------------	-----

ANEXOS

INTRODUÇÃO

Este trabalho se apresenta como desdobramento de quase vinte anos de vivência e estudo sobre canção e poesia. Como músico e compositor, cheguei ao curso de Letras interessado no uso estético da palavra não apenas nos livros, mas também na lírica dos grandes compositores brasileiros. Como leitor, escritor ou estudioso sempre procurei na palavra a sua música. Reconheço, no espaço de interseção entre canção e poesia, meu próprio espaço.

Sou de uma geração que cresceu vendo os Titãs cantando no programa do Chacrinha: "bebida é água, comida é pasto, você tem sede de quê?". Caetano Veloso e Chico Buarque era uma dupla na vitrola de casa. A outra era Tonico & Tinoco. O desafio maior era saber, de cor, a letra de *Faroeste Caboclo*, do Legião Urbana. O anti-herói era o *cowboy fora da lei* Raul Seixas. Tudo soava literário, corpo e mente em formação recebendo poesia, sentindo música. Poderia ser a debilidade de um *AAUU* titânico, ou uma crítica mordaz à burguesia, como a de Cazuzza. Dava pra ser a história de João de Santo Cristo ou a da Cabocla Teresa; "sou o punk da periferia", "sou boy", "sou a mosca que pousou na sua sopa", "sou raso, largo, profundo", tudo sem sair de casa, que me valessem a TV, o aparelho de som e as revistinhas de cifras musicais. Conheci literatura – canção – pela malfadada cultura de massa. Ou cultura *pop*, que soa mais simpático. Lembro-me da emoção que senti quando ouvi o samba *Com que roupa?* na propaganda de uma marca de camisetas. Não fez tanto sucesso quanto a de lápis de cor com a *Aquarela* de Toquinho. Mas a voz macia de Gilberto Gil dava sinais de que aquela canção comportava um começo de tudo. Uma simplicidade perfeita. O slogan da propaganda: "O Brasil é básico".

Já na Universidade, veio o gosto pelas vanguardas, especialmente as ligadas às artes das palavras, fosse no papel, fosse na música. A *Nova Poética* de Manuel Bandeira, a antropofagia oswaldiana, o acabamento dos concretos. Os experimentos sensíveis de Tom Zé, Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé. Tudo que Caetano Veloso tivesse feito na vida deveria ser objeto de atenção. Uma ideia de desregramento materializada em obra e vida por figuras como Waly Salomão, Chacal, Torquato Neto. Arnaldo Antunes, aquele que cantava "a televisão me deixou burro muito burro demais", que eu conhecia da TV, era capaz de sintetizar tudo, em livros e discos conceituais: o *Nome*, *As Coisas*. Era impossível não perceber a canção como poesia.

Assim como era impossível receber a poesia do livro como a da canção: a primeira, em silêncio de profundo mergulho, com os olhos, a mente, as reações físicas só perceptíveis para mim mesmo; a segunda, puro som recebido pelos ouvidos e por todo o corpo, cantando junto, pernas e braços se entregando ao ritmo – lenta ou aceleradamente –, às vezes sozinho, por vezes em grupos dos mais festivos, rodas de violão, som na caixa, os sentidos das palavras amalgamados às intenções da voz, tudo fazendo muito sentido.

Entre o final de minha graduação e o ingresso no mestrado há um hiato de onze anos em minha vida acadêmica: período em que vivi imerso em meu objeto de prática e estudo, compondo canções, escrevendo poemas, fazendo shows, gravando discos. Leituras esparsas e divagações sem fim sobre os mistérios da canção – letras, cantos, arranjos – conversando com meus parceiros de banda, com outros compositores, em viagens, mesas de bar, nos bastidores. A vontade de me envolver de modo mais aprofundado e estruturado com estas discussões sempre permaneceu. Em frente ao ouvido, o som. Atrás, uma pulga.

Quando resolvi voltar à academia, logo me veio a angústia sobre o objeto de estudo, em meio a tantos interesses possíveis. Eu poderia escrever sobre compositores cujas obras conhecia praticamente de cor: Tom Zé, Itamar Assumpção, Gilberto Gil, Chico Buarque, Caetano Veloso, Arnaldo Antunes. Ou, quem sabe, sobre a riquíssima linhagem dos letristas-poetas que não são músicos, como Alice Ruiz, Torquato Neto, Capinam, Waly Salomão. Talvez eu ainda tome algum desses como mar de mergulho.

Mas decidi começar pelo início. Por algo que apresentasse uma força de matriz. Por um compositor que eu não conhecia tão profundamente quanto os mais recentes, mas que neles parecia sempre se manifestar. A canção simples, básica, uma conversa direta, sem rodeios. "Com que roupa eu vou?". Todos os caminhos me levavam a Noel Rosa. O que eu conhecia desse carioca, por alto, desde a propaganda da camiseta, reunia originalidade e popularidade. Uma obra muito pessoal, mas ao mesmo tempo incorporada ao canto das multidões, ao imaginário popular. O tipo de coisa que todo mundo conhece. Mas a minha experiência com Noel já carregava tudo aquilo que eu havia ouvido, lido, estudado e vivido antes. E o humor de Noel, sua veia paródica, sua poesia-conversa no meio do ambiente urbano e moderno, tudo isso fazia com que a

minha leitura-audição fosse permeada pela poesia, pelos manifestos, e pela concepção estética de Oswald de Andrade. Este cruzamento aguçou minha curiosidade. Oswald na vanguarda da poesia, Noel na base da canção. A vontade era de sentar com os dois em uma mesa de bar.

Poesia "como falamos", promulgava Oswald de Andrade no histórico *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Esta proposição, diretriz de ruptura e oposição à convenção parnasiana vigente no início do século XX, parece materializar-se com precisão em uma canção como *Conversa de botequim*, clássico de Noel Rosa composto em parceria com o pianista Vadico. O falar cotidiano, anseio e prática literária de Oswald de Andrade como gesto de contestação, se encontra na canção de Noel Rosa com naturalidade, tendo como *habitat* o universo da prosa do dia a dia, fosse no bar, no cabaré, num leilão, na fábrica, no carnaval, no quarto, em frente ou distante da amada (ou rejeitada). E, para além do texto, um falar concretizado na voz, em sua estrutura física, no jeito de cantar falando, argumentando, questionando, celebrando, sofrendo.

A presença da fala no canto da canção é um dos pontos centrais da teoria semiótica de Luiz Tatit, compositor e linguista cuja obra teórica é essencial para os estudos cancionais no Brasil. Para este estudioso, que conheci inicialmente como o cantor do Grupo Rumo, a origem das melodias das canções não está propriamente na esfera musical, mas sim nas sugestões da entoação da fala. Há, portanto, uma matriz de fala por trás do que se canta, sendo a eficácia de um texto cantado diretamente associada a este atributo. Em sentido oposto, seria difícil imaginar um poema parnasiano soando com naturalidade em uma canção radiofônica.

Aí estava o pulo do gato que eu procurava: se o canto carrega as inflexões da fala na melodia, a canção é o ambiente perfeito para a consolidação de uma poesia "como falamos". Uma poesia meio verso meio fala, sobre uma melodia meio fala meio canto. É só ver no que deu a canção brasileira a partir do século XX: poesia todo dia, no rádio, no disco, na TV. Percebi, assim, que a incorporação da fala cotidiana por Noel Rosa não era um traço exclusivo de sua obra, mas sim da própria linguagem da canção. Uma linguagem que ele ajudou a formatar.

Esta materialização do projeto poético de uma poesia "como falamos" pela via cancional se sustenta em um aspecto fundamental, que a difere da poesia produzida pelo próprio Oswald de Andrade e pelos demais poetas do livro: estamos tratando de uma poesia cuja recepção não passa pela mediação da escrita. Esta acepção é utilizada por Paul Zumthor para delimitação da poesia da oralidade, nela abarcando, para além da tradicional associação do termo às manifestações da cultura popular, a canção, concretizada na voz – inclusive quando esta é fixada em mídia, o que é possível graças ao desenvolvimento da indústria fonográfica.

Se a canção tem por trás de si o canto, e se a palavra poética concretiza-se na voz e não no texto escrito, podemos suspeitar que Noel Rosa, com sua poesia *conversa de botequim*, materializou, mesmo que não intencionalmente, o projeto poético pau-brasil de uma poesia "como falamos". É essa a hipótese que irá reger as discussões levantadas nesta pesquisa.

Além da incorporação da fala cotidiana, outros aspectos aproximam Noel Rosa dos intentos e práticas poéticas de Oswald de Andrade. O humor é uma marca essencial na obra dos dois autores. Um humor crítico, que questiona a seriedade das instituições, e que por vezes se vale do recurso da paródia, justamente pelo poder que esta tem de zombar de um objeto existente, ao mesmo tempo em que aplica a este um sentido de renovação. A representação da modernidade no Brasil, em seu recente processo de industrialização e urbanização, é outra destas dimensões. Noel Rosa e Oswald de Andrade são habitantes das grandes cidades, e em suas obras aparecem as fábricas, os carros, os personagens que habitam este novo universo. Neste contexto sociocultural, em ambas as obras deflagra-se a crítica às contradições do Brasil: históricas, sociais, comportamentais, éticas, estéticas, familiares. Noel com olhar de malandro boêmio, que conhece o Brasil subindo os morros do Rio de Janeiro. Oswald com a veia crítica de um dândi aristocrata, descobrindo seu país pelo contato direto com as vanguardas da Europa. Uma análise de canções de Noel Rosa sob os "olhos livres" do projeto poético oswaldiano pode tornar perceptíveis pontos de convergência e divergência capazes de lançar novos olhares sobre as obras dos dois autores, em via de mão dupla.

Esta abordagem envolve, necessariamente, o debate sobre as conjunções e distinções entre as linguagens da poesia escrita e da canção. O poema fixado e

perpetuado no papel, no livro. A canção, palavra solta cristalizada no canto, poesia da oralidade em simbiose com a música e com a fala. O poema, palavra com musicalidade. A canção, música com palavras. Recursos formais e semânticos em comum: metáforas, metonímias, rimas (ou a falta delas), métrica solta ou fixa, aliterações, paralelismos, paradoxos. Auto-referência, auto-questionamento. Informação e redundância. Metalinguagem, paráfrases, paródias, pastiches. Temas amorosos ou sociais, pessoais ou coletivos, da época ou atemporais, locais ou universais. O poema, matéria visual construída sobre sonoridades em silêncio. A canção, sentido construído pela integração de um conjunto complexo: voz, entoação, duração, melodia, andamento, tonalidade, instrumentação, arranjos, texto: performance. O poema, filho da lira, constituindo uma tradição literária fundada na escrita. A canção, efêmera por natureza, perdendo-se com o fim da emissão da própria voz, mas ganhando o direito à permanência com o desenvolvimento da tecnologia de gravações. Bibliotecas e discotecas guardando palavras. O poema, cujas pessoas que o sabem de cor são admiradas. A canção, memorizada no conjunto entre palavra e melodia, cantada em uníssono por milhares de vozes: "toda canção quer se multiplicar / na multidão, única se tornar", como canta Tom Zé.

A canção tem sido percebida, ora sim, ora não, como linguagem poética e literária. No Brasil, a partir do século XX, o enquadramento da canção como literatura mostra-se bastante confuso. Os cancionistas são, por vezes, listados entre os grandes poetas de uma geração, caso de Caetano Veloso, Chico Buarque, Cazuza, Renato Russo, Arnaldo Antunes. Em outros momentos, como o período de produção artística de Noel Rosa e Oswald de Andrade, os poetas da canção não costumam figurar entre os percebidos como representativos da poesia da época. Completando o quadro, vários poetas passaram a transitar entre poemas escritos e letras de música, além daqueles que são, exclusivamente, letristas. Mesmo porque, nas últimas décadas, a canção, vinculada à cultura de massa, deu maior visibilidade aos poetas da canção que aos do livro. E, não deixemos esse detalhe de lado: mais dinheiro.

Observando-se a historiografia literária sobre as primeiras décadas do século XX, quando se fala em poesia brasileira, logo nos deparamos com o cânone constituído pelos autores modernistas, tais como Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos

Drummond de Andrade, além do próprio Oswald. Vivia-se um contexto de avanço e ruptura, num movimento que nacionalizava as atitudes e práticas importadas das vanguardas europeias, opondo-se especialmente à estética parnasiana. Espírito rebelde e libertário, confrontando a sisudez formal. Já a canção do disco e das massas vivia um período embrionário, marcado pelo início das gravações e pela proliferação do rádio. Se percebemos a obra de Oswald Andrade como marco da nossa modernidade, uma gravação musical de uma canção de Noel Rosa gravada em sua época, posterior à fase heroica do modernismo, nos soa como coisa antiquíssima. Por um lado, Noel, nascido no bairro carioca de Vila Isabel, ficaria conhecido pelo epíteto *Poeta da Vila*. Por outro, sua obra – ou a de qualquer outro cancionista da época – não figuraria na historiografia literária tradicional, no que tange à poesia representativa do período.

Esta discussão sobre o enquadramento literário da canção ganhou grande destaque em nível internacional durante o período de escrita desta dissertação. O ano de 2016 provavelmente será lembrado como um marco para a legitimação da canção como literatura. Foi neste ano que, para surpresa geral das letras ocidentais, o compositor e ícone *pop* norte-americano Bob Dylan foi agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura. Não sem controvérsias, defendidas pela voz institucional do prêmio associando a música *pop* às arcaicas raízes da lira, na tradição de Safo e Homero. Sinal de que o tema está vivo, gerando debates que acabam por questionar o que se entende por literatura.

Assim, a discussão sobre o caráter literário da canção nos leva ao debate sobre a própria delimitação do que seja o literário: uma noção que tem se demonstrado imprecisa diante da quebra da aura da obra de arte postulada pelas vanguardas – território de Oswald – e pela proliferação da cultura de massa – terreno de Noel. A adoção dos versos livres e brancos na poesia modernista, os temas cotidianos, a prosa experimental, o *ready-mady*, enfim, as aberturas e inovações propostas pelas vanguardas criaram um ambiente em que não é mais possível definir a obra de arte por um atributo essencial. Ao mesmo tempo, a cultura de massa instaurou um modo de fazer arte ligado diretamente ao mercado, produzindo discos, shows, filmes engendrados como produtos a serem consumidos pelo grande público.

Se, por um lado, há o rompimento com uma visão aurática e essencial da literatura, por outro, ainda é vigente a concepção de uma tradição literária fundada na

escrita. Paul Zumthor se posiciona contra este cerceamento da literatura no campo da escritura, apontando o "preconceito literário" que desconsidera o ato de vocalização da poesia. Para Zumthor, a poesia independe do seu modo de concretização. Seja papel, seja voz. E o que determina se uma obra é literatura é o fato de ser percebida como literatura.

Observando as obras de Noel Rosa e Oswald de Andrade tendo em vista a maneira como são percebidas, notamos que, em sua época, seus trabalhos são consumidos por públicos totalmente distintos. Da mesma forma, não existia uma interação efetiva entre poetas do livro e poetas da canção. Para Noel e para os outros cancionistas, a referência de poesia de livro estava ainda nos padrões romântico-parnasianos instituídos no século XIX. Não travaram contato com as inovações propostas pela Semana de 22. O público restrito que recebia tais inovações em muito se diferenciava da massa popular que cantava as canções de Noel no Carnaval. Com o passar do tempo, a obra do Poeta da Vila passou a ser recebida de outra forma, como matriz musical e poética das raízes do samba, símbolo nacional. Até hoje, sua popularidade é enorme. Mas nas primeiras décadas do século XX, um compositor como Noel Rosa dificilmente seria percebido no mesmo circuito de um poeta como Oswald de Andrade.

É diante deste tipo de inquietação que essa pesquisa se debruça sobre seu *corpus*, tendo como objeto de estudo canções emblemáticas da produção de Noel Rosa, compostas e lançadas a partir da década de 1930, tais como *Conversa de botequim*, *Três apitos* e *Com que roupa?*. Essas obras serão analisadas sob o viés conceitual do projeto poético de Oswald Andrade, considerando os princípios postulados no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e no *Manifesto Antropófago*, além de textos do autor, publicados nos livros *Pau-Brasil* e *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. Tal análise se deterá especialmente à aproximação da poesia com a fala cotidiana, abarcando ainda os procedimentos do humor, da paródia, da contestação ao *status quo* social e da incorporação da modernidade urbana.

Neste sentido, inicialmente será traçado um panorama sociocultural e biográfico sobre Noel Rosa, delimitando o contexto de sua produção artística, sua vida e obra, principais parceiros, os temas, motes e até mesmo as musas inspiradoras de seu

repertório. Por outro lado, serão estudados o contexto e os conceitos que fundamentam o projeto poético *Pau-Brasil*, formulado por Oswald de Andrade.

Para a análise das canções serão utilizados recursos da análise formal e conceitual dos textos poéticos, tais como a estruturação em estrofes, os de jogos de rimas e outros recursos sonoros, as construções metafóricas e metonímicas, os temas abordados, sua relação – ou não – com aspectos biográficos. Esses procedimentos serão observados em conjunto com a construção entoativa e musical das canções, utilizando a teoria semiótica proposta por Luiz Tatit, a qual delimita padrões esclarecedores sobre o comportamento da entoação e da melodia na construção dos sentidos, relacionando-os às inflexões da fala. Dada a peculiaridade do estudo da voz, em sua diversidade infinita, uma mesma canção poderá ser percebida de diferentes formas, de acordo com o canto do intérprete, o arranjo e a qualidade do registro sonoro da gravação. Uma canção se renova a cada vez que é cantada e tocada.

Ampliando-se ainda mais o campo de visão-audição, com bases nos estudos de Paul Zumthor, poderemos visualizar a canção englobando o espaço e a cena local, vozes e falas cuja poética resulta de todas as partes em que se podem verificar os "barulhos do mundo". Nessa perspectiva, a canção como forma não se basta somente em sua versificação, melodia ou ainda na mímica do intérprete, não se concretizando no escrito, e sim na performance. Os estudos de Zumthor colaboram para o embasamento das discussões relativas à oralidade, à relação entre a palavra escrita e a palavra vocalizada, ao preconceito literário diante das poéticas da voz, à recepção e à performance.

Portanto, a abordagem teórica sobre este *corpus* envolverá o diálogo entre teorias críticas da literatura, da linguística, da música, da recepção e da produção da obra de arte, no caso específico da poesia e da canção. Além dos autores citados, serão utilizados referenciais teóricos de estudiosos brasileiros como José Miguel Wisnik, Haroldo de Campos e Affonso Romano de Sant'Anna, da crítica literária ocidental, como Hans Robert Jauss, Jacques Derrida e T. S. Eliot, além de estudos acadêmicos e biográficos sobre a obra de Noel Rosa e sobre o modernismo brasileiro, e, de forma mais ampla, sobre a palavra cantada. Este conjunto tem em vista a percepção da necessidade de fundamentos que extrapolem a perspectiva restrita aos estudos literários.

Desta forma, procuro compreender e fundamentar os liames que podem existir entre os textos poéticos da canção e da poesia escrita.

Os objetivos desta pesquisa envolverão, assim, a investigação da hipótese de que a linguagem da canção incorpora o projeto poético *pau-brasil* de aproximação da poesia à fala cotidiana, na constituição de uma poesia como falamos, envolvendo: o estudo biográfico e sociocultural da obra de Noel Rosa; a compreensão dos pressupostos conceituais da poesia *pau-brasil*; a análise de canções emblemáticas de Noel Rosa sob a ótica dos preceitos oswaldianos; a discussão sobre as semelhanças e distinções entre as linguagens da poesia escrita e da canção; a recepção da canção como literatura. Em anexo a esta dissertação, apresento gravações das canções citadas, algumas em versões diferentes, tendo em vista que o objeto de estudo não é a transcrição da letra, e sim a canção materializada no canto em conjunto à instrumentação musical.

Assim, delineia-se um ciclo que perpassa as obras de Noel Rosa e Oswald Andrade, numa perspectiva em que a poesia se coloca entre múltiplas possibilidades, passando da escrita à fala, da fala ao canto, do intérprete ao ouvinte, do silêncio ao som, da solidão à multidão. Rindo do mundo e de si mesma. Um mundo não idealizado, e sim diante das vistas, o som do canto do sabiá substituído pelo apito da fábrica de tecidos. Um ciclo que leva em conta o fato de ser proposto por um pretense pesquisador que tem a poesia e a canção como objetos de trabalho e vivência. Muitas vezes perguntaram qual era a relação entre música e poesia para mim. Eu mesmo sempre me fiz esta pergunta. Essa pesquisa é uma tentativa de resposta. Ou de formulação de novas perguntas.

Capítulo 1

AGORA VOU MUDAR MINHA CONDUTA

1.1 Que música é esta, Noel?

Muito antes de se tornar um sambista consagrado, muito antes de se pensar como um compositor de sucesso, Noel Rosa, moleque de classe média, morador do bairro carioca de Vila Isabel na década de 1920, gastava boa parte do seu tempo se divertindo ao violão, recriando músicas que debochavam de músicas conhecidas... Antes de se tornar um profissional do samba, Noel Rosa gostava de brincar de fazer paródias. É o que nos contam João Máximo e Carlos Didier na extensa biografia a ele dedicada (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 66). A paródia talvez fosse, antes de tudo, uma molecagem, um jeito de zombar de alguma coisa muito séria, um reflexo da personalidade de Noel, que incorporava, desde cedo, a vida boêmia do malandro do Rio, sendo ele um dos artistas que ajudaria a consolidar este personagem arquetípico no imaginário de nossa identidade nacional. O brasileiro, o carioca, o malandro.

A paródia poderia ser também um exercício de aprendizagem para a arte de compor canções, na qual Noel Rosa viria a ser tornar um mestre criador. Quando ia (re)criar uma paródia, a melodia já estava pronta e consolidada, e bastava propor novos jogos de palavras, as quais ganhavam novas interpretações temperadas pelos efeitos de humor. O exercício criativo e recreativo consistia em fazer caber as sílabas das palavras nas notas da melodia, integrando-as ao princípio argumentativo embutido na melodia (perguntas, afirmações, conclusões, suspensões), subvertendo o sentido da obra original. Para quem viria a compor quase trezentas canções em uma vida curta, dado sua morte prematura por tuberculose aos 26 anos, no ano de 1937, parece ter sido uma prática bastante profícua.

Mas um aspecto provável, uma vez que não temos acesso a essas criações do aspirante a compositor, é que as paródias, além de divertidas e irreverentes, davam às canções uma nova dimensão: ficavam mais fáceis de ser cantadas. Mais fluentes, mais diretas. Além de fazer galhofa do que não devia, Noel Rosa convertia o texto original – sisudo e formal – para a linguagem cotidiana. E assim, uma peça difícil poderia se concretizar em um canto que carregava em si a naturalidade de quem fala, despojadamente. Não por acaso, entre os objetos preferidos de parodização do aprendiz

de compositor estavam *La Marsellaise* e o *Hino Nacional*, sobre o qual Noel gostava "de solar a seu modo, mudando-lhe o andamento, fazendo sobre a melodia improvisações as mais curiosas" (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 98).

No ano de 1931, aos 21 anos, Noel Rosa, já conhecido nas rodas boêmias do Rio de Janeiro por sua presença mais que constante, ou como o discreto violonista de queixo defeituoso do grupo *Bando dos Tangarás*, estreia como estrela do carnaval carioca com seu primeiro grande sucesso, o samba *Com que Roupa?*, até hoje um dos mais populares do nosso cancioneiro, quiçá quase tão conhecido quanto o *Hino Nacional*. Antes da gravação da canção, composta em 1929 (uma de suas primeiras composições propriamente ditas, aos 19 anos), Noel a apresentou ao maestro Homero Dornellas, afim de que este a transcrevesse em partitura. Homero logo chamou a atenção do compositor: "essa música não pode ser publicada (...). Isso não é samba, é o *Hino Nacional Brasileiro*" (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 121). É verdade, talvez a semelhança melódica passe despercebida ao ouvinte desavisado em função dos diferentes contextos musicais, mas o fato é que *Com que roupa?* se apresenta, de imediato, como uma paródia deslavada da música de Francisco Manuel da Silva com letra de Joaquim Osório Duque Estrada, o nosso *Hino Nacional*. Mas ao invés de louvar a pátria amada, estamos diante de um samba sobre o "Brasil de tanga", segundo o próprio Noel, como apontam seus biógrafos ao narrar o episódio em que o futuro Poeta da Vila, ainda no processo de criação do que viria ser seu primeiro sucesso, o apresenta a seu tio Eduardo:

- *Que música é esta, Noel?*

- *Um samba que acabo de fazer. É sobre o Brasil. O Brasil de tanga.*

Noel explica que seus versos procuram retratar, ainda que metaforicamente, um país ilhado em pobreza, a fome e a miséria alastrando-se como praga. A vida já era difícil por aqui. Imagine agora, que o desmoronamento da Bolsa de Nova Iorque ameaça mergulhar não só o Brasil, mas o mundo inteiro, numa crise dos diabos. É de um país à beira da indigência, desnudado pela penúria, maltrapilho, de tanga, que Noel fala em seu samba. A tio Eduardo, contudo, tranquiliza:

- *Mas eu não sou bobo de ficar dizendo essas coisas por aí.*
(MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 116)

Se a construção da paródia foi consciente ou não, Noel nunca contou a ninguém. Mas é pouco provável que não soubesse com o que estava lidando, antes mesmo do

alerta do maestro. Para evitar a gravação de uma melodia idêntica à do hino, Homero Dornellas aplicou uma sutil alteração no percurso melódico do verso inicial, invertendo algumas notas, o início passando de uma curva melódica ascendente para uma figura descendente. Garantia-se o ineditismo, e talvez a prevenção de uma postura declarada de incorreção cívica. Assim chegou-se à forma final daquele que seria o cartão de visitas de Noel Rosa na história de nosso cancioneiro, com a letra:

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

*Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?*

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

Eu hoje estou pulando como sapo
Pra ver se escapo
Desta praga de urubu.
Já estou coberto de farrapo
Eu vou acabar ficando nu,
Meu terno já virou estopa
E eu nem sei mais com que roupa.
(ROSA, 2000, p. 10)

É interessante observar, desde já, que a escritura desta letra, ou a de qualquer outra, não corresponde à própria canção. Na transcrição do texto, não se insinua a semelhança com o *Hino Nacional*, não aparece a melodia, não ressoa a voz do intérprete com suas nuances entoativas, nem a base instrumental. Não está neste texto o molejo do samba, não sentimos vontade de dançar. Nem há o canto do refrão em coro, na balbúrdia do carnaval. Apesar de, para quem já ouviu, ser impossível a leitura do texto

sem a memória da canção. Mas é preciso, desde já, destacar que a letra da canção não é a canção, e que uma análise isolada do texto seria uma abstração que trataria de um outro objeto, diferente da própria canção. Pois esta não se concretiza no papel, e sim no som, no corpo que canta, no corpo que recebe. É captada pelo ouvido, não pela visão. É entoada na voz, num contexto de instrumentação que também constrói sentidos. Estes versos de Noel Rosa foram feitos para ser cantados, numa junção de música e poesia que se atualiza a cada vez que são entoados, ouvidos, dançados. E guardados na memória, para serem, infinitas vezes, entoados, ouvidos, dançados, mesmo em silêncio. Isso não quer dizer que o Poeta da Vila não fazia poesia. Sim, fazia, e bem. Uma poesia de palavras cantadas. Diferente da poesia das palavras escritas. O que não impede que o aproximemos de outros poetas cujas obras se fixaram na escritura da página, tendo em vista os recursos comuns utilizados nas diferentes formas de concretização da palavra poética.

Dito isso, atentemo-nos de início somente ao primeiro verso da canção: "agora vou mudar minha conduta". Trata-se de um verso simples e direto, que materializa a fala de uma pessoa para outra, cantado malandramente sobre uma melodia que brinca com o *Hino Nacional*. É acompanhado, na versão original interpretada pelo compositor, por violões e bandolins, instrumentos bastante populares. O verso introduz uma ideia de mudança de atitude. No contexto da canção, uma mudança não muito confiável, dado o ambiente festivo do samba, dada a fala mole do intérprete, dada a subversão a um ícone que deveria ser respeitado com toda seriedade – o nosso hino da pátria. Entretanto, se considerarmos o marco que esta composição representa, num momento inaugural daquela que viria ser a década de ouro da canção urbana radiofônica nacional, talvez o verso possa ser interpretado como uma mudança de postura da própria linguagem do samba, juntando o que vinha do morro ao modo como se falava na cidade, numa conversa simples e fluente, em voz pequena, propagando-se pelo rádio e pelo canto coletivo do carnaval.

Se era intenção de Noel mudar a conduta do samba quando compôs *Com que roupa?*, não sabemos. Mas este samba pode ser, de fato, apontado como um divisor de águas nos rumos da nossa canção. Máximo e Didier apontam *Com que roupa?* como um "sucesso realmente sem precedentes. Nenhuma canção popular arrebatou tanto a cidade.

E em tão pouco tempo" (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 155). A palavra chave para definir Noel parecia ser originalidade. Em sua biografia, consta uma das críticas escritas da época, na revista *Phono-Arte* de dezembro de 1930, assinada por Cruz Cordeiro:

Ao nosso ver, a grande aceitação do samba de Noel, que todo o Rio já sabe de cor, reside na originalidade da letra e no sabor esquisito do ritmo, dentro do qual a letra está magnificamente enquadrada. Reparem os amadores como cabem dentro da música e do ritmo aquelas rimas acentuadas e nítidas de "conduta", "luta" e "bruta", ou então de "sopa", "roupa" e "estopa". Existe também na peça a originalidade de seu autor ter encontrado coisa de pleno agrado popular, a começar pelo próprio título da composição sem necessidade de recorrer a assuntos já explorados de "orgia", "malandro", "carinho", "nota", etc., etc. (apud MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 156).

Esta percepção de originalidade do autor prenuncia que sim, Noel Rosa representa uma mudança de conduta na história de nossa canção. Nas letras, no jeito de cantar, na estrutura da composição, no acompanhamento musical, no jeito de amarrar tudo isso com a máxima naturalidade. Seus biógrafos apontam o arranjo instrumental como uma das novidades de Noel, uma vez que, em sua maioria, o canto nas gravações era acompanhado por orquestras, cujos arranjos eram escritos quase sempre pelos mesmos autores (MÁXIMO e DIDIER, 1996, p. 156). Bem diferente dos violões e bandolins de *Com que roupa?*, que reproduziam o que já era mais que comum no cotidiano da música.

Quanto à estrutura de refrão e estrofes, Noel utiliza o estilo nascente do samba batucado do Estácio, herdeiro dos "sambas de roda, em que um estribilho fixo era cantado por todos enquanto um solista fazia os improvisos com letras variantes" (PINTO, 2012, p. 36). É o que se verifica neste primeiro sucesso de Noel e em tantas de suas demais composições: um refrão – que mesmo gravado em solo, é receptivo para o canto coletivo – seguido de segundas e terceiras partes, com melodia simétrica e variações na letra, que se reconstrói a cada estrofe pelo recurso do paralelismo. Assim, a originalidade de Noel Rosa está em, ao invés de tentar elevar sua música pela voz operística, pelo acompanhamento orquestral, pelas letras rebuscadas, conduzir seu canto despojado para dentro da realidade do dia a dia, acompanhado dos mesmos instrumentos do botequim, falando a língua das ruas com versos críticos e bem

humorados, rompendo barreiras entre o morro e a cidade. Um canto que acolhe a fala e os temas do cotidiano, e que é, assim, recebido de braços abertos e rebolado na cintura por cada pessoa, em sua individualidade, transformando-se em coro e dança coletivos.

O verso-lema de abertura do samba noelino – "agora vou mudar minha conduta" – em sua simplicidade direta e assertiva, pode ser aproximado, numa abertura do campo desta reflexão, à discursividade de um outro poeta, este do livro, que havia vociferado coisas do tipo anos antes, em 1922, durante a Semana de Arte Moderna, marco de instauração do Modernismo brasileiro. Este outro poeta bem poderia ter sido Oswald de Andrade, um dos líderes do movimento, combatente mordaz da poesia instituída pela estética romântico-parnasiana então vigente, da qual o famoso "ouviram do Ipiranga às margens plácidas", com suas inversões sintáticas e ornamentos retóricos, pode ser tomado como ícone representativo. "Agora vou mudar minha conduta", poderia ter bradado Oswald de Andrade, personificando a própria poesia brasileira. Para isso, nada melhor que zombar do padrão poético institucionalizado, nada melhor que o símbolo máximo da respeitosa poesia da pátria, nada melhor que o *Hino Nacional*. Ou a história do Brasil. Assim como Noel Rosa, Oswald de Andrade era afeito às paródias.

A Semana de 22 havia sido deflagrada nove anos antes do aparecimento do compositor Noel Rosa, envolvendo, além de Oswald de Andrade, nomes como Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Heitor Villa-Lobos. Um acontecimento que, a longo prazo, de fato mudaria a conduta da produção artística brasileira (tanto que tais artistas são, hoje, obrigatórios para o estudo e compreensão de nossa história artística e cultural). Mas que, edificado principalmente entre a intelectualidade paulistana, não chegou a ressoar entre as camadas populares do país nos anos seguintes, como por exemplo, nos bairros e morros do Rio de Janeiro de quase dez anos depois, quando e onde transitava o sambista Noel.

O livro de poesias *Pau-Brasil*, em que Oswald de Andrade põe em prática seus preceitos renovadores para a linguagem poética, inicia-se recontando a história nacional em poemas curtíssimos, parodiando os relatos oficiais, a exemplo da famosa carta de Pero Vaz de Caminha, como neste poema:

AS MENINAS DA GARE

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
 Com cabelos mui pretos pelas espáduas
 E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
 Que de nós as muito bem olharmos
 Não tínhamos nenhuma vergonha
 (ANDRADE, 1990, p. 69-70)

A paródia, recurso caro a Oswald e Noel, se caracteriza por configurar uma espécie de mundo às avessas. Como é de sua natureza, remete a duas realidades: a renovada, por ela criada, e a antiga, a qual é parodiada, dessacralizada (SANT'ANNA, 1991, 13-14). Promove uma mudança de conduta. Em *Com que roupa?*, a seriedade do hino é chacoalhada em samba carnavalesco. Em *As meninas da gare*, o desejo sexual é explicitado em contraponto ao moralismo velado da ética cristã. Um mundo novo, invertido, que contrapõe o discurso, a ética e estética dominantes, institucionalizadas e sacralizadas. Uma mudança de conduta, que passa, nos dois autores, por uma atitude em relação à língua e à linguagem. Ao invés da formalidade pomposa e dos ornamentos, a simplicidade direta característica do português falado no Brasil.

Mas, no caso da travessura de Noel Rosa com o *Hino Nacional*, tornar um verso espelho invertido do outro iria além dos artifícios possíveis a Oswald de Andrade, uma vez que, somente escrito, o texto da canção não travaria qualquer relação com o hinário. A construção paródica se estrutura formalmente na melodia, própria da linguagem musical, estendendo-se ao conteúdo da letra – o Brasil de tanga em oposição à pátria amada – e ao canto do intérprete Noel Rosa, com sua voz pequena capaz de materializar o humor e a ironia pelo jeito de cantar, em contraposição à solenidade operística.

A interferência de Noel Rosa sobre o trecho do hino não se dá apenas na mudança da letra e nas sutis inversões melódicas. Há uma alteração do acento rítmico que possibilita a transformação do hino em samba, soando este com a naturalidade e a ginga que lhe são características. José Miguel Wisnik demonstra como este deslocamento do acento rítmico das notas da melodia estabelece o desvio que permite à diferença gracejar da semelhança. O músico e ensaísta propõe, inclusive, o lúdico e esclarecedor exercício de se cantar o verso do samba com o acento rítmico do hino, e o texto do hino como se fosse samba. O efeito de humor provocado por este desajuste é tecnicamente

explicado pela distribuição das notas no tempo rítmico. No hino, "os acentos métricos convergem sobre os tempos fortes do compasso de maneira inequívoca, como golpes de martelo que disciplinam seu movimento regular". No acento sincopado do samba, que constrói seu movimento ao fugir da marcação quadrada do tempo forte, "o corpo oscila e preenche o vazio das síncopas contrapondo às palavras a presença de uma ação intermitente e não-dita" (WISNIK, 2004, p. 202-203).

Ao subverter a forma do hino, tirando-o da dureza do tempo forte para a malemolência do tempo sincopado, Noel Rosa concretiza a inversão do gesto e a resposta do corpo: o *Hino Nacional*, feito para ser ouvido em postura ereta, fixa, travada, desumanizada; o samba, para ser recebido em rebolado, desconcerto e prazer, convocando "as hostes aguerridas do Riso e da Loucura", como escrevera Oswald de Andrade em seu *Carnaval* (ANDRADE, 2000, p. 107). Uma inversão de performance, envolvendo texto, música e gesto, tanto na emissão do canto quanto na recepção pelo corpo.

Uma vez que a musicalidade da fala cotidiana é solta, divergente de um tempo rítmico duro e marcado como o do hino, os versos da canção de Noel se encaixam com fluidez diante da liberdade possibilitada pelos jogos de deslocamento rítmico, aproximando-se da naturalidade do jeito de falar. A melodia livre, evocando a prosódia da fala, se torna campo fértil para incorporar um texto poético direto que contraria a lógica do rebuscamento formal vigente, aplicando um padrão poético convergente com a língua falada pelo povo brasileiro nas ruas. Se, pela própria construção sintática, dizer "agora vou mudar minha conduta" é muito mais fácil que "ouviram do Ipiranga às margens plácidas", o encaixe dos versos em seus respectivos movimentos rítmicos e melódicos são esclarecedores no que se refere aos posicionamentos característicos do samba e do hino, respectivamente: incontinência *versus* continência; informalidade *versus* formalidade; deboche *versus* respeito. Mudança de conduta. Estamos diante de uma visão de mundo, a de Noel Rosa, sambista malandro que não se enquadra nos padrões sociais institucionalizados, os quais lhe servem como objeto de escárnio. Postura em muito convergente com a do dândi aristocrata Oswald de Andrade, homem sem profissão, cuja poética se delineia como revide rebelde contra a vida doutora dos parnasianos e da alta sociedade, da qual era filho.

O recursos musicais e interpretativos utilizados por Noel Rosa na construção dos efeitos paródicos oferecem algumas pistas para a diferença de trato do uso da linguagem poética quando amalgamada ao espectro musical e à materialização viva do canto pela voz: variáveis melódicas, rítmicas, entoativas, harmônicas, de instrumentação, intensidade, duração, tonalidade; implicações distintas na performance receptiva de quem ouve e sente. Mas este campo de diferenças não constitui barreira para a abertura de um campo de semelhanças. E este território, iluminado pelo verso de abertura do primeiro sucesso do sambista, pode nos oferecer uma pista para a observação da obra de Noel Rosa à luz do projeto poético instaurado pelo Modernismo na poesia brasileira, especialmente em Oswald de Andrade. O despojamento paródico com o qual Noel Rosa entra em campo na história da canção brasileira, chacoalhando a rigidez do hinário respeitoso, transparece a confluência entre as perspectivas estética e ética das obras destes dois autores da primeira metade do século XX no Brasil, que, por caminhos diversos, colaboraram para a mudança de conduta da poesia – cantada ou escrita – em nosso país.

1.2 Prazer em conhecê-lo, Noel Rosa

O samba *Com que roupa?* é emblemático na vida e na obra de Noel de Medeiros Rosa, carioca nascido aos 11 de dezembro de 1910, no bairro de Vila Isabel. É ele o responsável por levar o compositor da Vila para o Rio de Janeiro e para o Brasil. Por ele podemos conhecer muito de Noel, o tempo e o lugar em que vivia, sua posição social, sua visão de mundo, a música de uma época, seu antes, seu depois. Não que se trate de um samba biográfico. Mais que isso, trata-se de uma obra que expõe um paradigma do qual fazem parte Noel Rosa e outros tantos de seu tempo e lugar.

Ouvindo a gravação original de *Com que roupa?* conhecemos Noel Rosa, antes de tudo, por sua voz. Como afirma Paul Zumthor (2010, p. 9), "a voz é uma *coisa*: descrevem-se suas qualidades materiais, o tom, o timbre, o alcance, a altura, o registro...

e a cada uma delas o costume liga um valor simbólico". A maior parte das quase trezentas composições de Noel Rosa, que hoje podem ser conhecidas em suas gravações originais pela reunião de sua discografia completa na caixa *Noel pela primeira vez* (Funarte/Velas, 2000), foi gravada pelos grandes intérpretes de sua época: Francisco Alves, Mário Reis, Aracy de Almeida, Marília Baptista, Sílvio Caldas, Almirante. Algumas, entretanto, foram registradas pelo próprio compositor, dentre as quais seu sucesso inaugural.

Noel não tinha um vozeirão de cantor, o que qualificava os grandes intérpretes da época, dos quais Francisco Alves era a estrela maior. Cantava com a voz pequena, assim como já fazia Mário Reis, assim como viriam a fazer João Gilberto, Roberto Carlos, Chico Buarque. Implicando valores simbólicos, como aponta Zumthor, uma voz pequena é coerente com um personagem como o apresentado em *Com que roupa?*: maltrapilho, esfarrapado, sem dinheiro, de tanga. Não um cantor-personagem pomposo, garboso e bem sucedido, que se dirige ao objeto do enunciado em tom de devoção grandiloquente. Como observou Mayra Pinto,

o fato de o próprio Noel ter interpretado o samba [*Com que roupa?*] é um aspecto nada desprezível dessa voz que se caracteriza por uma relação permanente de oposição aos valores dominantes – naquele momento, Francisco Alves era o modelo de intérprete: tinha uma voz potente, cuja interpretação em tom operístico era bastante apreciada. Noel, ao contrário, tem uma voz pequena, ainda tímida no primeiro disco, mas já segura no segundo [no qual está gravado *Com que roupa?*], capaz de interpretar com expressividade, com todas as nuances exigidas pelo tom irônico, a voz queixosa do pobre malandro esfarrapado (PINTO, 2012. p. 34).

O jeito de cantar *Com que roupa?* carrega muito do jeito de Noel. O sotaque carioca, o temperamento brincalhão e provocador, a aversão ao mundo institucionalizado do trabalho, a falta de dinheiro, o desfavorecimento social, a filiação ao universo da malandragem, a boemia. Não só o jeito de Noel – o sujeito biográfico –, mas de um personagem típico do Rio de Janeiro no início XX: o malandro, ao mesmo tempo sem dinheiro e festivo. A expressão *Com que roupa?* é um "eufemismo da expressão *com que dinheiro?*" (ROSA, 2000, p. 10). Sem dinheiro é como está e como se sente o brasileiro popular da época (e de hoje), o que gera um sentimento de identificação entre o público que certamente colaborou para o sucesso do samba.

Identificação muito mais ajustada do que com a imagem da pátria amada mãe gentil. Nada como cantar uma verdade com a qual nos identificamos, do jeito como falamos. O povo está sem dinheiro, mas quer ir pra festa, pro samba, pro carnaval.

Ao contrário dos grandes artistas de hoje, cuja imagem está sempre associada ao sucesso financeiro, Noel Rosa vivia sempre com os bolsos vazios. Não era um morador do morro, como vários de seus parceiros, dentre eles Ismael Silva, do Estácio, e Cartola, da Mangueira. Era de uma família de classe média, de brancos de poucos proventos, que vivia "sempre numa 'gangorra financeira', à beira da pindaíba, com os parcos réis contados para o sustento das crianças" (LEITÃO, 2011, p. 28). A mãe tinha uma pequena escolinha na própria casa, o pai colecionou derrotas, chegando à loucura e ao suicídio, poucos anos antes da morte de Noel. Filho mais velho, nascido com o queixo defeituoso por problemas no parto com fórceps (marca pessoal que facilitou a vida dos desenhistas que lhe renderam uma diversidade de caricaturas), Noel foi preparado para seguir a trajetória profissional do avô e do tio: ser médico. Antes disso, foi aluno travesso e pouco aplicado do tradicional ginásio do Mosteiro de São Bento, para onde ia de bonde aprontando molecagens, criando prêmios e brincadeiras, recitando poemas em que já aparecia sua veia poética e paródica, como este:

O caralho é pai de todos os mortais
 Consolador de pombas e bocetas
 Alma dos cus e coração das gretas

Foi com quem sua mãe sempre se viu
 Ele é meu pai, seu pai, pai do soneto
 Pai da puta que o pariu!
 (apud MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 67)

Nada muito ajustado ao que aprendia na escola com os padres.

Chegou a entrar na faculdade de medicina, mas o máximo que este conhecimento lhe serviu deve ter sido a criação de *Coração – Samba Anatômico*, que começa com os versos:

Coração, grande órgão propulsor,
 Transformador do sangue venoso em arterial
 (ROSA, 2000, p. 51)

Ainda no início do curso, o sucesso de *Com que roupa?* o fez abandonar o jaleco para tentar viver de samba. Com isso, Noel Rosa desiste do projeto de uma vida estável, austera, bem sucedida, enquadrada nos padrões sociais, voltada para o mundo do trabalho e da ascensão social, e trava para si um caminho profissional deslocado do roteiro da vida feliz de classe média, mergulhando no universo do rádio, dos discos e dos palcos, para ele indissociáveis dos botequins, dos cabarês, da bebida, do cigarro que não tirava da boca, talvez para esconder o queixo. Abre mão do sucesso material e social e abraça a carreira de sambista. O que, para ele, passou longe de resultar em uma vida abastada.

Quando Noel Rosa iniciou sua trajetória como compositor, ser músico pagava mal e não pegava bem. Tanto que no *Bando dos Tangarás*, grupo liderado pelo cantor Almirante, do qual Noel fazia parte antes de *Com que roupa?* com algumas composições, mas sobretudo como violonista, os músicos não podiam receber cachê por suas apresentações para que não fossem confundidos com profissionais, conscientes de como era malvisto quem vivia de música. Braguinha, também integrante do grupo, chegou a propor que todos usassem pseudônimos associados ao nome do conjunto, sendo que somente ele próprio aderiu à proposição, utilizando o nome João de Barro (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 103-104). Noel fez parte do *Bando dos Tangarás*, mas socialmente nunca se integrou ao grupo, como nos contam seus biógrafos:

Pouco andaré com os tangarás. A não ser que os compromissos do conjunto o levem a isso, preferirá companhias menos bem-comportadas. Raramente irá a uma dessas festas de que Almirante e os outros gostam tanto, em casas de famílias abastadas da Tijuca. Seus programas são diferentes. Nada de pessoal contra qualquer dos quatro companheiros. Só não lhe agradam os ambientes grã-finos, as reuniões repletas de poses e cerimônias. Sente-se mais à vontade nos botequins baratos, nas tendinhas de pé-de-morro, nas salas de espera de um viveiro de mulheres. Os tangarás jamais se acostumarão com o insólito dessas preferências (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 105).

A opção de Noel Rosa é, e sempre será, pelo desenquadramento social, fugindo a todo custo do regramento das instituições, seja na profissão, nos ambientes que frequentava, nas amizades, nos relacionamentos afetivos. Não queria roupa, nem dinheiro, para os padrões dos altos círculos sociais. Não queria luxo, nem na vida, nem nas palavras. Circulava "entre o centro e a margem, avesso às convenções morais do seu próprio meio e visivelmente fascinado pela ética subversiva da malandragem"

(LEITÃO, 2011, p. 30). Se não chegava a ser um "cabra trapaceiro" como o personagem de *Com que roupa?*, ou mesmo ao nível de pobreza de quem vive "coberto de farrapo", se identifica com a própria obra por não ser um sujeito inserido socialmente, por não ter roupa (dinheiro, trato e pompa) para agir como mandava o figurino. Sua posição ante a alta sociedade ficará clara, por exemplo, no samba Filosofia, cantado em voz mansa, irônica e tranquila pelos aristocratas desenquadrados Mário Reis, à época de Noel, e Chico Buarque, já na década de 1970:

Quanto a você
Da aristocracia,
Que tem dinheiro
Mas não compra alegria,
Há de viver eternamente
Sendo escrava dessa gente
Que cultiva a hipocrisia.
(ROSA, 2000, p.79)

Tornar-se um artista conhecido, inicialmente com a explosão de *Com que roupa?*, não implicou uma mudança de condição social para Noel Rosa. Até porque, antes mesmo que o samba fizesse sucesso, já havia vendido os direitos autorais da composição por 180 mil réis, o que era bem pouco dinheiro à época (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 156). Como narrado por seus biógrafos, era comum os sambistas venderem os direitos de seus sambas para comprar o pão (e a cerveja) de cada dia, explorados por figuras mais espertas que os malandros. Dentre eles, o locutor de rádio Ignácio Guimarães, comprador de *Com que roupa?*, e o "rei da voz" Francisco Alves, este sim muito bem de vida, vendedor de carros, acusado de viver "a explorar sambistas do morro, comprando-lhes parceria" (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 190).

Abrindo mão de ser médico, o Noel que a nós se apresenta é identificado ao personagem, ao canto e à voz de *Com que roupa?*: "o dinheiro não é fácil de ganhar (...) não consigo ter nem pra gastar". Longe dos corredores da medicina, Noel Rosa se torna amigo de gente do morro, apontando-se a ele o mérito de ser um dos primeiros a promover a aproximação do samba do Estácio e da Mangueira com a gente da cidade, dos negros com os brancos. Parceiro de Cartola, Ismael Silva, Canuto e outros sambistas, Noel não se configura como aquele pesquisador que vai conhecer gente do morro para aprimorar seu trabalho, sendo um outro. Noel é um deles, toma porres com

eles, faz samba com eles, divide os problemas de falta de dinheiro, dores de amores, farras e fossas.

A recusa em se enquadrar socialmente é também notória na agitada vida amorosa do compositor. Sua visão da instituição matrimonial, o casamento, fica clara nesta passagem, em que ironicamente parabeniza o primo Jacy Pacheco, que viria a ser um de seus biógrafos, pelo recente casório: "Meu querido primo Jacy. Um abraço! Quero com ele dar os pêsames pelo seu casamento. O que foi isso, Jacy? Alucinação?" (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 337). Frequentador de bordéis e cabarés desde muito cedo, Noel teve muitas amantes e muitas histórias, que em muitos casos renderam composições que se tornaram clássicos de nosso cancioneiro.

O plano da mãe – para o enquadramento social e sucesso de uma vida de classe média do filho – era que Noel se tornasse médico e se casasse com Clara, boa moça, vizinha da família, que ajudava a pretensa futura sogra em sua escolinha, e que foi a namorada oficial de Noel por anos, num romance que teve fim inevitável diante dos muitos amores paralelos do compositor. O casamento indesejado acabou vindo à força, com Lindaura, ainda menor de idade quando começou a sair com o cantor. A mãe da garota tomou conhecimento do infortúnio da filha, denunciou Noel à polícia e exigiu a reparação pelo casamento. Foi Lindaura quem segurou a barra do marido tuberculoso. Mas, a julgar pelo volume de canções e pelos relatos biográficos, o grande amor de Noel foi Ceci, a "dama do cabaré", cujo primeiro encontro em uma festa junina foi eternizado na canção *Último desejo*: "Nosso amor que eu não esqueço / E que teve seu começo / Numa festa de São João" (ROSA, 2000, p. 110). Ceci era dançarina em um cabaré no bairro da Lapa, habitante da boemia que também não vislumbrava uma vida dentro dos padrões, o que acabou por render uma relação conturbada.

Instável nas finanças e nos amores, doente nos últimos anos, Noel Rosa – mesmo sob prescrição médica – nunca abandonou a boemia, nunca deixou de compor, vivências para ele inseparáveis. A partir de *Com que roupa?* passou a ser figura conhecida, enquanto várias de suas composições eram incorporadas ao imaginário das massas conectadas às ondas do rádio, às rodas de samba, aos espetáculos. À época de Noel, os artistas eram contratados, a preços muito baixos, para participações regulares nos programas radiofônicos, como o programa do Casé, no qual cantavam, falavam,

improvisavam, se popularizavam. E lá estava Noel, cantando suas composições e improvisando paródias. Sendo figura popular, seu nome aparecia com frequência na mídia impressa, inclusive nas fofocas sobre suas desventuras amorosas.

Da vasta produção na curta vida de Noel Rosa, muito só veio a cair nas graças do público anos depois. Como comenta José Ramos Tinhorão (1976, p. 1), "seus maiores sucessos eram sempre as músicas de carnaval, como *Com que roupa?*". Entre 1937 e 1949 a obra noelina, mesmo a de sucesso em seu tempo, foi gradativamente esquecida. Até que, em 1950, a velha amiga de Noel, Aracy de Almeida, que neste tempo cantava em boates para públicos da alta sociedade, promoveu seu ressurgimento:

Os anos a haviam convertido numa das maiores intérpretes de música popular brasileira. Em seu repertório, Noel, muito Noel. Um Noel Rosa que os grã-finos só agora conheciam. E aprendiam a admirar. No dia seguinte, iam às lojas em busca de discos seus na voz de Aracy. A exceção de um – *Pela Décima Vez* de um lado, *João-Ninguém* do outro – estavam todos fora de catálogo. A procura aumentava. Alguns se espantavam em saber que certas preciosidades ouvidas ontem no *Vogue* – como *Três Apitos* e *Cor de Cinza* – nunca tinha sido gravadas (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 485).

Foi neste contexto que a gravadora Continental decidiu produzir uma série de discos de Aracy interpretando Noel, com arranjos de Radamés Gnattali e capa de Di Cavalcante. Sucesso estrondoso (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 485). Daí Tinhorão (1976, p. 1) afirmar que "o melhor que se pode dizer de Noel Rosa é lembrar que, enquanto para a maioria dos artistas populares a fama acaba um dia após a morte, a dele só começou dez anos depois".

Assim, Noel Rosa consolidou-se como matriz do riquíssimo cancionário urbano do Brasil. Suas composições perduram. Os artistas de gerações futuras sempre retornaram a Noel Rosa, cujas composições podemos ouvir em novas roupagens em vozes como as de João Gilberto, Maria Bethânia, Ney Matogrosso e Chico Buarque, este último por vezes associado ao Poeta da Vila: "principalmente depois que a bossa nova, em sua segunda fase, iniciou o trabalho de reavaliação da música tradicional, Noel não apenas voltou à atualidade, mas mereceu a glória de um discípulo de vinte anos, na pessoa de Chico Buarque de Holanda" (TINHORÃO, 1976, p. 1).

Em 2008, passados 70 anos da morte do autor, sua obra, de acordo com a atual legislação sobre direitos autorais no Brasil, transformou-se em domínio público (o que não se aplica às canções compostas em parceria). Como noticiou, à época a Folha de S. Paulo, "Noel Rosa é do povo. (...) Isso significa que qualquer pessoa pode fazer uso dos 108 sambas que Noel escreveu sozinho sem se preocupar com o Ecad, órgão que cuida da arrecadação dos direitos autorais das obras protegidas" (JÚNIOR, 2008, on-line). Noel é do povo, como sempre foi.

A vida de Noel de Medeiros Rosa foi narrada em mais de uma biografia, inicialmente por seus contemporâneos – o parceiro tangará Almirante em *No tempo de Noel Rosa*, e o primo Jacy Pacheco em *Noel Rosa e sua época*, – e a seguir por estudiosos, sendo a obra *Noel Rosa: uma biografia*, de João Máximo e Carlos Didier, a principal referência para os dados biográficos constantes neste trabalho. Como comenta Luiz Carlos Leitão, Máximo e Didier "são os mais exaustivos e criteriosos de todos os seus biógrafos, ao passo que os dois primeiros, contemporâneos do artista (...), pecam, obviamente, pela parcialidade ou idealização de alguns aspectos" (LEITÃO, 2011, p. 11).

A produção crítica sobre a obra de Noel Rosa está presente em diversos estudos sobre a nossa canção popular urbana, em obras não restritas ao autor – mas nas quais aparece como figura essencial – de estudiosos como José Ramos Tinhorão, Luiz Tatit, José Miguel Wisnik, Affonso Romano de Sant'Anna e Santuza Cambraia Naves. Há ainda trabalhos acadêmicos e ensaios que abordam a obra do compositor como tema central, como *Noel Rosa: o humor na canção*, tese de doutorado de Mayra, e o ensaio *Noel Rosa: poeta da Vila, cronista do Brasil*, de Luiz Ricardo Leitão. O presente trabalho se insere neste contexto, no intuito de colaborar com o estudos críticos sobre a obra do Poeta da Vila, e, de forma mais ampla, sobre a canção popular urbana.

1.3 O poeta Pau-Brasil

Hoje não há livro didático sobre literatura brasileira que não enquadre o nome de Oswald de Andrade como um dos principais poetas e articuladores do Modernismo brasileiro. Oswald de Andrade já é um clássico, canonizado, cumprindo o que ele mesmo afirmara em uma conferência no ano de 1945:

A palavra "moderno" pertence a qualquer época. Foram modernos os iniciadores de todos os movimentos estéticos e filosóficos, de todos os movimentos científicos e políticos. O tempo encarrega-se de tornar modernos clássicos ou de destruí-los. Da primeira esperança viveu mais um modernista de São Paulo, esperança expressa naquele verso: "Seremos os clássicos do futuro" (ANDRADE, 1992, p. 97).

Mas quando fez essa conferência, mais de vinte anos depois da Semana de 22, tornar-se um clássico estava longe de ser uma realidade para Oswald. Tratava-se, como ele disse, de uma esperança, que o poeta modernista não viu se confirmar até sua morte, em 1954. Oswald de Andrade morreu no ostracismo. E, por algum tempo, seu nome ainda era esquecido pela historiografia literária, no campo das referências centrais do movimento do qual fora figura determinante. É comovente o depoimento de sua filha mais nova, Marília de Andrade, sobre a ausência da figura de Oswald no cenário da literatura brasileira, quando ela era ainda criança e adolescente:

Fora do restrito círculo familiar e dos poucos amigos (que depois da morte do Oswald ficaram ainda mais escassos), ninguém das minhas relações conhecia o escritor Oswald de Andrade. Os pais de minhas amigas, mesmo os mais intelectualizados, nunca haviam lido nenhum de seus livros, não havia exemplares deles na biblioteca da escola e depois que eu entrei para o ginásio constatei, desoladamente, que seu nome sequer constava das antologias de literatura brasileira, no capítulo sobre o Modernismo. (...). Um dia resolvi tirar a prova. No segundo ano do curso colegial-clássico, do Colégio Mackenzie, cheguei timidamente para meu professor de literatura brasileira, ao fim da aula, e lhe disse que meu pai havia sido um dos expoentes do Movimento Modernista. Ele perguntou meu sobrenome. "Oswald de Andrade" respondi, orgulhosa. Ao que ele revidou: "Ah então você é a filha do Mário?" (ANDRADE, 2011, p. 43).

A redescoberta e ressurgimento de Oswald de Andrade, posicionando-o como figura fundamental do nosso Modernismo, ao lado do ex-amigo Mário de Andrade, se deu, inicialmente pelos poetas concretos, na década de 1950, ganhou força com a montagem e repercussão de sua peça teatral *O Rei da Vela* por José Celso Martinez para o Teatro Oficina, já durante a ditadura militar, em 1967, e consolidou-se com a deflagração do Tropicalismo, entre 1967 e 1968, movimento que assumidamente atualiza o projeto Pau-Brasil de Oswald de Andrade. O poeta concretista Augusto de Campos foi o responsável por apresentar a obra de Oswald a Caetano Veloso, como conta o próprio compositor baiano em entrevista a Augusto, nos tempos de explosão do movimento tropicalista:

AC – *Na primeira fase de sua música, você teve – segundo declarou – uma profunda vivência da obra poética de João Cabral. Oswald me parece ser o dado novo em sua experiência de agora. Qual é realmente o significado de Oswald para você:*

CV – Acho a obra de Oswald enormemente significativa. Fiquei impressionado, assustado mesmo, com aquele livro de poemas dele que você me deu (*"Oswald de Andrade", textos escolhidos e comentados por Haroldo de Campos*). Só conheço de Oswald esse livro e o *Rei da Vela*. E mais aquele estudo do Décio, *Marco Zero de Andrade*, maravilhoso. Fico apaixonado por sentir, dentro da obra de Oswald, um movimento que tem a violência que eu gostaria de ter contra as coisas da estagnação, contra a seriedade. É fácil você compreender como Oswald de Andrade deve ser importante para mim, tendo passado por esse processo, tendo ficado apaixonado por um certo deboche diante da mania de seriedade em que caiu a Bossa Nova. Você sabe, eu compus *Tropicália* uma semana antes de ver o *Rei da Vela*, a primeira coisa que conheci de Oswald. Uma outra importância muito grande de Oswald para mim é a de esclarecer certas coisas, de me dar argumentos novos para discutir e para continuar criando, para conhecer melhor a minha própria posição. Todas aquelas ideias dele sobre poesia pau-brasil, antropofagismo, realmente oferecem argumentos atualíssimos que são novos mesmo diante daquilo que se estabeleceu como novo (CAMPOS, 1974, p. 204-205).

E foi assim que as novas vanguardas da poesia, do teatro e da canção retomaram o vanguardista Oswald de Andrade, fazendo dele um clássico. Num estudo como este, que pretende relacionar o projeto poético de Oswald de Andrade à obra de um compositor de canções como Noel Rosa, não se pode deixar de observar que a linguagem da canção, pela via do Tropicalismo, foi fundamental para o retomada da

obra oswaldiana no campo das referências maiores de nossa literatura escrita. O relato de Marília de Andrade nos dá conta deste impacto:

Já convencida que meu pai seria para sempre um gênio incompreendido, foi difícil acostumar-me a ouvir, de repente, o seu nome invocado com tanta frequência e associado a tantos eventos diferentes da vida cultural do país. Virou moda, pegou. Pai do tropicalismo, inspirador de Caetano, exemplo dos críticos literários, objeto de estudo das teses de doutoramento, herói incondicional dos jovens inconformados, modelo para os escritores iniciantes, autor preferido dos grupos de teatro amador (ANDRADE, 2011, p. 45).

Em tempos de cultura de massa, de televisão e de agitação política, o cantor e compositor de canções Caetano Veloso, com seu alcance popular associado a uma linguagem inventiva e rebelde, foi da maior importância para a revisão de nossa historiografia literária. Caetano, um compositor de canções propagadas pelos veículos de massa – rádio e TV –, atualizava em seu tempo o ofício dos cancionistas que começaram o processo de popularização da canção pelo disco e pelo rádio na década de 1930, ponto histórico onde brilha a figura do sambista Noel Rosa. Em 1922, alguém pensaria que a canção popular pudesse ser ponto central das discussões estéticas, políticas e culturais do país, e que seria capaz de ressignificar, tempos depois, o movimento de vanguarda que então se instaurava? Voltas que o mundo dá.

Nos tempos da Semana de Arte Moderna, o contexto era bem diferente do da década de 1960, quando já se consumia informações importadas em larga escala, os Beatles o maior sucesso, coca-cola, bomba e Brigitte Bardot, é só ouvir Caetano cantando *Alegria, alegria*, com direito à então temida guitarra elétrica. Na época do jovem Oswald Andrade, para se conhecer e provar os novos pratos artísticos preparados além-mar, era preciso entrar no navio e ir para a Europa. É claro, para isso era necessário ter dinheiro. E dinheiro, nesta época, o milionário Oswald tinha, e muito. O que lhe permitiu, como conta Mário da Silva Brito, trazer o futurismo até nós:

Regressando da Europa, em 1912, Oswald de Andrade fazia-se o primeiro importador do "futurismo", de que tivera apenas notícia no Velho Mundo. O Manifesto Futurista, de Marinetti, anunciando o compromisso da literatura com a nova civilização técnica, pregando o combate ao academismo, guerreando as quinquilharias e os museus e exaltando o culto às "palavras em liberdade", foi-lhe revelado em Paris (BRITO, 1978, p. 29).

É a partir deste contato com as vanguardas europeias que Oswald de Andrade irá polvilhar o seu biscoito fino, associando o Brasil nativo à sociedade industrializada e urbana do século XX, tirando a poesia das amarras das formas fixas e dos ornamentos vigentes sob a estética parnasiana, imbuindo-lhe de liberdade e novidade, humor e fluência, retirando-lhe do ambiente dos discursos doutos e formais das rodas aristocráticas, e aplicando-lhe a naturalidade do português falado nas ruas pelos brasileiros. Oswald se encantou com as possibilidades de atualização da poesia à nova sociedade técnica postulados pelo Futurismo, e ainda por outra inovação das vanguardas da poesia europeia: a adoção do verso livre, descomprometido com as obrigações de métrica e rima, até porque, segundo afirmava o próprio Oswald, ele próprio nunca tivera talento, engenho e arte para criar versos à parnasiana (BRITO, 1978, p. 30). Mas as formas importados não foram somente reproduzidas, o que seria trocar um modelo a ser copiado por outro. A tônica de Oswald de Andrade é a de um Brasil contemporâneo e receptivo, criativo, antropofágico. Pau-Brasil.

No *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, publicado no jornal *Correio da Manhã*, em 18 de março de 1924, Oswald de Andrade apresenta os preceitos de sua visão poética e cultural, buscando, entre seus focos, dar "relevo à simplificação e à depuração formais que captariam a *originalidade nativa* subjacente" (NUNES, 1978, p. XIX). Em oposição ao ornamento formal dos parnasianos, uma poesia feita numa "língua sem arcaísmos, sem erudição", assimilando "a contribuição milionária de todos os erros" (ANDRADE, 1978, p. 6). O *Manifesto Antropófago* é publicado na Revista da Antropofagia em maio de 1928, dando continuidade ao primeiro e lançando mão da metáfora antropofágica de assimilação e recriação, incorporação e inovação, em que "só interessa o que não é meu", evocando "a transformação permanente do Tabu em totem" (ANDRADE, 1978, p. 13-15). Oswald põe em prática estes conceitos, em poesia, nos livros *Pau-Brasil* e *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, publicados na década de 1920, ambos marcados pela originalidade sustentada na simplicidade da linguagem, no humor crítico, valendo-se por vezes do recurso da paródia. Como afirma Paulo Prado no prefácio da primeira edição de *Pau-Brasil*, em 1924, "a poesia 'pau-brasil' é, entre nós o primeiro esforço organizado para libertação do verso brasileiro", o que promoveu a "reabilitação de nosso falar cotidiano" e o combate ao "mal da eloquência balofa e roçagante" (PRADO, 2000, p. 58-59).

Como visto, não foi imediata a assimilação da proposta oswaldiana e sua incorporação ao cânone literário. E seria ingenuidade imaginar que, após a Semana de 22, se passou a fazer só poesia modernista no Brasil. Ou ainda, achar que todo processo de renovação poética nacional teria brotado da Semana. Mas o empreendimento de Oswald de Andrade, mais que uma estética datada, apresenta uma operação que propõe uma constante revisão e atualização da linguagem, do que decorre a sua ampla possibilidade de adesão por outros artistas e movimentos, ou ainda de aproximação de obras a princípio desvinculadas do contexto sociocultural e estético em que se insere o poeta modernista. Ser oswaldiano é ser livre e inovador. Daí a referência à sua lavra poética se dar não só na literatura escrita, estendendo-se aos campos da canção, do teatro, das artes plásticas, do cinema. Daí o seu escapulário ser entoado em vozes como a de Caetano Veloso, que transformou o poema de abertura de *Pau-Brasil* em roda de samba, envolta de coro, batucada e conversa fiada:

ESCAPULÁRIO

No Pão de Açúcar
De Cada Dia
Dai-nos Senhor
A Poesia
De Cada Dia
(ANDRADE, 2000, p. 63)

1.4 Como falamos

O Poeta da Vila, como nos sinaliza o epíteto, é sempre lembrado por sua veia poética. Embora não tenha escrito poesia para que ficasse no papel, os relatos biográficos contam que Noel Rosa era constantemente visto andando com um cotoco de lápis na orelha. Sabia que a qualquer momento poderia surgir uma ideia, uma canção. Registrava no papel o texto, não a partitura, para a qual não dominava os artifícios, como mencionado na história do registro de *Com que roupa?*. A melodia, intuitivamente, guardava na memória.

Embora o território criativo de Noel não fosse exatamente o da poesia escrita, esta fazia parte do seu imaginário, e servia de referência a ser contraposta em relação à sua própria linguagem. E no Rio de Janeiro do início do século XX, os parâmetros poéticos não eram os da Semana de Arte Moderna de 1922, deflagrada anos antes na capital paulista com vistas à dessacralização do academicismo erudito. Ainda imperava uma visão de "boa poesia", afinada a uma estética romântico-parnasiana, como resume Leitão:

Nos salões das elites, à beira-mar, a "nata" da sociedade carioca recitava os poetas românticos europeus e os grandes nomes do Simbolismo francês (Rimbaud, Verlaine, Mallarmé), ignorando totalmente as "novidades" que haviam escandalizado a burguesia paulistana na badalada *Semana de 22* e relegando a segundo plano os autores nacionais, inclusive Bilac e Raimundo Correia. Nos chalés da zona Norte, entretanto, onde vivem diferentes estratos da classe média, a poesia nacional ocupa lugar de destaque e Bilac é seu maior expoente, havendo também espaço para a lírica doméstica - os "versos improvisados ao luar" (LEITÃO, 2001, p.70).

Jovem de classe média, Noel Rosa frequentou estes saraus regados a Bilac e romantismo seresteiro, o que não o levou a aderir aos ditames estéticos da elevação sentimental ou requintada para a sua obra. Pelo contrário, por um movimento próprio, sem travar contato com as propostas modernistas, tinha consciência de que sua construção poética, musical e interpretativa – o seu samba – se projetava em direção

contrária à de uma estética vigente, marcada pelo rebuscamento formal, pela pompa, e pelo distanciamento da fala comum e corrente no dia a dia do carioca, do brasileiro.

Ninguém melhor que o próprio Noel para esclarecer este posicionamento, como aparece nesta elucidativa entrevista do compositor ao jornal *Diário Carioca*, em janeiro de 1936:

"O samba evoluiu. A rudimentar voz do morro transformou-se, aos poucos, numa autêntica expressão artística, produto exclusivo da nossa sensibilidade. A poesia espontânea do nosso povo levou a melhor na luta contra o feitiço do academismo a que os intelectuais do Brasil viveram durante muitos anos ingloriamente escravizados. Poetas autênticos, anquilosados no manejo do soneto, depauperados pela torturante lapidação de decassílabos e alexandrinos sonoros, sentiram em tempo a verdade. E o samba tomou conta de alguns deles. Orestes Barbosa entregou-se à nossa poesia popular com verdadeira paixão. E apresentou sambas e canções do outro mundo. O gosto do público foi se aprimorando. Outros poetas vieram dizer, em linguagem limpa e bonita, coisas maravilhosas. 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 Benedicto Lacerda, acabou com as últimas dúvidas. É preciso, porém, acentuar que esses 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 de poetas condenados a estacionar pelo sortilégio do academismo. Não duvido que Bilac, se fosse vivo, tomasse o bonde do samba..." (apud MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 246).

Dada já em tom reflexivo por um compositor maduro de 25 anos, tendo vivido os últimos cinco no universo do rádio e do samba, esse trecho de entrevista esclarece aspectos essenciais para a compreensão da poética noelina. Temos aí a noção do samba, da linguagem da canção como expressão artística, opondo-se portanto a uma ideia de que se trata de manifestação popular menor. A linguagem cancional do samba, para Noel, inscreve-se no território da linguagem da poesia, o que se percebe pela contraposição que estabelece ante a estética do padrão poético vigente até então. E ao ser abraçada pelo público, tal poesia vence a luta contra o requinte da oratória acadêmica. Voz do morro, voz do povo, desobrigando a linguagem poética das amarras da forma fixa imperantes nos sonetos, nos alexandrinos, nos ornamentos, na retórica. Em oposição ao "sortilégio do academismo", a deflagração de uma linguagem "limpa e

bonita", a humanizar o poeta, a romper com os preconceitos literários. Os sambistas desenquadrados da sociedade e do verso se fazem ouvidos com o produto da própria sensibilidade.

É perceptível na fala de Noel a confluência com muitas das bandeiras levantadas por Oswald de Andrade. A poesia "simples" almejada por Noel compartilha de diversos aspectos das propostas oswaldianas contidas nas "intuições" (NUNES, 1978, p. XVI) de seus manifestos. Um dos traços mais claros é a contraposição a um modelo de poesia vigente. Oswald de Andrade, assim como Noel Rosa, mirava suas armas contra uma certa seriedade instituída, personificada na forma rígida do poema parnasiano, em uma visão acadêmica e doutora, estéril e distante da fala e da vida do brasileiro. Noel se reporta aos poetas "depauperados pela torturante lapidação de decassílabos e alexandrinos sonoros". Para Oswald, no período da explosão modernista, "a literatura e as artes eram o que havia de frustrado e cadavérico. Um longo reinado içara sem contestação, ao topo das gloriolas, a dupla Bilac-Coelho Neto" (ANDRADE, 1992, p. 120). Noel afirmava que o samba humanizava os poetas desumanizados pelo academismo. Para Oswald, em trecho irônico de seu primeiro manifesto, "só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano" (ANDRADE, 1978, p. 7).

Se há confluência no objeto a ser combatido, a proposição de novas soluções para a poesia, da escrita ou do canto, também se aproximam. Poesia "como falamos", promulgava Oswald de Andrade em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, vislumbrando a construção de uma nova poesia, despida do espírito ornamental e oratório vigente, uma poesia "como somos" (ANDRADE, 1978, p. 6). Esta proposição, diretriz prática para a aplicação de uma ruptura ante ao parnasiano imperante no início do século XX, parece materializar-se com precisão no cancionário noelino. Ouvindo *Com que roupa?* ou outros sambas como *Conversa de botequim*, *Gago apaixonado* e *Palpite infeliz*, perceberemos sempre uma intenção de fala subentendida no texto cantado, o que é coerente com a construção poética, em versos simples, diretos, como o "agora vou mudar minha conduta" que introduz Noel na cena artística nacional. A expressão *Com que roupa?* é fala do povo e com a qual o povo se identifica. E a construção melódica que sustenta o texto, oscilando com malemolência sobre o tempo rítmico, nos faz sentir

a prosódia da fala solta do dia a dia, possibilitando ao intérprete a construção de um canto entoado com a naturalidade de quem simplesmente diz alguma coisa, cantando. Estamos diante de uma traço fundamental não somente de Noel Rosa, mas de toda canção popular urbana brasileira edificada no século XX, a qual o Poeta da Vila ajudou a consolidar.

Como aponta Luiz Tatit (2008, p. 41), "o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala". O compositor e semioticista desenvolve uma teoria original para a compreensão da linguagem da canção, por ele percebida "como produto de uma dicção", em que se verifica uma "fala camuflada em tensões melódicas" (TATIT, 1996, p. 12). Assim, para Tatit o recurso maior do "cancionista" – termo por ele criado para definir o criador de canções – "é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala na canto" (TATIT, 1996, p. 9). O autor nos conta sobre o momento em que intuiu esta possibilidade de apreensão da linguagem cancional, posteriormente desenvolvida em seus estudos teóricos e em sua própria prática como compositor:

Tive, em 1974, uma espécie de *insight* ou de susto quando, ouvindo Gilberto Gil reinterpretando antigas gravações de Germano Matias, me ocorreu a possibilidade de toda e qualquer canção popular ter sua origem na fala. De fato, *Minha nega na janela*, a canção que eu ouvia, estampava um texto coloquialíssimo e uma entoação cristalina. Era o Gil falando sobre os acordes percussivos do seu violão. Até mesmo a desordem geral, própria da fala, estava ali presente: melodia atrelada ao texto, sem qualquer autonomia de inflexão, pouca reiteração, nenhuma sustentação vocálica. Apenas pulsação regular mantida pelo instrumento e alguns acentos decisivos no canto asseguravam a *tematização* construtiva do samba. No mais, a fala solta (TATIT, 1996, p. 12).

Trata-se de uma visão que nos faz lançar um outro olhar (um outro ouvido) sobre as canções: o compositor quando cria, o cantor quando canta, é como se estivessem falando. Essa fala camuflada é bastante perceptível na obra de um criador como Noel Rosa, que criava um espaço ficcional em suas composições motivado pela própria vivência, dirigindo-se a (falando com) um interlocutor, fosse este a amada ou a odiada, o garçom, o rival, ou mesmo uma personificação de uma classe social ("quanto a você, da aristocracia..."). E que, como observado na disposição das notas do tempo rítmico no

verso inicial de *Com que roupa?*, organizava a distribuição do texto em uma melodia cujo ritmo conjuga a malemolência do samba e a liberdade da fala. No intérprete Noel Rosa, com sua voz pequena e entoações articuladas mais para a compreensão do que é dito – cantado – do que para a exibicionismo dos recursos vocais, é ainda mais perceptível sua intenção (não necessariamente consciente) de estar falando aquilo que canta, de estar camuflando a fala no canto.

A este entendimento de que a melodia da canção camufla a entoação da fala, delimitando um texto poético que fala e canta ao mesmo tempo, soma-se uma terceira dimensão, fundamental para o entendimento da linguagem cancional: a voz. Ruth Finnegan, questionando "definições antigas segundo as quais a literatura residia apenas no texto escrito" (FINNEGAN, 2008, p.22), argumenta que a canção não se materializa no texto ou na melodia previamente escritos ou isoladamente apreciados, e sim em sua ativação presente pela voz que canta:

Aqui, a voz é mais que mero condutor de textualidades preexistentes, sejam verbais ou musicais. De um modo frequentemente negligenciado em relatos acadêmicos, (...), a voz é, *ela mesma*, em sua presença melódica, rítmica e modulada, parte da substância. Pois a "letra" de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbres, pausas; tampouco a canção tem "música" até que soe na voz. Aqui, canção e poesia oral significam ativação corporificada da voz humana – fala, canto, entoação, em solo, em coro, harmonizada, *a capella*, amplificada, distorcida, mutuamente afetada por diferentes formas de instrumentação, ao vivo, gravada –, todo um arsenal de variadas apresentações para o ouvido humano. Ao considerar a palavra cantada, precisamos estar atentos para a atuação vocal do intérprete, sejam os sussurros ao microfone de alguns cantores modernos, as distorções elaboradas de forma tão eficaz em alguns estilos, os sons "puros" dos coros das catedrais inglesas, técnicas de gravação e edição em estúdio (...) – e muito, muito mais (FINNEGAN, 2008, p. 24).

Assim, uma canção é atualizada a cada vez que é cantada e ouvida, concretizando-se o texto da canção sem passar pela intervenção da escrita, como aponta Paul Zumthor em seus estudos sobre a poesia vocal (ZUMTHOR, 2010, p. 8). A materialização física da poesia da canção se dá, assim como na fala, pela voz e pelo ouvido, e não pelo papel e pela visão. O ambiente em que residem as palavras entoadas nas canções é o mesmo da fala do dia a dia: a voz humana. Que fica guardada na memória, e que retorna a cada

novo canto. Para a edificação de uma poesia "como falamos", nada mais apropriado que uma poesia materializada na voz.

Mas esta voz não está sozinha, isolada, assim como a fala não se realiza sem a presença de um contexto, de um interlocutor, assim como um texto escrito só ganha vida pelo ato da leitura. Em todos os casos, em diferentes graus, há uma resposta do corpo inserido em um espaço poético. É sob esta perspectiva que Paul Zumthor constrói seus estudos sobre a performance. Para ele, a forma de uma canção só se concretiza na performance, que envolve a voz, mas que a ela não se limita. Suas formulações teóricas partem, assim como em Tatit, de uma intuição inicial no processo de recepção de uma canção. Mas neste caso, não a audição de uma faixa gravada, e sim uma experiência vivida diante de um cantor de rua, um camelô na Paris da década de 1930:

Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava, e passava o chapéu; as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. *Era* a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava, verdadeiramente. O que eu tinha percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar era, no sentido pleno da palavra, uma "forma": não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado (ZUMTHOR, 2014, p. 32).

Assim, segundo a visão do crítico, apesar de ser possível a decomposição didática da canção em texto, melodia, e mesmo na "mímica do intérprete", este "trabalho pedagógico útil e talvez necessário" não dá conta da forma completa da canção, que só existe na "performance" (ZUMTHOR, 2014, p. 33). Um contexto em que a voz que fala se converte em voz poética, em meio aos barulhos do mundo. Cabe destacar que o ponto em questão não é de que a canção possui performance e o texto escrito não. Na perspectiva zumthoriana, a performance envolve o ato vivo de concretização do fato poético. A leitura de um texto será, assim, um ato performático, uma vez que esta leitura provoca reações no corpo e é diferente para cada leitor. O grau da performance na audição de uma canção será diferente, pois esta emana da voz – emanação do corpo – e

será recebida pelo ouvido e pelo corpo do ouvinte de uma maneira peculiar, diferente da experiência com o texto escrito: "o que na performance oral pura é realidade experimentada, é, na leitura, da ordem do desejo" (ZUMTHOR, 2014, p. 38). Para a edificação de uma poesia "como falamos", sua concretização pela performance concreta da canção trará, naturalmente, um grau de maior aproximação com a fala experimentada e vivida a cada dia.

A teoria de Luiz Tatit, de uma fala camuflada no canto e a noção de sua concretização pela voz, materializada e recebida em performance, dão sinais de como a canção popular se apresenta como campo fértil para os propósitos poéticos de Oswald de Andrade, tendo em vista a edificação de uma poesia "como falamos" (embora o universo cancional não estivesse na mira do modernista). Se para a eficácia da canção a sua dimensão de fala camuflada é o ponto de equilíbrio entre as tensões musicais e poéticas, e se a canção se materializa pela voz e pelo corpo performatizados, estamos em um ambiente mais que propício para a consolidação do projeto oswaldiano de uma poesia da fala do brasileiro comum. Essa materialização vai além do que foi projetado por Oswald de Andrade, não se limitando a incorporar ao texto escrito a "reabilitação do nosso falar cotidiano" (PRADO, 2000, p. 59): a poesia é incorporada à voz, à fala do canto, concretizando-se não como uma escrita que se assemelha ao que é dito, mas em uma voz que canta como quem fala, e que é recebida, assim como a fala, pelo ouvido. Esta voz poética concretizada é, ao mesmo tempo, música, fala, interlocução, ficção, espaço, audição: performance. Tudo com muita naturalidade. "Como somos" (ANDRADE, 1978, p. 6).

O contexto em que surge Noel Rosa, durante os primeiros passos da edificação da indústria fonográfica, é aquele em que surge para a voz uma possibilidade de permanência no tempo até então impensada. Em nossas estantes, temos livros e discos. No ambiente digital, textos trafegam entre imagem e áudio. Se, até o século XIX, a fala e o canto perdiam-se no tempo, limitados a seu espaço de execução, a indústria trouxe novas possibilidades. O canto está gravado em registros sonoros, permanecendo em discos, vídeos, fitas cassete, arquivos de MP3, proliferando-se no rádio, na TV, na internet. Como aponta Zumthor:

Quanto àquelas [maquinarias] que permitem a manipulação do tempo, nisto assemelham-se ao livro, embora a gravação do disco ou a impressão da fita magnética não tenha nada do que define, perceptível e semioticamente, uma escritura. Fixando o som vocal, elas permitem sua repetição indefinida, excetuando-se qualquer variação. Decorre daí um considerável efeito secundário: a voz se liberta das limitações espaciais (ZUMTHOR, 2010, p. 27).

Se antes era inconcebível a ideia de permanência do texto cantado ou falado, a não ser pelas vias da memória, o rádio e o disco vêm dar fim a esta impossibilidade. O canto passa a ser registrado em mídia. É assim que hoje podemos conhecer Noel Rosa por sua própria voz, ou pela voz de seus intérpretes, para além do registro do texto e da partitura. Podemos sentir-lhe as peculiaridades da fala, que distinguem a interpretação de cada cantor, fazendo-a única. Podemos ouvir Noel Rosa cantar o verso "pra ver se escapo dessa praga de urubu", em *Com que roupa?*, e perceber a variação entoativa que foge da melodia definida, explicitando um eu que esbraveja contra sua situação lastimável: traços característicos da concretização do texto pela voz, que só vêm à tona quando da manifestação viva do canto, impossíveis para os registros escritos de texto e partitura. A gravação permite que esse canto chegue até nós, que fale conosco. E assim ouvimos a canção, como quem ouve quem fala.

Portanto, pela própria característica de uma indústria musical nascente, Noel Rosa pratica a assimilação da técnica industrial pela linguagem artística, proposição que encantara Oswald de Andrade quando teve notícia do Futurismo europeu, e que incorporou à expressão moderna de seu projeto poético: "e as novas formas da indústria, da viação, da aviação. [...] O correspondente da surpresa física em arte" (ANDRADE, 1978, p. 8). O rádio surge mesmo como exemplo para Oswald, em sua eterna rusga com o purista Monteiro Lobato, combatente das proposições da Semana de Arte Moderna: "faltava a Monteiro Lobato a técnica atual que vinha através das sugestões da mecanicidade (o rádio, o cinema, o *jazz*) abolir a literatura explicativa" (ANDRADE, 1992, p. 98). A canção no rádio, esta nova onda no ar, é expressão da modernidade postulada pelo poeta pau-brasil, concretizando a linguagem poética para além dos limites do papel, perpetuando-se no tempo e no espaço graças ao desenvolvimento das mídias tecnológicas.

Outros pontos de aproximação entre o Poeta da Vila e o projeto poético pau-brasil podem ser levantados, como o humor crítico, que questiona especialmente a seriedade das instituições, e que, como vimos, por vezes se vale do recurso da paródia, justamente pelo poder que esta tem de zombar de um objeto existente, ao mesmo tempo em que aplica a este um sentido de renovação, uma mudança de conduta. A representação da modernidade no Brasil, em seu recente processo de industrialização e urbanização, é outra destas dimensões. Noel Rosa e Oswald de Andrade são habitantes das grandes cidades, e em suas obras aparecem as fábricas, os carros, os personagens que habitam este novo universo. Neste contexto sociocultural, em ambas as obras deflagra-se a crítica às contradições do Brasil: históricas, sociais, comportamentais, éticas, estéticas, familiares. Noel com olhar de malandro boêmio, que conhece o Brasil subindo os morros do Rio de Janeiro. Oswald com a veia crítica de um dândi aristocrata, descobrindo seu país pelo contato direto com as vanguardas da Europa.

A aproximação entre Noel Rosa e Oswald de Andrade já foi objeto de alguns estudos sobre a linguagem poética das canções, como o de Santuza Cambraia Naves, que promove este paralelo por meio da estética da “simplicidade”, em conjunto com “humor e contemporaneidade”:

chega-se a esta conclusão quando se analisa a estética de Noel Rosa, percebendo-se sua faceta modernista – ainda que opere numa pauta mais individualista, ou seja, não vinculada a um projeto coletivo – e os pontos de convergência – quanto à conciliação que promove entre arte e vida e quanto ao aspecto da inovação formal – que podemos estabelecer entre o compositor e Oswald de Andrade (NAVES, 2012, p. 112).

Já para Affonso Romano de Sant’Anna,

a atividade de Noel Rosa, por exemplo, aparece desvinculada dos acontecimentos dentro da série literária, embora numa análise se possa demonstrar que a utilização da paródia e o emprego do humor em suas músicas colocam-no de algum modo ao lado dos poetas modernistas que através do *poema-piada* desencadearam entre 1922 e 1930 um processo crítico da cultura brasileira (SANT’ANNA, 2013, p. 12).

Além de levantar as semelhanças, Naves destaca que Noel atua numa pauta mais individualista, enquanto Sant'Anna o coloca desvinculado da série literária. Ou seja, não se associa há um movimento literário, como o Modernismo. De fato, Noel Rosa não levantou bandeiras em um movimento, mas a quantidade de parceiros que colecionou em sua curta vida, seu vínculo direto aos compositores e intérpretes de sua geração, sua intensa vida social, nos fazem suspeitar que Noel não estava alheio a uma série ou a um projeto coletivo, e sim que ele fazia parte de outra série e de outra coletividade, que não figura nos livros como representantes das correntes da poesia de sua época. A noção de uma série literária se pauta, evidentemente, na literatura escrita, da qual Noel Rosa estaria desvinculado. Entretanto, estudar a sua obra como poesia – palavra cantada, diferente da poesia escrita – em paralelo à obra de um autor hoje reconhecido como marco de mudança nos rumos da lírica brasileira pode lançar novos olhares sobre o posicionamento da canção como uma das linguagens artísticas centrais de nossa cultura, numa postura crítica que problematize o preconceito literário diante das poéticas deflagradas fora do campo da escritura.

Tais observações nos ajudam a compreender como o projeto poético de Oswald de Andrade para a deflagração de uma poesia "como falamos" encontra, na canção popular urbana, um sustentáculo móvel e adaptável para sua edificação. O falar cotidiano, anseio e prática literária de Oswald como gesto de contestação, trafega na canção de Noel Rosa com naturalidade, projetando a voz que fala e canta pelas ondas do rádio ou pelos coros coletivos do carnaval. Uma abordagem da obra de Noel Rosa à luz dos preceitos da *Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade poderá demonstrar a convergência da obra do Poeta da Vila, e da canção popular urbana brasileira no sec. XX, com a atitude poética deflagrada pela reviravolta modernista, afinando-se a um novo mundo ocidental que começava a surgir – urbano, industrializado, comercial, habitado por gente da cidade – e questionando padrões éticos e estéticos de uma aristocracia dominante, presa a uma vida doutora distante da fala corrente das ruas. No canto-fala de Noel Rosa, podemos ouvir, com ouvidos livres, a prosa solta do dia a dia, ambientada no bar, no cabaré, num leilão, na fábrica, no carnaval, no quarto, em frente ou distante da amada (ou rejeitada). Junto dos fatos cotidianos, longe da elevação sacralizadora. Um canto-fala que se concretiza na voz, em sua estrutura física, no jeito de cantar falando, argumentando, questionando, celebrando, sofrendo.

Capítulo 2
CONVERSA NO BOTEQUIM PAU-BRASIL

2.1 Na mesa, Noel Rosa e Oswald de Andrade

Para quem não se conhece, o botequim é o melhor lugar para se iniciar uma conversa. Imaginemos, numa mesa de bar, um encontro entre Noel Rosa e Oswald de Andrade. O Poeta da Vila poderia tomar sua cerveja Cascatinha, Oswald talvez preferisse um vinho francês. Quem sabe fosse melhor uma bebida em comum, uma boa cachaça tupiniquim, para um brinde entre os dois. Noel pegaria o violão, contaria a história de algum amor malsucedido, falaria de falta de dinheiro, perguntaria se o novo amigo era conhecido de algum dos seus conhecidos: Cartola, Ismael Silva, Francisco Alves, Mário Reis, Aracy de Almeida, Lamartine Babo... E mostraria uns sambas. Oswald de Andrade, antropofagicamente, comeria os sambas, devoraria o canto, a fala e o violão de Noel. A conversa seguiria longe, muitas vezes chamariam o garçom.

É provável que se dessem muito bem. Para nós, fica a sensação de que o estudo de aspectos poéticos, musicais e performáticos de algumas canções de Noel Rosa pode demonstrar uma afinidade maior do que supõe a distância entre a poesia oswaldiana – associada ao Modernismo brasileiro, instaurado entre a intelectualidade – e as canções do Poeta da Vila – difundidas nos ambientes populares do rádio e do carnaval. Por exemplo, *Conversa de botequim*, parceria de Noel Rosa com um paulistano como Oswald, o pianista Vadico. Liguemos o aparelho de som e ouçamos a canção. Ouçamos outras vezes, comparando-a aos pressupostos de um texto emblemático do Modernismo literário, o *Manifesto da Poesia Pau-brasil*, de Oswald de Andrade, e ainda a algumas produções poéticas do autor modernista.

Eis a letra da canção, e será inevitável, para quem conhece, não ouvir mentalmente o samba na voz de Noel:

*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 umas revistas
Um isqueiro e um cinzeiro.

Telefone ao menos uma vez
Para 34-4333
E ordene ao seu Osório
Que me mande um guarda-chuva
Aqui pro nosso escritório.
Seu garçom, me empresta algum dinheiro
Que eu deixei o meu com o bicheiro,
Vá dizer ao seu gerente
Que pendure essa despesa
No cabide ali em frente.
(ROSA, 2000, p. 95)

“A poesia existe nos fatos” (ANDRADE, 1978, p. 5). Assim se inicia o manifesto oswaldiano, repleto de frases curtas que questionam o que até então se entendia por poesia, apresentando proposições renovadoras, como essa que aqui se lê. Nas palavras cantadas desta canção, diante de nós, uma situação viva – fato cotidiano – em linguagem coloquial: um freguês um tanto quanto malandro fazendo pedidos a um garçom, conversando. Uma cena marcada pela teatralidade, numa interpretação que reconstrói o espaço de interlocução pela voz materializada em versos cantados no desenvolvimento da melodia, no ritmo do samba. Uma situação cantada e vivida, uma situação de fato e de fatos. Estamos diante de uma construção poética que foge da subjetividade abstrata ligada à noção aurática da poesia, longe de tratar de temas sublimes em retórica grandiloquente, como na estética romântico-parnasiana herdada do sec. XIX. Nada de grandes feitos ou sentimentos afetados. Somente uma conversa em

um botequim, temperada pela verve humorística. Nada de seriedades. Dimensão cotidiana e trivial que não se restringe aos fatos narrados, mas que se apresenta na linguagem utilizada, direta, sem rebuscamentos, alinhando-se com as diretrizes da poesia pau-brasil: “a língua sem arcaísmos, sem erudição” (ANDRADE, 1978, p.6). Canção concretizada, no caso da gravação original do próprio Noel Rosa, por uma voz pequena acompanhada de uma base instrumental que ponteia o gingado macio do samba, entre flauta, pandeiro, violão e bandolim. A voz simples de um personagem do subúrbio carioca, que canta como quem fala. Poesia cantada em tom de conversa. Poesia “como falamos” (ANDRADE, 1978, p. 6).

Conversa de botequim foi lançada em 1935: uma das parcerias de Noel Rosa com Vadico, a quem conheceu anos antes nos corredores de um estúdio de gravação, apresentado por um maestro que intuiu que daquela parceria boas coisas sairiam, dado o prodígio das composições dos dois jovens de pouco mais de vinte anos à época, Vadico ao piano, Noel com o lápis, o violão e a voz. Daquele primeiro encontro nasceu o clássico *Feitio de oração*, com Noel escrevendo a letra sobre a melodia composta por Vadico (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 266). Em *Conversa de botequim*, não se sabe o que veio primeiro, melodia ou texto, e ainda se Noel participou da criação melódica, “o que é mais provável”, segundo seus biógrafos, ao comentar a criação desta “prodigiosa crônica dos cafés cariocas”, na qual destacam a perfeita junção entre letra e melodia:

Em nenhuma outra é tão harmonioso o casamento da melodia com a letra, pontuação perfeita, acentuação irrepreensível (nem todos têm muito cuidado para com este detalhe técnico de uma letra, a acentuação da palavra tendo de coincidir com a acentuação musical, isto é, a sílaba mais forte correspondendo à nota sobre a qual recai o acento melódico, do que *Conversa de Botequim* é exemplo definitivo) (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 398).

Este “detalhe técnico” citado pelos autores é um dos recursos que fazem da aproximação com a fala um dos traços mais marcantes desta canção, que carrega a expressão “conversa” no próprio título. A prosódia do texto e da divisão rítmica da melodia está perfeitamente sincronizada. Na simbiose entre letra e música, constrói-se um objeto meio fala, meio poesia, na dimensão do texto; meio melodia, meio fala, na ótica musical. Tudo unificado em complexa simplicidade pela voz, no canto em

performance, na teatralidade da cena que não é narrada, mas vivida, presentificada. Imbuída da naturalidade do jeito de dizer, a canção ganha um fluência dinâmica, em que os versos transcorrem com agilidade: ágil a canção, "ágil a poesia" (ANDRADE, 1978, p. 6).

A fala como matriz do canto não é uma exclusividade desta obra. Está no princípio básico da composição das canções, de acordo com a teoria semiótica de Luiz Tatit, como apontado no Capítulo 1. Para o autor, toda canção carrega, por traz de si, um “fala camuflada na melodia” (TATIT, 1996, p. 12). Em seu artigo *Música Popular Urbana* (2007, p. 153-156), Tatit sintetiza boa parte de sua teoria, elegendo três canções da década de 1930 para delimitar as três grandes vertentes das composições de canção de nossa música popular: a primeira, *O que é que a baiana tem?*, de Dorival Caymmi, com predominância da "tematização": andamento acelerado, consoantes percussivas, identificação entre sujeito e objeto, celebração de um tema, sentimento de plenitude; a segunda, *Agora é cinzas*, de Bide e Marçal, o reverso da primeira modalidade, com ênfase na "passionalização": andamento desacelerado, vogais prolongadas, disjunção entre sujeito e objeto, sentimento de carência. Nestes dois estilos a fala está camuflada na melodia pelos processos entoativos, deixando em primeiro plano a situação de celebração (neste caso, a baiana) ou carência (quase sempre a tristeza amorosa) em relação ao objeto da enunciação. Mas há uma terceira via na qual esta incorporação da fala se dá de maneira mais explícita, trazendo este jeito de falar cantando (ou cantar falando) para o primeiro plano da percepção do ouvinte. A canção eleita por Tatit como exemplar para esta modalidade é *Conversa de botequim*:

Há, porém, todo um estilo de composição que se consagrou justamente por revelar a origem entoativa da melodia brasileira e a fecundidade dessa origem que sempre reaparece nos momentos de evolução da linguagem. "Conversa de Botequim" é o protótipo dessa série. Criada na tangente da linguagem coloquial, a canção de Vadico e Noel faz um simulacro da sonoridade que não deve ser preservada, ou seja, da sonoridade da fala. Esta é musicalmente imprecisa e instável porque deve desaparecer tão logo veicule sua mensagem. [...] Para ser conservada na qualidade de manifestação artística a canção precisa se desprender desse caráter provisório da fala e adquirir leis próprias que assegurem sua estabilização sonora. Entretanto, ao mesmo tempo, o compositor parece querer correr o risco da instabilidade entoativa para dinamizar o seu processo de criação (TATIT, 2007, p. 155).

A este processo de "programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto", Tatit denomina "figurativização", pela sugestão de "verdadeiras cenas (ou figuras) entoativas" (TATIT, 1996, p. 21). Ao construir um texto poético moldado por essas figuras, o cancionista materializa na palavra cantada a matriz da palavra falada. Um prato cheio para a construção de uma poesia "como falamos". Fora do papel, na voz, como a fala. Poesia que se encaixa com naturalidade ao jeito como se conversa, ganhando voz e vida na performance. O crítico nos esclarece, do ponto de vista sonoro, a diferença entre a fala e as melodias entoadas no canto:

Por sua natureza utilitária e imediata a voz que fala é efêmera. Ela ordena uma experiência, transmite-a e desaparece. Sua vida sonora é muito breve. Sua função é dar formas instantâneas a conteúdos abstratos e estes sim devem ser apreendidos. O invólucro fônico é descartável. Por isso, a melodia da fala não se estabiliza, não se repete e não adquire autonomia. [...] Da fala ao canto há um processo geral de corporificação: da forma fonológica passa-se à substância fonética. A primeira é cristalizada na segunda. As relações *in absentia* materializam-se *in praesentia*. A gramática linguística cede espaço à gramática da recorrência musical (TATIT, 1996, p. 15).

Se a melodia tem o poder de cristalizar a entoação da fala, podemos observar, de forma análoga, que o texto de uma canção, em relação à conversa cotidiana, também passa por um processo de cristalização. Para isso, se vale de jogos rítmicos e sonoros possibilitados pela sonoridade das sílabas, num procedimento de composição similar ao utilizado pela poesia escrita. *Conversa de botequim* não é uma conversa assim tão comum, visto o uso marcante de rimas ("depressa" / "beça", "requeitada"/"gelada", "cuidado"/"lado", "disposto"/"exposto", "sol"/"futebol", todas estas no refrão), em alguns casos inusitadas (como na utilização do número de telefone "34-4333" em rima com o verso anterior), e a construção em paralelo das estrofes, nas quais a letra é alterada sobre a repetição da melodia e, conseqüentemente, da estrutura dos versos. A métrica seguida não é a das formas fixas tradicionais da poesia escrita, e sim a da composição da frase melódica (ou a frase melódica segue a métrica dos versos?).

Este processo de cristalização do texto em forma poética, da melodia da fala na melodia do canto, fixando o que é, por natureza, efêmero, colabora para que as canções sejam assimiladas e memorizadas pelo ouvintes. É só pensar em quantas delas sabemos de cor, e em quantos poemas da tradição escrita lembramos de cabeça. Certamente a

quantidade de canções memorizadas, em trechos ou do início ao fim, será muito maior. As canções são decoradas e cantadas por todos, letrados ou não, todos os dias. Na perspectiva inversa, os ornamentos da poesia parnasiana – objeto da contestação de Oswald de Andrade, e do próprio Noel – se mostram pouco eficazes para flutuar com naturalidade pela voz que canta. O projeto oswaldiano de uma poesia "como falamos" ganha, na linguagem da canção, um campo fértil que, mesmo não sendo vislumbrado pelo autor, materializa seu intento para a construção de uma poesia brasileira às avessas dos moldes do academicismo. Fluente e ágil como a fala, de fácil memorização pela fixação do texto e da melodia em conjunto.

Observamos assim, que, na composição musical e poética da canção, a aproximação com a fala se dá pela junção entre a linguagem simples e direta do texto com a entoação melódica que cristaliza a música da fala. Partindo da composição para o canto, a canção se concretiza pelo intérprete que materializa a palavra cantada no presente da voz, contextualizada no ambiente da instrumentação, no acompanhamento rítmico e harmônico. A poesia como falamos está sendo, de fato, falada, camuflada no canto e exteriorizada na performance, seja no registro gravado, seja nas interpretações ao vivo, seja no canto coletivo em uma mesa de bar. Nestes diferentes contextos performativos, a canção se transforma pelo jeito como cada intérprete, profissional ou não, a atualiza, criando novas nuances para a situação entoada na voz, e ainda na forma como cada ouvinte a recebe.

No caso de *Conversa de botequim*, a composição possibilita que se torne mais evidente um traço comum da performance: a teatralidade, que se manifesta tanto na interpretação do cantor como na recepção sensorial do público que se confronta com a cena vivida, em um espaço criado pela situação cantada. Como afirma Zumthor, "a performance não apenas se liga ao corpo mas, por ele, ao espaço. Esse laço se valoriza por uma noção, a de teatralidade", em que, segundo artigo de Josette Féral citado pelo autor, "o que mais conta é o reconhecimento de um espaço de ficção" (ZUMTHOR, 2014, p. 42). Quando ouvimos esta canção-conversa de Noel, o enunciado vivo materializado na voz nos faz sentir e visualizar uma cena criada, uma ficção em que há um personagem – o malandro – e um interlocutor – o garçom –, numa ação presente, teatral, a qual recebemos como ouvintes-espectadores que não só compreendem a

história, mas que se envolvem na ação, rindo, dançando, ou mesmo cantando junto, quando a canção já é conhecida. Tudo novamente presentificado a cada vez em que a canção – performance – se projeta viva, para além da composição escrita em texto e partitura.

No que se refere especificamente ao texto verbal, o aspecto da fala é marcado, na construção poética, por marcas de oralidade como o uso dos imperativos que, na entoação do canto, explicitam a conversa do personagem com o interlocutor a quem se dirige: "faça o favor", "feche a porta", "vá perguntar", "vá pedir", "não se esqueça", "vá dizer", "telefone", "me empresta". E, com este tipo de recurso, o texto poético vai se aproximando do texto falado, que se concretiza quando cantado. Uma expressão que poderia soar estranha no papel, por ser mais característica da linguagem oral, aparece na canção sem causar maiores estranhamentos. O início de *Conversa de botequim* já dá uma boa demonstração deste aspecto. A expressão "seu", tratamento ao mesmo tempo respeitoso e trivial para se convocar o "seu garçom", é uma marca típica da oralidade, que se encaixa naturalmente ao modo de se enunciar o texto. Neste sentido, a utilização da expressão não chega sequer a soar como uma provocação contra o falar-escrever erudito, como ocorre em Oswald de Andrade. É possível visualizar no personagem de *Conversa de botequim*, o "bom negro e o bom branco da nação brasileira" evocado nas "pronominais" do poeta modernista:

PRONOMINAIS

Dê-me um cigarro
 Diz a gramática
 Do professor e do aluno
 E do mulato sabido
 Mas o bom negro e o bom branco
 Da Nação Brasileira
 Dizem todos os dias
 Deixa disso camarada
 Me dá um cigarro
 (ANDRADE, 2000, p. 120)

"Me dá um cigarro", seu garçom... e "me empresta algum dinheiro".

Em *Conversa de botequim*, incorporada à naturalidade do modo de dizer, a atitude do enunciador – o malandro, "bom negro e bom branco da nação brasileira" – é também condizente com o espírito do primeiro manifesto oswaldiano: "contra o gabinetismo, a prática culta da vida" (ANDRADE, 1978, p. 6). A atitude malandra em oposição ao "lado doutor" (ANDRADE, 1978, p. 5) já se dá no próprio cenário da canção, explícito no título: o botequim. Tal atitude do personagem, que sustenta todo o desenvolvimento da canção, se configura como uma sucessão de ironias – recurso comum a Oswald de Andrade – que opõe o comportamento de "fino trato" à posição social do enunciador-personagem.

Numa "prática culta" às avessas, o malandro vai tecendo uma sequência de ordens ao garçom. Fingindo-se aristocrático, é exigente como um senhor de posses, embora o pedido propriamente dito seja um mero pão com manteiga acompanhado de café com leite e água gelada. No mais, do alto de sua empáfia picareta, enumera ordens das mais diversas e absurdas: quer ser servido depressa, não quer ficar exposto ao sol, reclama da demora para limpar a mesa, eleva o botequim a escritório, pede favores que vão desde as notícias sobre o futebol até o cômico desfecho em que revela não ter dinheiro nem para pagar o reles pãozinho, quanto mais para o café com leite. Além de sua situação precária, o texto deixa transparecer a precariedade do próprio local onde se dá a cena: "a média não deve ser 'requeitada' – o que pressupõe que normalmente seja – e o pão 'bem quente com manteiga à beça' indica, por contraste, um pãozinho frio servido com doses parcimoniosas de manteiga" (PINTO, 2012, p. 140). Tudo isso no ritmo do samba, trilha da vida solta dos bares, com seus deslocamentos rítmicos opostos à dureza da vida formal e aristocrática.

Desta forma, a "prática culta da vida" e a frieza do gabinete são, ao mesmo tempo, objetos da ironia do enunciador e, por oposição, a marca da exclusão social que tenta camuflar. O universo evocado pelo personagem torna explícita a incongruência com seu tom de patrão. Seus interesses em nada convergem com os dos cultos doutores: quer saber do futebol, quer usar o telefone (inacessível a sua condição social), quer saber das notícias das revistas, é adepto do jogo do bicho (além de não ter dinheiro, deve no jogo), seu cigarro não é charuto – serve para espantar mosquitos. Deste disfarce fajuto do

personagem, que quer dar ordens mas não tem um tostão no bolso, cria-se, com o efeito de humor, uma inversão ética em relação à austeridade da vida doutora.

Atualizando os fatos numa voz que canta como fala, numa linguagem cotidiana que incorpora os traços de um brasileiro comum, que não vive no gabinete, mas no botequim, que não faz discursos sublimes, mas conversa na prosa mansa da malandragem, que se interessa pelas coisas triviais da contemporaneidade – o jogo do bicho, o futebol, as revistas –, que não tem dinheiro mas vai dando seu jeitinho, a canção de Noel e Vadico traça o caminho que vai do "como falamos" ao "como somos", que o sucede no *Manifesto da Poesia Pau-brasil*. Um jeito de ser que se integraliza na performance, envolvendo a voz malandra e o espaço do botequim na teatralização de uma cena do dia a dia. Esta construção de um modo de ser e de falar que é próprio do cotidiano deflagra um sentido de identificação e reconhecimento pelo público ouvinte. O personagem canta como o povo fala, está onde o povo está, é como o povo é. A canção cai nas graças da massa, se populariza. No envolvimento pelo amálgama complexo que constitui a performance da canção (texto, melodia, voz, interpretação, narrativa, sonoridade, ritmo, harmonia, espaço) o público acaba por se ver e se reconhecer, deparando-se com jeitos e situações que fazem parte de seu próprio universo. Pela empatia, a canção passa a fazer parte da vida do público, justamente por ter seu embrião no jeito de ser e de falar de quem a recebe.

É assim que, nessa *Conversa de botequim*, o jeito de falar é o próprio jeito de ser. "Como falamos. Como somos". A conversa e quem conversa estão condensados numa encenação teatral fixada no tempo pelas gravações, ou cantada e recantada na vida e nos palcos, corporificando o modo de ser do "bom negro" e do "bom branco da nação brasileira". Uma conversa que está aí, onde o povo está, nas ruas, nos botequins. Uma conversa que não tem fim, e que segue, em outras canções de Noel Rosa, de seus amigos sambistas, das gerações que o antecederam e que o sucederam.

"– Seu garçom, traz mais uma Cascatinha aqui pro amigo Noel", talvez diria Oswald de Andrade. E seguiriam o canto e a conversa no Botequim Pau-Brasil.

2.2 O gago e o palpite

Um registro não guardado foi o de Noel Rosa no palco. Apresentando-se, por vezes, ao lado de artistas da estética da voz empostada e operística, como Francisco Alves, o que o que marcava o Poeta da Vila neste contexto era sua veia humorística. Talvez, para a época, o perfil vocal de Noel não desse tanto ibope, o que o levava a ser percebido como uma espécie de *clown*. Por exemplo, no cartaz do evento *2º Broadway Cocktail*, reproduzido em sua biografia, o nome de Noel Rosa aparece abaixo dos de Francisco Alves, Carmem Miranda e Almirante, com a apresentação: "Noel Rosa, com os seus sambas humorísticos" (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 234). Um dos pontos altos desta atuação de cantor-comediante era uma de suas primeiras composições, e um de seus grandes clássicos até hoje, *Gago apaixonado*, que tem como letra:

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

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

*Teu teuco... coração
Me entregaste
De... de... pois... pois
De mim tu to...toma... maste
Tu... tuafalsi... si... sidade é profu... funda
Tu... tu... tu... tu... tu... tu... tu... tu...
Tu vais fi... fi... ficar corcunda!
(ROSA, 2000, p. 18)*

Os biógrafos contam que a interpretação de Noel para esta canção, cuja própria construção poético-musical simula a gagueira do amante sofredor, era um dos grandes momentos de suas apresentações: "onde quer que se apresente, o samba será número obrigatório, como uma *pièce de resistance* de suas exhibições, o público sempre contagiado por este seu modo de combinar tudo – melodia, ritmo, letra, pausas, acordes – num afilitivo gaguejar" (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 166). A performance em sua íntegra, ao vivo, com a interpretação do personagem do gago, seus gestos, as reações do público, as risadas, o ambiente da sala de espetáculo, a roupa, o cenário, todo o contexto teatral da cena, é algo, para nós, irrecuperável, assim como o momento em que Paul Zumthor se encantava com os "barulhos do mundo", no episódio do camelô cantor de rua, citado no capítulo 1. Mas temos o registro da voz de Noel, sua corporificação do gago na surpreendente junção das sílabas tartamudas com a evolução da melodia e da interpretação, o que nos provoca o riso e a surpresa.

Falar gaguejando é falar com defeito, mas é falar. No contexto da canção, brincar com a fala, incitando o efeito de humor. Uma poesia "como falamos" pode vir a ser, até mesmo, uma poesia como gaguejamos. O jeito hesitante de falar-cantar do *gago apaixonado* é o seu próprio jeito de ser, ridículo, inseguro e hesitante diante do infortúnio amoroso: "como falamos, como somos". Apesar da transcrição da letra, aqui reproduzida, este é um dos textos que mais tornam evidente a diferença concreta do texto escrito para com o texto cantado: trata-se de uma obra composta para ser interpretada, na simulação da gagueira, e que não faz sentido algum no papel. É texto exclusivo de poesia vocal. As sílabas pronunciadas como materialização da figura do gago, apresentam a voz para além da palavra, como se fossem murmúrios vocais a expressar o sujeito, em sons que são para o personagem sofrimento ofegante, para nós comédia. Como afirma Zumthor, "a voz ultrapassa palavra":

As emoções mais intensas suscitam o som da voz, raramente a linguagem: além ou aquém desta, murmúrio e grito, imediatamente implantados nos dinamismos elementares. Grito natal, grito de crianças em seus jogos ou aquele provocado por uma perda irreparável, uma felicidade indizível, um grito de guerra que, em toda a sua força, aspira a fazer-se canto: voz plena, negação de toda redundância, explosão do ser em direção à origem perdida – ao tempo da voz sem palavra (ZUMTHOR, 2010, p. 11).

Este uso dos sons da voz, ultrapassando os limites da palavra, dá à canção seu traço de originalidade, atributo tantas vezes aplicado a Noel. Sem precedentes no cancionário popular brasileiro, *Gago apaixonado* pode ser definida como uma "canção de invenção", como afirma Carlos Rennó (2014, p. 26), numa referência à definição postulada por Ezra Pound em seu *ABC da Literatura* (1970, p. 42). Nesta obra, o crítico e poeta norte-americano distingue os criadores literários entre "inventores", "mestres", "diluidores" e outras derivações, sendo os primeiros aqueles que "descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo", os segundos "aqueles que combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores", e os terceiros os "que vieram depois das duas primeiras espécies de escritor e não foram capazes de realizar tão bem o trabalho".

Gago apaixonado é, de fato, "o primeiro exemplo conhecido de um processo", em nossa canção popular, pela inovação formal – invenção – em distribuir as sílabas tartamudas nas notas da melodia, presentificando o personagem na atuação do intérprete, em sua interação com o público. Princípio de invenção no estatuto da linguagem convergente com o evocado pelo *Manifesto da Poesia Pau-brasil*: "contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa*" (ANDRADE, 1978, p. 8). A bandeira levantada por Oswald de Andrade vai na direção oposta à promulgada pelos mestres e diluidores praticantes dos ditames da poesia ornamental, presa às formas fixas, sempre cópias de si próprias, contrárias à originalidade, à criatividade libertadora, à invenção. Augusto de Campos, cuja poesia concreta tomará o bastão de Oswald para a deflagração de uma poesia de invenção, também situa Noel Rosa neste terreno: "Noel e Babo, Assis Valente, Orestes Barbosa, no passado, estão entre os que mais sofisticaram a linguagem coloquial da nossa canção, entre os mais inventivos criadores de formas" (CAMPOS, 1991, p. 31).

Se a figura do gago cantor se constitui, entre nós, como criação inventiva de Noel, é possível estabelecer cruzamentos com obras poéticas de outros tempos e lugares, impensados pelo autor e por nós:

Em "Gago Apaixonado", Noel Rosa recupera, inconscientemente, vestígios do barroco italiano do século XVII e se irmana aos poetas da surpresa e da maravilha, como o marinista Paolo Abriani, autor do soneto "La Bella Tartagliante" (A Bela Tartamuda); e traz à baila, dos

inícios do século XIX, o inventivo Giuseppe Gioacchino Belli, o Rabelais romanesco, que incluiu entre os sonetos da sua "Commedia" burlesco-dialetal de Roma um "Tartajjone Arrabbiato" (Gago Enraivecido) (CAMPOS, 1991, p. 29-30).

O paralelo com o barroco e o burlesco de séculos anteriores apresentado por Campos nos chama a atenção para uma perspectiva risível e até auto-depreciativa presente na canção, que marca o uso do humor como recurso de oposição à seriedade instituída no poético, distanciando-se de uma noção aurática de poesia, situada nos terreno do sublime. O amor, ao invés de se apresentar como sentimento elevado, desvia o enunciador à condição de ridículo, estragado, gago de nervoso, moribundo, vagabundo. Podemos visualizar variações do patético e socialmente excluído personagem que aparece em *Com que roupa?* e *Conversa de botequim*, também em condições de maltrapilho. Noel Rosa, assim como Oswald de Andrade, não é afeito à poesia dos amores inefáveis, dos grandes feitos da nação, dos heróis bravios, da candura do campo, da esperança do céu. O humor que incide em toda a teatralização da cena é o contraponto à sisudez, à solenidade, ao grandioso, ao sublime. Desde a tragédia grega, a comédia sempre foi o outro lado moeda, cantando no ser humano aquilo que é de menos se glorificar, o sujo condenável, desarmônico, risível. Uma tradição da anti-tradição, que passa pelas cantigas de escárnio medievais, pelo barroco, pelo burlesco, até chegar ao poema-piada oswaldiano que, num golpe cirúrgico, desmonta a pompa parnasiana.

No sentido de contraposição ao romântico seresteiro e ao parnasiano garboso, é interessante observar, no plano textual, o uso da segunda pessoa "tu", mais ligada aos textos solenes e ornamentais que à poesia do dia a dia: "fizeste", "entregaste", "tomaste". Podemos depreender, mesmo aí, mais um procedimento humorístico, evidenciando a tentativa do amante que anseia queixar-se de seu sofrimento à amada, mas é traído pela gagueira. Soma-se a isso o excelente recurso sonoro que compreende a expressão "tu", percussiva transposição onomatopaica dos instrumentos rítmicos do samba. O fracasso nos esforços para o tratamento cerimonioso se explicita na conclusão da última estrofe: "vais ficar corcunda", desejo vil com expressão nada elegante.

O efeito de humor está também presente na instrumentação da gravação original, na qual, além da voz e do violão de Noel, há um pistom tocado com surdina e um clarinete, enquanto o percussionista, numa execução inusual, utiliza "um lápis com o

qual tamborila nos próprios dentes, abrindo e fechando a boca de modo a obter com isso efeitos rítmicos ora mais graves, ora mais agudos" (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 165). Invenção no plano musical, numa sonoridade cômica que compõe o espaço performático de ridicularização do personagem. Já no palco, é provável que a cada espetáculo Noel apresentasse novas surpresas em sua interpretação, como no episódio em que excursionava pelo sul do país ao lado de Mário Reis e Francisco Alves: chegou bêbado e atrasado, mas não hesitou em cantar *Gago apaixonado* acompanhado ao piano, sendo ovacionado pelo público (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 222).

Noel Rosa tinha o queixo torto, mas não era gago. Esta não é uma canção que apresente um traço autobiográfico, deixando clara a intencionalidade de teatralização do autor em sua criação, embora o próprio Noel – que às vezes contava histórias diferentes sobre a gênese da mesma canção – declarasse que o surgimento desta obra foi inspirado em um episódio real: "teria feito o samba para o amigo Manuel Barreiros, o Barreirinha, cuja tartamudez agravara-se muito em razão de um amor não-correspondido. Verdade? Ou mais uma de suas histórias?" (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 165).

Diferente será o caso de várias outras canções, em que Noel parte explicitamente de um história vivida, dirigindo seu canto a um interlocutor específico. Mas, como habilidoso criador, estas canções não se resumem a obras de ocasião, deflagrando um ambiente de teatralização para além da realidade motivadora, o que permite que permaneçam no tempo, e que funcionem independentemente do conhecimento dos dados biográficos. Noel fez canções para amadas e não-amadas, e até mesmo para um rival. Neste caso, Wilson Batista, sambista iniciante à época de Noel, que protagonizou com o Poeta da Vila uma polêmica que gerou uma série de sambas notórios, dentre eles o clássico *Palpite infeliz*, uma resposta que tem como letra:

*Quem é você que não sabe o que diz?
Meu Deus do Céu, que palpite infeliz!
Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira,
Oswaldo Cruz e Matriz
Que sempre souberam muito bem
Que a Vila não quer abafar ninguém,
Só quer mostrar que faz samba também.*

Fazer poema lá na Vila é um brinquedo,
 Ao som do samba dança até o arvoredor.
 Eu já chamei você pra ver,
 Você não viu porque não quis
 Quem é você que não sabe o que diz?

A Vila é uma cidade independente
 Que tira samba mas não quer tirar patente.
 Pra que ligar a quem não sabe
 Aonde tem o seu nariz?
 Quem é você que não sabe o que diz?
 (ROSA, 2000, p. 96)

O verso inicial – "Quem é você que não sabe o que diz?" – e a expressão "palpite infeliz" logo no título já anunciam que esta canção é, para Noel, a continuação de uma conversa. Canta para dizer alguma coisa, dirigindo-se a alguém, o seu rival, que também fala em suas canções, mas que, para Noel, "não sabe o que diz". Dizem cantando, um e outro. Cantam dizendo, poeticamente, musicalmente, performaticamente. Poesia cantada, "como falamos".

A história real, mote das teatralizações pela via da canção, começa com a reação de Noel ao samba *Lenço no pescoço*, do então iniciante Wilson Batista. A obra em questão é uma auto-exaltação do malandro que tem "orgulho em ser vadio". Noel parece ter visto pouca malandragem nessa aclamação do próprio sujeito como malandro, é o que talvez se possa depreender de *Rapaz folgado*, samba feito como resposta a *Lenço no pescoço*. Mas, procurando a raiz do problema, surgem evidências de que o revide ao samba de Wilson é só um pretexto. Por traz da provocação há uma briga por mulher: Batista "levou a melhor sobre Noel na disputa por uma morena da Lapa" (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 291).

Para o jovem Wilson, foi um ótimo negócio ser desafiado pelo já conhecido Noel Rosa: falem mal, mas falem de mim. Assim, responde a *Rapaz folgado* com *Mocinho da Vila*, que nem chegou a ser gravado à época. Mas os títulos já são suficientes para se depreender o diálogo. A história só não acabou por aqui porque Wilson sabia que cutucar Noel poderia trazer para si os holofotes. E, tempos depois, com o sucesso de *Feitiço da Vila*, samba de Noel e Vadico que glorifica o bairro de Vila Isabel, Batista compõe *Conversa fiada*, explícita provocação em resposta a *Feitiço da Vila*: "É

conversa fiada / Dizerem que o samba / Na Vila tem feitiço, / Eu fui ver para crer / E não vi nada disso" (apud MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 370). O samba não chega a ser gravado, mas é cantado por alguns intérpretes e chega aos ouvidos de Noel. Que reage, com um "golpe de mestre", o samba *Palpite infeliz* (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 371).

Não é preciso conhecer essa história para apreciar o samba. Mas a ciência dos fatos nos dá a dica de como a experiência do real motivou a instauração da conversa teatralizada pelas vozes dos cantores. *Conversa fiada* é o nome do samba de Wilson Batista. "Conversa", como a "de botequim" de Noel. Wilson também sabe que estão falando um com o outro pelas vozes do samba, criando um teatro cantado que simula a vida real. O tom pessoal dos sambas favorece a sua apresentação e percepção teatralizadas como extensão de conversa já iniciada. Nos palpites de uma e de outra, o potencial da canção para expressar opiniões, divergências, crônicas do cotidiano, defesa e ataque a um lugar ou personagem. O potencial da canção para falar.

Tatit (1996, p. 40-53) apresenta uma detalhada análise desta obra, demonstrando como esta constitui uma "elaboração simultânea com temas e figuras enunciativas". Ou seja, a composição constrói, ao mesmo tempo, uma situação de exaltação de um tema – Vila Isabel – e de uma conversa – o confronto com o interlocutor. O tom de provocação é revelado logo no primeiro verso, na combinação entre texto e melodia que instaura a "interpelação":

o amplo intervalo ascendente (nove semitons) inicial, atingindo um pico que imediatamente declina com intervalos de dois semitons, adquire um valor entoativo diferente da simples pergunta. Para esta bastaria um acento ou uma discreta elevação. Esse ângulo proeminente desenhado pela melodia adiciona sentidos que recaem sobre o teor da pergunta. O pico no agudo tem um caráter incisivo correspondente à provocação retratada no texto. Isso porque as elevações bruscas, em contexto interrogativo, reclamam respostas imediatas que o texto inviabiliza com a depreciação do interlocutor ("que não sabe o que diz") (TATIT, 1996, p. 43).

A situação de conversa-conflito convive com a exaltação temática de Vila Isabel e dos bairros cariocas ("Estácio, Salgueiro, Mangueira, Oswaldo Cruz e Matriz"). Elegantemente, Noel não desqualifica nenhum outro bairro, valorizando todos, pela via textual em conjunto com a tematização melódica. Se dirige ao outro – o rival – numa atitude provocadora em que predomina a figurativização, evidenciando a "fala

camuflada no canto". Ao mesmo tempo, se dirige ao público – que também faz parte da encenação – numa atitude conciliadora, em que, por meio da tematização exaltadora, todos os bairros são valorizados: "a Vila não quer abafar ninguém". E é assim que ganha a briga.

No plano textual, a poesia "como falamos" materializada nas vozes se vale de expressões cotidianas da oralidade, que dão veracidade ao tom de conversa: "quem é você?", "meu deus do céu", "você não viu porque não quis". E o humor mordaz fecha a conta: "pra que ligar a quem não sabe aonde tem o seu nariz?". O texto revela, ainda, a equivalência, para Noel, entre samba e poema: "fazer poema lá na Vila é um brinquedo / ao som do samba dança até o arvoredado". Poema-brinquedo, longe da aura intocável do sublime. Noel, morador da Vila, é o que faz samba – poema –, que é dançado por todo bairro, o que, numa hipérbole, é estendido até mesmo ao espaço físico, o "arvoredado". Noel se vê fazendo poema quando faz samba: poemas para serem dançados ao som do batuque.

A primeira gravação de *Palpite infeliz* apresenta o refrão cantado em coro, acompanhado ao fundo pela batucada do samba. A combinação de coro e tambores, uma coletividade que canta, toca e dança em conjunto, dão força ao sentido do que é cantado, que soa praticamente como incontestável. Parece que estamos ouvindo a própria Vila cantar e batucar. A fala não se limita a um enunciador, mas a toda uma comunidade. Tudo compondo a performance. As estrofes são cantadas por Aracy de Almeida, que valoriza tanto os recursos figurativos como temáticos da composição. O tom de provocação ganha uma ênfase diferente na versão de Nelson Gonçalves, em que o verso inicial é cantado *a capella*, antes da entrada dos instrumentos. E não se pode deixar de mencionar uma das mais marcantes interpretações da canção, dada por João Gilberto, no disco *João* (1991): sua voz mansa, que distribui as palavras em momentos inesperados do acento rítmico – acentuando a fala no canto – acabam por criar uma teatralização que desqualifica ainda mais o interlocutor. A provocação é feita com a tranquilidade de quem sabe que já ganhou a batalha: "quem é você que não sabe o que diz?".

2.3 Amor, humor

A faceta passional da obra de Noel Rosa poderia ser apontada como uma via de oposição entre a obra do sambista e o projeto poético pau-brasil. Oswald de Andrade produz uma poesia que, "sob critérios mais tradicionais (...), pode parecer 'não linda', não reverente com o 'sentimental', 'desumana'" como aponta Haroldo de Campos (2000, p. 18) em sua crítica aos comentários de Mário de Andrade sobre a poesia do "Oswaldo". Já no cancioneiro de Noel, temos uma vasta linhagem de canções para chorar de amor, como *Três apitos* e *Último desejo*, ou mesmo a tristeza amorosa disfarçada em marchinha carnavalesca, caso de *Pierrô apaixonado*. Assim, numa primeira leitura, o tom de sofrimento passional das canções citadas não se ajustaria ao programa pau-brasil, "contra a morbidez romântica" (ANDRADE, 1978, p. 8).

Mas seria uma atitude esquemática e extremista apontar no projeto poético de Oswald uma negação absoluta do lirismo e do sentimento. Se, por um lado, é notório que a lírica oswaldiana não configura numa linguagem de cunho confessional, como ocorre em outros poetas modernistas, caso de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, por outro, sua contraordem "sentimental, intelectual, irônica, ingênua" propõe a junção do "melhor da nossa tradição lírica" com o "melhor de nossa demonstração moderna". Numa perspectiva antropofágica, o lirismo do canto passional poderá ser, assim, deglutido e transformado. E será, como sempre, por meio da síntese poética que nos serão reveladas as pistas para a perspectiva lírica oswaldiana. No que se refere à abordagem do amor – tema por excelência da canção passional – o *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, logo em sua abertura, decreta:

AMOR

Humor

(ANDRADE, 1991, p. 21)

É esta mesma equação que Noel Rosa resolve no braço mais passional de suas composições, no qual incorpora, por vezes de forma sutil, um humor que ri do próprio pranto, construindo situações inusitadas em uma visão de mundo para além do senso

comum e de uma poesia ordinária. Em conjunto com esta faceta irônica e humorística, o espaço sublime da poesia romântica é contraposto pela paisagem moderna contemporânea e pelo ambiente da malandragem, enquanto o ornamento retórico é substituído pela naturalidade do canto-fala. Observemos estes procedimentos, inicialmente, ouvindo a canção *Três apitos*, que tem como letra:

Quando o apito
Da fábrica de tecidos
Vem ferir os meus ouvidos
Eu me lembro de você

Mas você anda
Sem dúvida bem zangada
E está interessada
Em fingir que não me vê

Você que atende ao apito
De uma chaminé de barro
Por que não atende ao grito tão aflito
Da buzina do meu carro?

Você no inverno
Sem meias vai pro trabalho
Não faz fé com agasalho
Nem no frio você crê

Mas você é mesmo
Artigo que não se imita
Quando a fábrica apita
Faz reclame de você

Nos meus olhos você lê
Que eu sofro cruelmente
Com ciúmes do gerente impertinente
Que dá ordens a você

Sou do sereno
Poeta muito noturno
Vou virar guarda-noturno
E você sabe por quê

Mas você não sabe
Que enquanto você faz pano
Faço junto do piano
Estes versos pra você
(ROSA, 2000, p. 115)

Noel gostava de falar com as pessoas pela via da canção, como já visto em *Palpite infeliz*. Pelo que consta, *Três apitos* foi composta para Fina, um de seus primeiros amores, a quem Noel costumava esperar na saída do trabalho, na Fábrica Confiança, em Vila Isabel (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 183). Mas só veio a ser gravada pela primeira vez em 1951, por Aracy de Almeida, no momento da redescoberta da obra noelina. Renegada em vida por seu autor, tornou-se um clássico, sucedendo à versão de Aracy regravações de Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Tom Jobim, Maria Bethânia, Ney Matogrosso, Martinho da Vila e Zélia Duncan, dentre outros.

Três apitos configura-se como teatralização de um drama real, em que um eu – o amante, intérprete, personagem – se dirige a um você – a amada, interlocutora, personagem. Temos uma canção que soa como fala fluente, recado de amor em meio à paisagem do subúrbio, revelando o caráter de poesia "como falamos", tecido não somente no texto, mas por meio do processo entoativo em que este se encaixa na melodia. Tatit aponta esta obra como precursora de uma modalidade particular da canção passional, na qual destaca músicas consagradas junto ao grande público, como *Detalhes*, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, *Sonhos*, de Peninha, e *Tá Combinado*, de Caetano Veloso (TATIT, 1996, p. 54). A observação desta canção ao lado destes clássicos posteriores de nossa música popular nos ajuda a compreender um recurso comum de construção melódica, no qual "os intervalos, em geral de um ou dois semitons, evitam a monotonia e desenham um tema que passa a funcionar como o tom de relato", em que o "efeito de sentido produzido é o de *intimidade*" (TATIT, 1996, p. 54). Uma melodia de poucos movimentos, sem grandes saltos, próxima de um conversa íntima, que nos faz sentir a familiaridade amorosa. Partindo da experiência vivida, constrói-se um ambiente de teatralização da intimidade entre o amante rejeitado pela amada objeto do desejo, no qual conhecemos os personagens pela fala do intérprete, e com o qual, por vezes, identificamos as nossas próprias frustrações amorosas.

Nesta canção não temos o registro do canto de seu compositor para interpretá-la. A proximidade com a fala talvez seja ofuscada, na primeira gravação, pelos trêmulos vocais de Aracy de Almeida, comuns ao estilo da época. Estes trêmulos aparecem nas vogais de maior duração, típicas das canções passionais: "quando o apito / da fábrica de tecidos". Entretanto, versões como a de Maria Bethânia, gravada no EP *Maria Bethânia*

canta Noel Rosa, em 1966, cantada em voz rouca, sem os trêmulos vocais de Aracy, evidenciam a fala natural camuflada sob o canto. Menos vogais estendidas, vozes sem *vibratos*, fala íntima e triste. Transparece a poesia cantada "como falamos", aproximando o jeito de cantar à simplicidade da construção do enunciado, avesso aos ornamentos retóricos. Assim variarão as versões, entre o canto carregado do drama passionai, de Aracy, Orlando Silva e Néson Gonçalves às versões posteriores à Bossa Nova, com Bethânia, Tom Jobim e outros, que tornam mais perceptível o sentido de intimidade identificado por Tatit na composição da melodia agregada ao texto. Nos intervalos curtos entre as notas que carregam as palavras entoadas, cristaliza-se o jeito de falar de quem fala para o seu amor.

Coerente com a melodia, a construção poética se dá com naturalidade, e se utiliza dos recursos de similaridade sonora em conjunto com o processo de fixação da entoação pelas notas musicais, como anteriormente observado em *Conversa de botequim*. A repetição da estrutura dos versos acompanha a repetição melódica, em um texto quase todo construído em pequenas quadras, nas quais normalmente o segundo verso rima como o terceiro, e em que todas as estrofes se encerram na rima "ê", com uma única exceção ("carro", que faz rima com "barro"). Estamos diante de um texto poético marcado pela simplicidade sintática e lexical, com quase todos os versos diretos, sem exageros ornamentais.

Há, entretanto, nesta canção, um ponto de irregularidade em que melodia e texto escapam de sua evolução sentimentalmente comedida. Trata-se dos versos "Por que não atende ao grito tão aflito da buzina do meu carro?" e "Com ciúmes do gerente impertinente que dá ordens a você". Até chegar aqui, o texto amalgamado com a melodia é separado por pausas, apresentando notas dispostas entre pequenos intervalos. Neste momento há um cromatismo descendente na linha melódica, ao mesmo tempo em que deixa de existir a pausa entre um verso e outro, construindo um verso inesperadamente extenso, o que no papel muito praticaram os poetas modernistas como Manuel Bandeira e o próprio Oswald, no processo de consolidação do verso livre:

Todos os passarinhos da Praça da República
Voaram
(ANDRADE, 1991, p.47)

Estou farto do lirismo comedido
 Do lirismo bem comportado
 Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente
 [protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor
 (BANDEIRA, 1993, p. 129)

A continuidade rítmica que na poesia escrita se constrói no papel por meio do verso longo, em contraposição aos mais curtos, é na poesia cantada materializada pela melodia sem pausas, em oposição aos versos intercalados com respiro. Talvez a melhor transcrição dos versos de Noel para o papel (embora não seja a transcrição da canção), fosse, ao contrário do que costuma aparecer nos encartes dos discos:

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

Nos meus olhos você lê
 Que eu sofro cruelmente
 Com ciúmes do gerente impertinente que dá ordens a você

Em sua análise de *Três apitos*, Tatit observa, neste ponto, a deflagração do ciúme, explícito em relação ao gerente que exerce poder sobre a amada, e metafórico na oposição entre a buzina do carro e o apito da fábrica (TATIT, 1996, p. 60). Mas uma situação convencional do ciúme se daria em oposição ao rival amoroso, e não ao chefe ou ao ambiente do trabalho. Noel deixa transparecer, aqui, a condição ridícula do amante, que perde os parâmetros racionais e que estende a carência amorosa a imagens inusitadas para uma canção de amor. A paixão noelina é temperada pelo efeito inesperado do humor. Ao mesmo tempo, o samba desacelerado e romântico se transforma, repentinamente, em um samba de breque, estilo sempre pautado pela linguagem cômica, que neste caso é reforçada pela descendência cromática em notas de curta duração, numa trilha sonora à beira do *clownesco*.

Assim, a teatralização da canção oscila entre os dois sentidos, o de sofrimento amoroso dos versos desacelerados, e o de ridículo nos versos acelerados. Amor: humor. Aracy de Almeida, que exagera o sofrimento na duração das vogais nas notas desaceleradas, também enfatiza o humor no verso acelerado, especialmente na emissão da vogal *i* na palavra grito, em que executa um melisma que foge da nota "correta" da

composição. Na recente versão de Ney Matogrosso, gravada ao vivo e lançada no disco *Noel Rosa – 100 anos de celebração*, o arranjo varia entre dois andamentos, um mais lento e outro mais acelerado, sendo que as estrofes em que surgem os versos longos funcionam como mote para a mudança do ritmo para o andamento mais acelerado. Este procedimento evidencia esta tensão entre sentimentos, de carência e ridículo, de amor e humor, inscritos na composição de letra e música, e aproveitado de diferentes formas nos diferentes arranjos e interpretações vocais.

O humor na sombra do amor, como ridículo da rejeição, chega ao ápice neste momento, mas já se prenuncia ao longo da construção poética: "E está interessada / em fingir que não me vê" é verso irônico e contraditório, que reforça o desinteresse (fingir que não vê) pelo falso interesse; "mas você é mesmo / artigo que não se imita" converte o ser amado (e ao mesmo tempo rejeitador) em produto, para o qual existe até mesmo propaganda, o "reclame de você". Tudo isso se equilibrando ao tom melancólico da melodia, sobre a qual pode surgir até mesmo a figura bizarra de um guarda noturno.

A abordagem amorosa sai do lugar comum, ainda, por outro recurso caro a Oswald de Andrade: a representação da sociedade moderna industrializada. Incorporar a paisagem da modernização urbana é um dos anseios mais evidentes do projeto poético oswaldiano: "as novas formas da indústria" (ANDRADE, 1978, p. 8) são essenciais para a construção dos "brasileiros de nossa época". Noel, cancionista arrojado, é capaz de associar esta marca da dura contemporaneidade ao sofrimento amoroso. É assim que o apito da fábrica se transforma em deflagrador da carência afetiva. É assim que a buzina do carro se torna clamor apaixonado. É assim que o objeto do ciúme se transmuta em chaminé de barro. Em oposição à tradição lírica romântica, deparamo-nos com a inversão dos signos sublimes que costumam acompanhar o ser amado, tais como o luar, as estrelas, etc. (ícones dos poetas, de fato, "muito soturnos") pelas imagens industriais da fábrica de tecidos, com suas chaminés e ruídos, e da paisagem urbana de carros e buzinas. O apito da fábrica é um som irritante, marca de uma função opressora e pragmática, impondo o mundo objetivo do trabalho, oposto à subjetividade do amor. A transformação deste símbolo em marca amorosa, se é, por um lado, exagero passional, não deixa de ser, por isso mesmo, recurso humorístico que se constitui quase como uma assinatura de Noel.

Tal procedimento, ancorado nas imagens do cotidiano, converge com a perspectiva de quebra da aura da poesia sublime postulada por Oswald de Andrade: "O que está aí é um programa de dessacralização da poesia, através do despojamento da 'aura' de objeto único que circundava a concepção poética tradicional (...) da poesia como um produto para a contemplação" (CAMPOS, 1990, p. 18). Nada mais dessacralizado que um pedaço de pano fabricado pela indústria têxtil. Na oposição entre *pano* e *piano* está cravado, por meio de um achado poético-sintético, o confronto entre o objetivo e o subjetivo, entre o produto do trabalho pragmático, voltado para a sobrevivência, e o instrumento do trabalho sem finalidade prática, resultante das frustrações do sentimento. Ao mesmo tempo, se configura o embate passional entre o "eu" e o "você", cuja síntese dialética é a própria composição teatralizada. Estamos em um mundo em que um apito de fábrica faz nascer canções de amor. Ou em que nas canções de amor soam apitos de fábricas.

O exagero amoroso surpreendido pelo efeito de humor pode ser observado também na audição de *Último desejo*, que tem como letra:

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

Às pessoas que eu detesto
Diga sempre que eu não presto
Que meu lar é o botequim
Que eu arruinei sua vida

Que eu não mereço a comida
 Que você pagou pra mim
 (ROSA, 2000, p.110)

Trata-se de uma canção com grande carga dramática em função do sofrimento amoroso. Como é característico das canções passionais, a obra tem o poder de fazer o ouvinte vivenciar a experiência da dor. Receber o canto do verso "tenho medo de chorar" é sentir em si mesmo o nó na garganta do pranto. A arquitetura musical é essencial para esta apropriação do sentimento: o andamento lento, o tom menor, as descendências melódicas que partem das notas mais agudas, corporificando a dor passionai (nos versos cantados "e que teve seu começo", "tudo penso e nada falo", "se alguma pessoa amiga", "às pessoas que eu detesto..."), os intervalos curtos entre as notas que trazem a marca da intimidade, como em *Três apitos* ("morre hoje sem foguete", "nunca mais quero o seu beijo", "diga que você me adora", "que eu arruinei sua vida").

É interessante observar esta alternância entre descendência e contenção na melodia, destacada por Tatit na análise das duas últimas estrofes (TATIT, 1996, p. 39) em conjunção com a forma poética da canção em sua íntegra, composta com a métrica da redondilha maior, tradicional tanto na poesia escrita quanto na poesia cantada. A canção se apresenta em quatro sextetos, todos com o mesmo padrão regular de rima: *aabccb*. Nas duas primeiras estrofes, o canto descendente está no segundo verso ("e que teve seu começo", "tudo penso e nada falo"), cumprindo um papel de intensificar o enunciado introduzido no primeiro verso. As estrofes finais já são iniciadas por esse movimento de descendência a partir da nota mais aguda ("se alguma pessoa amiga", "às pessoas que eu detesto"), o que lhes dá um caráter dramático imediato, constituindo o ápice sentimental da canção. Já o movimento melódico de contenção e intimidade é sempre apresentado no quarto verso da estrofe, ou seja, exatamente na metade, estabelecendo um contraponto de controle emocional em oposição ao grande sofrimento ("morre hoje sem foguete", "nunca mais quero o seu beijo", "diga que você me adora", "que eu arruinei sua vida"). Assim, a regularidade da forma poética é movimentada pelas alternâncias das frases melódicas, que, em conjunto com a harmonia, o ritmo, a

instrumentação e entoação do cantor ou cantora, fazem sentir a variação do percurso sentimental, entre força e contenção dramáticas.

De fato, o tema da canção, já explícito no título, a situa no campo da "morbidez romântica", contra o qual se posiciona Oswald de Andrade. O "último desejo" é o pedido que se faz antes da morte, sendo desta forma, a vontade maior daquele que o emite, seja esta a morte de uma relação amorosa, como explícito no texto, ou ainda se interpretada como a morte propriamente dita. A marca biográfica que faz parte do processo de criação de Noel Rosa, e também da recepção do público conhecedor de sua história, reforça essa leitura. *Último desejo* é conhecida por ser feita para o grande amor de Noel – Ceci, a *Musa do Cabaré* – já no período em que sofria com a doença que o levaria ao falecimento precoce. Assim, estamos diante de um romantismo mórbido daquele que perde, de uma só vez, o amor e a vida.

Mas em Noel Rosa tudo carrega a marca da surpresa, e, no desfecho inusitado que constitui a última estrofe, o sambista resolve com cruel ironia o legado social de sua vivência amorosa. É a equação *amor / humor*, que o Poeta da Vila não abandona nem mesmo em uma de suas obras mais dolorosas, marca do fim do grande amor e de seu próprio fim. Para os inimigos, o enunciador quer confirmar a má fama de malandro que não presta, que vive no botequim, que não tem dinheiro nem para comer e que por isso aceita a comida paga pela amada. É o mesmo malandro de *Conversa de botequim* e de *Com que roupa?*, mas, aqui, no momento da dor. Esta autodenúncia, se por um lado, o desmoraliza para o senso comum, é a afirmação da (anti)ética do malandro em sua atitude de contraordem. Para o senso comum, o malandro realmente não presta, arrasa a vida de quem está ao seu lado, e habita um ambiente condenável para as pessoas de bom proceder, o botequim. Para o malandro, que não quer saber de gravata, gabinete e ornamentos, este é um princípio de vida, que ele leva até a morte: "contra o gabinetismo, a prática culta da vida" (ANDRADE, 1978, p. 6).

Cumpramos destacar, ainda, a destruição dos ícones do amor romântico, condizente com a destruição do próprio amor, que morre "sem foguete, sem retrato e sem bilhete, sem luar, sem violão". A sutileza de Noel Rosa cria, num contexto melódico sentimental, um movimento ambíguo de negação do amor, ao mesmo tempo em que por ele sofre. Esta ambiguidade será explicitada na oposição entre as duas estrofes finais, a

primeira confirmando o amor romântico aos amigos, que, junto com a amada, lamentam e choram a separação; e a segunda negando este amor pela afirmação da malandragem, como anteriormente referido. Este movimento duplo relativiza a "morbidez romântica" de Noel Rosa, que incorpora à dor do fim do amor e da própria vida a ironia, o humor e a afirmação da contraordem da malandragem. Em *Fita Amarela*, outra obra consagrada de seu cancioneiro, o autor chega a ser celebrativo quanto ao tema da morte, com os versos abaixo cantados sob a tematização que identifica a conjunção entre sujeito e objeto :

Quando eu morrer
 Não quero choro nem vela
 Quero uma fita amarela
 Gravada com o nome dela
 (ROSA, 2000, p. 65)

Entre as várias gravações de *Último desejo*, é possível se estabelecer um paralelo semelhante ao apresentado em *Três apitos*, confrontando as versões de Aracy de Almeida e de Maria Bethânia. Ou ouvindo, de um lado, Nelson Gonçalves, de outro, Chico Buarque. No estilo vigente antes do marco da Bossa Nova, a fala no canto é ofuscada pela voz empostada e pelos trêmulos e melismas vocais, sendo que, nos intérpretes que bebem na nova tradição de João Gilberto, o canto-fala sugerido pela composição soa com maior naturalidade. O movimento melódico e a evolução discursiva do texto são incorporados pelo intérprete, partindo da tristeza conformada da primeira estrofe para a desforra da conclusão em que o próprio personagem se maldiz. Entre exageros e contenções, as diferentes interpretações constroem a teatralização da fala de um personagem para o outro, presentificada e cristalizada no canto, que, mesmo partindo dos fatos biográficos, adquire caráter universal, e o sentido de identidade e empatia que faz com que uma canção como *Último desejo* entre na vida de um sem fim de pessoas.

Outro canção de movimento ambíguo, na tensão entre amor e humor, é a clássica marchinha *Pierrô Apaixonado*, composta em parceria com Heitor dos Prazeres. A melodia soará de maneira inevitável, junto à leitura do texto:

Um pierrô apaixonado
 Que vivia só cantando
 Por causa de uma colombina
 Acabou chorando, acabou chorando

A colombina entrou num botequim
 Bebeu, bebeu, saiu assim, assim
 Dizendo: pierrô cacete
 Vai tomar sorvete com o arlequim

Um grande amor tem sempre um triste fim
 Com o pierrô aconteceu assim
 Levando esse grande chute
 Foi tomar vermute com amendoim
 (ROSA, 2000, p. 97)

Esta é uma das canções mais famosas de nosso repertório carnavalesco. Tocada tradicionalmente a cada carnaval, acompanhada por metais e instrumentos de percussão, é entoada com riso no rosto coletivo, em consonância com seu andamento acelerado e com a silabação percussiva do canto. Uma performance coletiva característica do ritual dionisíaco desta festa profana em que a brincadeira maliciosa vai das fantasias aos temas das canções. Nesta, o humor é evidente no clima etílico das cenas da narrativa poética: a colombina que bebe sem moderação até expulsar o pierrô com linguajar pouco delicado ("cacete") e irônico ("vai tomar sorvete com o arlequim"), provocando a desolação do personagem, ao qual só resta o "vermute com amendoim".

Se em *Três apitos* e *Último desejo* a equação *amor / humor* tem no drama passionai sua faceta mais evidente, aqui será o contrário, ficando a dimensão do humor em primeiro plano. O clima musical é essencial para esta configuração, pelo canto celebrativo da marchinha reforçado pelos episódios cômicos narrados. A construção da narrativa poética em terceira pessoa também colabora para o distanciamento do sentimento amoroso, visto que não é o enunciador quem padece da desilusão. A teatralização é construída sobre uma história contada, uma ficção já vivida pelos personagens. Mas a dor da decepção amorosa do pierrô está presente tanto na letra quanto em aspectos sutis da construção musical. A evolução desta decepção é sintetizada na oposição entre o gesto inicial e final do personagem ("vivía só cantando", "acabou chorando"), e ainda no verso "um grande amor tem sempre um triste fim". No percurso musical, a harmonia, em tom maior, passa por acordes menores ao longo das

estrofes. E o movimento da melodia perpassa por notas mais agudas que se destacam no final das frases melódicas, o que gera, conforme a teoria semiótica de Tatit, o sentido da passionalidade: "um pierrô apaixonado / que vivia só cantando / por causa de uma colombina / acabou chorando, acabou chorando".

Este aspecto passional da canção fica evidente em duas versões em que a composição é apresentada em clima mais intimista, com andamento mais lento e acompanhamento musical mais econômico: a primeira gravada por Maria Bethânia em 1966, no mesmo EP *Maria Bethânia canta Noel Rosa*; e a segunda lançada pelo Grupo Rumo, em 1980, no LP *Rumo aos antigos*. Bethânia canta com uma leve rouquidão na voz, acompanhada somente por um violão ao mesmo tempo rítmico e lírico, deslocando a disposição das frases no tempo musical, o que acaba por chamar a atenção para o sentido do que é dito (note-se que é comum, em canções muito conhecidas, um processo de automatização em que o ouvinte se esquece do sentido do enunciado). A versão do Grupo Rumo chega a inverter a disposição das estrofes, iniciando a canção pelo verso "um grande amor tem sempre um triste fim", que passa a funcionar, assim, como mote principal da canção. Em ambos os casos, a sensação do ouvinte é de redescobrir numa obra familiar um sentido oculto.

As três canções citadas, se por um lado, deixam transparecer uma carga de sentimentalismo confessional, demonstram, por outro, a precisão da consciência intuitiva de Noel Rosa na construção de suas canções, capaz de equilibrar dor e riso com sutileza ao longo do percurso lírico-melódico. As diferentes versões para cada canção demonstram como a materialização da voz em cada registro de gravação, e ainda a cada nova interpretação, gravada ou não, criam diferentes teatralizações, podendo enfatizar o riso ou a tristeza, ao mesmo tempo vividos e imaginados. Se a trajetória de Noel Rosa nos leva a crer que há muito de biográfico em sua motivação criativa, existe também um distanciamento que o permite construir obras bem acabadas, num refinamento impossível a uma consciência em estado real de pranto. O processo criativo constitui-se como reflexão, riso e teatralização da própria experiência, que poderá ser recriada por cada intérprete e recebida a seu modo por cada um dos ouvintes e espectadores. Um gesto de distanciamento, em que o compositor se retira da própria dor para estetizá-la,

num movimento que remete à reflexão de T. S. Eliot em seu *Tradição e talento individual*:

A poesia não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade. Naturalmente, porém, apenas aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer escapar dessas coisas (ELIOT, 1989, p. 47).

A observação destas canções passionais de Noel Rosa, sob o viés da dualidade *amor / humor*, de Oswald de Andrade, demonstra a astúcia criativa do Poeta da Vila, que, no casamento perfeito entre texto e melodia, cria sentidos inesperados em que não há uma visão absoluta, seja ela do sentimentalismo romântico ou da poesia "não linda" azedada pela ironia e pelo humor. Deparamo-nos com o riso de si mesmo no contexto de profundo sofrimento, ou com o pranto contido em meio ao ambiente da festa carnavalesca. Tudo isso por meio de uma linguagem natural, um canto-fala que fala do que vive – fábricas, festas de São João, botequins, carnavais – longe da aura sublime ornamental. Poesia como falamos, como rimos, choramos, pensamos, sentimos. Como somos.

2.4 Brasil do Carnaval

Noel Rosa é uma das expressões maiores do samba nacional, que tem no carnaval seu momento de apogeu, e para o qual o Poeta da Vila compôs peças antológicas como as já citadas *Com que roupa?* e *Pierrô apaixonado*. A figura do sambista associada ao carnaval é incorporada por Noel em sua vida e obra, fazendo do compositor um dos ícones maiores da "religião" às avessas promulgada por Oswald de Andrade: “o Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça” (ANDRADE, 1978, p. 6), no *Manifesto da Poesia Pau-brasil*; “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval” (ANDRADE, 1978, p. 16), no *Manifesto Antropófago*. Esta abordagem aponta para

uma inversão da ética cristã, convergente com o comportamento (anti)ético do malandro presente nas composições de Noel Rosa, e mesmo em sua trajetória biográfica. Ao mesmo tempo, o poder transcendente de seu caráter profano-religioso dá ao carnaval (e com ele o samba e seus personagens) o poder de sintetizar o Brasil, como aparece no *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*:

BRASIL

O Zé Pereira chegou de caravela
 E perguntou pro guarani da mata virgem
 – Sois cristão?
 Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte
 Teterê Tetê Quizá Quizá Quecê!
 Lá longe a onça resmungava Uu! ua! uu!
 O negro zonzo saído da fornalha
 Tomou a palavra e respondeu
 – Sim pela graça de Deus
 Canhém Babá Canhém Babá Cum Cum!
 E fizeram o Carnaval
 (ANDRADE, 1991, p. 41)

Aqui, pelos recursos da síntese e da paródia, Oswald de Andrade desconstrói e reconstrói a História do Brasil, expondo o fracasso da catequização cristã pela expressão mais simbólica de nosso país, o carnaval, festa profana. Não estamos diante da pátria mãe gentil dos pressupostos romântico-parnasianos, que têm no próprio texto do *Hino Nacional* seu emblema maior, e sim do produto de um cruzamento horizontalizado entre o Zé Pereira português, o índio guarani, o negro zonzo, em meio aos sons da onça e dos cantos tribais. O resultado deste cruzamento é o Brasil-Carnaval, país e expressão de Noel Rosa. Observe-se inclusive que, na perspectiva antropofágica oswaldiana, o português não é excluído. "Zé Pereira", entretanto, não é o nome do nobre lusitano da Corte, apontando, opostamente, para o colonizador de origem popular (branco do subúrbio, como Noel), e para a brincadeira carnavalesca que leva este nome.

O Brasil-Carnaval é, portanto, a própria "transformação permanente do Tabu em totem" (ANDRADE, 1978, p. 15) promulgada no *Manifesto Antropófago*. A festa da qual Noel Rosa se tornaria um ícone poucos anos depois configura, assim, a instauração de uma contraordem ética e estética, que opõe o Brasil à ordem séria oficial do catolicismo europeu. A paródia, recurso caro a Oswald e a Noel, configura, na estrutura

do poema, este mundo às avessas. Noel Rosa, na arte e na vida, materializa este princípio de inversão da ordem, ao abastecer o coro de vozes da festa profana com seu cancioneiro, ao tematizar a visão de mundo da (anti)ética da malandragem, ao abordar a contemporaneidade sob a ótica do humor e da ironia.

Assim como na perspectiva da linguagem poética que incorpora a fala cotidiana, temos aqui mais um ponto de convergência entre o programa pau-brasil e o cancioneiro noelino, que, incorporado ao universo do samba e do carnaval, aponta sempre para uma inversão da ordem estabelecida, opondo-se ao conservadorismo repressor do catolicismo por meio do molejo da malandragem. A observação do deslocamento rítmico em *Com que roupa?* em relação ao *Hino Nacional*, comentada no capítulo 1, sintetiza, no plano musical, esta oposição entre a sisudez e o humor, a pompa e a galhofa, o corpo ereto e o rebolado, o gabinete e o botequim.

Este Brasil invertido, e talvez pervertido, é também tema do próprio samba e do carnaval, entre seus vários autores. No clássico *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, por exemplo, deparamo-nos com a exaltação do Brasil associado ao malandro – "mulato inzoneiro" –, mas com uma atitude que se aproxima da evocação romântica, o que se revela na própria estrutura formal, que se utiliza da segunda pessoa ("vou cantar-te nos meus versos"), louvando o Brasil sem incorporar a fala do povo. Neste samba, misturam-se imagens bucólicas da terra que tem palmeiras onde canta o sabiá, como a "merencória luz da lua" e as "fontes murmurantes" ao elogio da malandragem, personificando o país na figura do "mulato inzoneiro", que toca seu pandeiro para a "morena sestrosa de olhar indiferente". A construção da composição, fundada na tematização que celebra o objeto nos faz sentir na junção entre música e letra o sentido de exaltação em que "tudo é apoteose e regozijo por fazer parte do Brasil" (TATIT, 1996, p. 102).

Se no samba de Ary Barroso, apesar da incorporação temática da malandragem, a atitude diante da terra mãe ainda é de celebração romântica, em Noel Rosa se dará pelo viés crítico, que promove uma anti-exaltação irônica do país, como se observa em *Quem dá mais (ou Leilão do Brasil)*:

QUEM DÁ MAIS (ou LEILÃO DO BRASIL)

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

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

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

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

Quem dá mais...
 Por um samba feito nas regras da arte
 Sem introdução e sem segunda parte
 Só tem estribilho nasceu no Salgueiro
 E exprime dois terços do Rio de Janeiro

Quem dá mais?
 Quem é que dá mais de um conto de réis?
 Quem dá mais?
 Quem dá mais?
 Dou-lhe uma, dou-lhe duas, dou-lhe três!
 Quanto é que vai ganhar o leiloeiro
 Que é também brasileiro
 E em três lotes
 vendeu o Brasil inteiro?
 Quem dá mais...?
 (ROSA, 2000, p. 50)

Numa composição rítmica binária que acompanha a versificação, este samba apresenta uma explícita teatralização, simulando um leilão cômico e crítico do país. Ao contrário de *Aquarela do Brasil*, não estamos diante de uma canção que favorece os

cantores de voz empostada para impressionantes e virtuosas performances vocais, mas que incorpora o jeito malandro de cantar, próximo do falar cotidiano. Se em Ary Barroso a malandragem aparece como tema, sob uma forma de exaltação romântica, nesta canção de Noel a conduta do brasileiro está no próprio jeito de cantar-falar, numa junção em que o cantor "é" o próprio mulato inzoneiro, e não um outro que o aclama como tema.

A interpretação vocal do próprio Noel, na gravação original da canção, deixa bastante evidente o caráter de fala, dada a economia e precisão entoativa do compositor, temperada pelo viés humorístico, em quadros visuais que reforçam ainda mais a ideia de cotidianidade da linguagem. A voz de Noel é inserida em um contexto de representação de um leilão imaginado pelo ouvinte, incluindo todo um conjunto performático que esses pregões encenam. Assim, percebemos o espaço do leilão, podemos imaginar o leiloeiro com martelo na mão, os lances da plateia sugerido pelas perguntas que aparecem na canção: "ninguém dá mais que 50 mil réis?". Um conjunto que se torna vivo na concretização da canção, que cria um espaço imaginário em que uma voz fala entre um conjunto de outras vozes. Estamos diante da voz poética em performance, situada entre "os barulhos do mundo" (ZUMTHOR, 2014, p.32). Um mundo real, cotidiano, e, nesse caso, bem brasileiro.

Neste Brasil, ao invés da evocação das qualidades da terra e de seu povo, a visão carnavalesca e irônica de Noel Rosa apresenta a falta de valores éticos e pecuniários do país, que se coloca à venda e se vende por pouco. A nação é sintetizada em três "lotes", ícones capazes de sintetizar o país: a mulata, o violão e o samba. Do outro lado da cena, complementando a composição do quadro, estão os compradores e o próprio vendedor, trapaceiros que passam o Brasil pra trás: o português ("Vasco"), o judeu (associado por Noel à figura do prestamista) e o leiloeiro, "que é também brasileiro", e que é o próprio malandro-cantor.

A mulata colocada à venda aponta para a prática da prostituição, que pode ser estendida a todo país, que se coloca em leilão. Esta mulata (país) é diplomada, mas em "matéria de samba e de batucada" (a contraposição à "prática culta da vida" proposta por Oswald). Às qualidades românticas – "formosa", "fiteira", "vaidosa" – se une a inversão dos valores éticos de idealização: a mulata é "muito mentirosa". Se o leiloeiro-

cantor é "honesto" ao assumir os defeitos da mulher, a caracterização do violão e do samba passarão por qualificações descabidas, mentiras deslavadas explícitas pelo absurdo: um violão "que não tem braço, fundo e cavalete", assim como um samba "sem introdução e sem segunda parte", o que se mistura aos ícones da história nacional – Dom Pedro e José Bonifácio – e da realidade contemporânea de Noel – os sambistas do morro do Salgueiro.

Assim como no poema de Oswald de Andrade, Noel Rosa se vale de figuras metonímicas para sintetizar a construção às avessas do país. Em Oswald, essa operação se dá na síntese Brasil-Carnaval, em resultado oposto ao pretendido pela catequização católica. Em Noel, estamos diante da anti-exaltação da exaltação, que qualifica o país desqualificando-o, numa visão crítica do Brasil e do brasileiro que se vendem, se compram, ao mesmo tempo em que são passados para trás. Neste movimento está a contradição social do país, a despeito de suas riquezas naturais e culturais, como aparece em outra canção de Noel, o *Samba da Boa Vontade*:

Comparo o meu Brasil
A uma criança perdulária
Que anda sem vintém
Mas tem a mãe que é milionária
E que jurou batendo o pé,
Que iremos à Europa
Num aterro de café
(Nisto eu sempre tive fé).
(ROSA, 2000, p. 24)

Assim, a dessacralização do Brasil, do brasileiro e da linguagem posiciona as obras de Oswald de Andrade e Noel Rosa em um lugar que se entrecruza ao incorporar o cotidiano do país, com suas contradições, em oposição a uma visão idealizada da pátria, marcada pela retórica pomposa que trata de si mesmo como quem trata de um outro, endeusado, sem defeitos. É o Brasil-Carnaval, que ri da seriedade da tentativa frustrada de se construir um país sério e pedante. "A alegria é a prova dos nove" (ANDRADE, 1978, p. 18).

Capítulo 3
ERA POETA O POETA DA VILA?

3.1 Poeta?

Noel Rosa fazia canção para ser cantada pelas massas, difundida pelo rádio na voz dos grandes cantores de sua época. Compunha criando peças em que se observa o equilíbrio na unidade entre texto, melodia e canto. Não estava no universo da vanguarda artística, nem na tradição parnasiana, ao mesmo tempo em que não fazia uma obra folclórica, numa ótica purista. Situava-se no mercado das canções, cujo anseio sempre foi a comunhão máxima com o público, representada pelo sucesso. Ainda assim, era percebido como um poeta, o "Poeta da Vila". Um poeta que não teve sua obra publicada em livros. Assim era chamado, ainda em vida, e assim continuou a ser reconhecido postumamente.

Entretanto, em termos de estudo da linguagem poética no Brasil, até hoje, quando se fala em poesia brasileira das décadas de 1920 e 1930, os nomes lembrados restringem-se ao cânone constituído pelos autores modernistas da poesia escrita: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade. Neste cenário, poetas da voz podem até figurar como poetas na alcunha. Mas não aparecem no rol dos grandes representantes da linguagem poética que marcou a época em que o mundo guinava do século XIX para o século XX: um período em que, ao mesmo tempo, explodiam as vanguardas e proliferavam-se as formas artísticas criadas dentro e para o mercado.

Estaria tudo muito ajustado se estivesse claro que o recorte que representa a poesia de uma época é exclusivo para a poesia concretizada no papel, para ser lida em silêncio. Mas, seguindo adiante no percurso histórico-literário, quando o assunto é a poesia produzida no Brasil a partir da década de 1960, é comum surgirem referências a nomes como Caetano Veloso e Chico Buarque, que, embora nunca tenham lançado livros de poesia escrita, construindo toda sua trajetória poética no universo da canção, com frequência são apontados como os grandes poetas de sua geração. É o que afirma, por exemplo, Ítalo Moriconi (2012, p. 12-13): “existe um razoável consenso [...] que, nas últimas quatro décadas do século XX, o poeta maior surgido no Brasil teria sido Caetano Veloso, nome ao qual se agrega frequentemente o de Chico Buarque. Ou vice-

versa”. Compositores de canção, assim como Noel, herdeiros de Noel. Noel como eles, poeta?

Letras de canções costumam aparecer em livros didáticos de português e literatura, numa confusão frequente em se enquadrar ou não a linguagem cancional no contexto de nossa historiografia literária. De um lado, ninguém diz que Noel Rosa não é poeta. Ao mesmo tempo, no estudo do tempo em que viveu, não é um poeta como aqueles que se consolidaram como nosso cânone literário. Neste contexto contraditório, diante do estudo de sua obra, nos perguntamos: por que o Poeta da Vila era chamado de poeta? Ou ainda: por que ele não é poeta como os do cânone da época? Enfim: era poeta o Poeta da Vila?

Diante desta questão, a perspectiva desta pesquisa, que investiga na obra de Noel Rosa a materialização do projeto oswaldiano de uma poesia "como falamos", já dá sinais de que nossa posição é de que sim, estamos diante de um poeta. Um poeta da palavra cantada, vocalizada em performance. Diferente, portanto, dos grandes poetas que escreveram e escrevem para os livros. Um dos caminhos para o embasamento da resposta ou problematização da questão em pauta nos levará, inevitavelmente, para a dificuldade de delimitação objetiva do que é e do que não é literatura ou poesia.

Esta dificuldade é oriunda, para Jacques Derrida, da “ausência de especificidade e de objeto” da instituição literária (2014, p. 60). Para o desconstrucionista, “há um *funcionamento* e uma *intencionalidade* literários, uma experiência, em vez de uma essência, da literatura” (2014, p. 65). Assim, diante de uma obra como *Conversa de botequim*, a questão seria se o ato de ouvir a canção – sentir-lhe o ritmo, rir da letra, envolver-se pela discursividade poética e musical em seu processo entoativo – funcionaria como experiência literária. E ainda, se no processo criativo há uma intencionalidade em se produzir uma obra poética. Esta intenção sabemos que Noel Rosa tinha, visto o estudo de sua biografia e a análise de suas canções. E o que observamos na análise da forma e da recepção de *Conversa de botequim* e das outras canções estudadas é a percepção de uma modalidade de experiência poética, diferente da que se vivencia na leitura de um poema no livro.

Esta ausência de especificidade gera confusões no reconhecimento do poético, em que, ora sim, ora não, se enquadra a poesia cantada. É possível detectar uma concepção da literatura restrita ao universo da escrita e da leitura, correspondente a uma noção *stricto sensu* do literário. Derrida (2014, p. 57) delimita este recorte associando-o ao que chama de "instituição literatura", a qual se estabelece na modernidade, configurada por três dimensões: a escrita, a propriedade autoral e a assinatura individual. Assim, a canção estaria fora desta instituição, uma vez que materializa-se na voz, e não na escrita. Ainda mais distantes estariam as canções populares da oralidade, que não chegam sequer a definir autoria e propriedade. Derrida questiona que, seguindo esta visão instituída, as poesias grega e latina – fundadas na oralidade, sem autoria e propriedade definidas – não se constituiriam como literatura e, tampouco, teriam dado origem ao que conhecemos como tal. Estaríamos diante de um paradoxo, já que, ao mesmo tempo em que é comum se associar a literatura à leitura e à escrita, a referência às culturas orais grega e latina são sempre elencadas como matrizes desta instituição.

Sobre esta mesma delimitação cultural da literatura, Paul Zumthor afirma que

a noção de “literatura” é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da ideia de poesia, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas (ZUMTHOR, 2014, p. 16).

Estes apontamentos, que nos levam a perceber a linguagem cancional em um território fora da noção de literatura *stricto sensu*, ao mesmo tempo nos fazem desconfiar da eficácia desta delimitação, uma vez que os critérios para demarcá-la são historicamente localizados, e, portanto, não definem uma especificidade em sua essência. A ideia de experiência literária nos remete não ao que seja essencialmente literário, mas ao que é percebido como literatura. Para Paul Zumthor,

pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo [o leitor]. Mais do que falar, em termos universais, da “recepção do texto poético”, remeterá, concretamente, a “um texto percebido (e recebido) como poético (literário)” (ZUMTHOR, 2014, p. 28).

Se Caetano e Chico são considerados os grandes poetas de sua geração, se Noel Rosa é denominado o Poeta da Vila, é porque a linguagem cancional é recebida como poética, e estamos, portanto, para além dos limites da literatura *stricto sensu*, de uma perspectiva fechada, instituída. Desatrelando-nos de uma visão que limite a literatura ao campo da escrita, podemos perceber a canção como linguagem poética, não por sua correspondência ou equivalência com a poesia no papel e na leitura, mas por sua materialização própria na voz em performance. Uma concretização simultânea, envolvendo texto, melodia, entoação, interpretação, base musical, o corpo, o espaço e o tempo em que se realiza, o público que a recebe. É nesta complexa realidade poética, para além de uma visão limitadora e redutora da poesia, que se materializa a obra do Poeta da Vila.

Nesta abordagem, poderemos investigar a resposta para "por que Noel não é poeta como os do cânone de sua época?" não somente por uma distinção entre voz e escrita, mas pela maneira como estas expressões eram e são percebidas. Tal questão não implica determinar se estamos diante ou não de uma realidade literária, e sim porque uma realidade poética inclui ou exclui um outro contexto de artistas e obras. Tais contextos envolvem não só os artefatos poéticos, mas ainda quem produz as obras e quem as recebe. Zumthor demonstra que este fenômeno de percepção do literário se dá em um plano social e cultural, configurado em três dimensões:

Por um lado um grupo de produtores de textos, fabricando objetos que se poderia qualificar poéticos ou literários. Esses produtores são assim identificados pelo grupo. Segundo, um conjunto de textos que sejam socialmente considerados como tendo valor em si próprios. Esse valor, que qualificamos de literário ou poético, poderia, em outros contextos culturais, receber uma outra espécie de designação, assinalando uma utilidade toda particular. Enfim, terceiro elemento necessário, a participação de um público, recebendo esses textos como tal. Em cada um desses pontos articula-se um elemento ritual: textos *identificados como tal*, produtores *assim identificados*, público *iniciado* (ZUMTHOR, 2014, p-48-49).

Portanto, a delimitação do que é percebido como poético não se dá por aspectos essenciais do texto, pois abarca a compreensão dos grupos percebidos como criadores de poesia, do objeto artístico classificado como poético, e do público que recebe estas

obras com o entendimento de que estão diante de um fato literário. São estes diferentes conjuntos – criadores, obras e recepção – que trataremos nos tópicos a seguir.

3.2 Nem aqui nem lá na China

Noel Rosa e Oswald de Andrade faziam parte de grupos sociais e artísticos distintos, como já observado no estudo do contexto de produção de suas obras. Oswald lançava suas armas contra uma visão instituída de poesia, Noel trafegava em um nascente fenômeno cultural de massas. Mesmo com esta distância social e cultural, tendo em vista que foram contemporâneos, fica o questionamento se houve, de fato, alguma interação entre Modernismo e canção popular urbana nas décadas de 1920 e 1930. Sabiam uns da existência dos outros? O que pensavam de si, reciprocamente?

Nos chalés da zona norte do Rio de Janeiro da década de 1930, o imaginário popular ainda edificava a figura de Olavo Bilac, personificação do parnasianismo, como o grande poeta do Brasil. Mário de Andrade e Oswald de Andrade? Não se tinha notícia. Como visto no Capítulo 1, para o próprio Noel Rosa a referência da poesia escrita ainda estava na estética romântico-parnasiana do século XIX. O Modernismo já havia passado por sua década áurea, mas sua recepção social, de aceitação ou rejeição, estava restrita aos círculos sociais da intelectualidade. O projeto poético pau-brasil, de uma poesia mais próxima da fala cotidiana, não se instaurou de imediato na recepção do público dos cidadãos comuns, e mesmo entre escritores que não chegaram a se canonizar. O padrão romântico-parnasiano, de uma poesia ornamental, herdado do século XIX, ainda vigorou por um bom tempo entre o público e entre escritores de menor reconhecimento. Sonetistas do início do século, como Orestes Barbosa – letrista do clássico *Chão de estrelas* –, ficaram mais conhecidos quando se aproximaram da canção. A observação da obra noelina sob os preceitos da poesia pau-brasil nos mostra que, paralelamente, traços da "mudança de conduta" desejada por Oswald de Andrade e pelos modernistas já eram aplicados em seus sambas: a voz materializada numa poesia "como falamos", os

fatos cotidianos em oposição a uma estética grandiloquente, o humor em contraponto à seriedade do gabinete, a incorporação da paisagem urbana contemporânea. Este fenômeno não foi percebido à época, nem pelos sambistas, nem pelos modernistas.

Mas isso não quer dizer que o Poeta da Vila não tivesse notícia de uma certa estética meio maluca, sem lógica, absurda, que vinha da Europa. A veia de cronista dos compositores de sambas e marchinhas da época não deixou de lado uma estranha aberração vinda de além-mar, o Futurismo. É o que notamos em *Ab-Surdo (Marcha Maluca)*, de 1930, parceria de Noel Rosa com Lamartine Babo, que traz a letra:

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

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

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

Seu Dromedário é um poeta de juízo
 É uma coisa louca
 (É uma coisa louca)
 Pois só faz versos quando a lua vem saindo
 Lá do céu da boca
 (Lá do céu da boca)
 (ROSA, 2000, p. 16)

É só lembrar das marchas carnavalescas mais famosas para constatar que são, em grande parte, bem humoradas, repletas de zombarias, trocadilhos e piadas afeitas ao espírito do carnaval. A audição desta canção não nos dá impressão diferente. O Futurismo, um dos movimentos da vanguarda européia que inspirou o Modernismo brasileiro – no início chamado de futurista – é nesta marcha satirizado no próprio texto,

na interpretação e em artifícios cômicos presentes na gravação, como breques e risadas, criando um espaço performático de pura galhofa. Gravado por Olga Jacobino e Lamartine Babo, o canto se confunde com a fala, num gesto interpretativo que enfatiza o absurdo das situações elucidados no texto por recursos como o paradoxo (ter que falecer pra viver), ou imagens surreais, como a lua saindo do céu da boca, metáfora que também remete às criações dos poetas seresteiros. Uma marcha que não é marcha nem aqui nem lá na China, assim como as produções artísticas futuristas eram questionáveis pelos padrões vigentes: não era literatura, não era arte, nem aqui nem lá China.

Assim, percebe-se que Noel Rosa e sua turma tiveram, sim, notícia dos movimentos de vanguarda, compreendidos (ou incompreendidos) com uma visão distante, de senso comum, associando estas correntes a maluquices da modernidade. Uma abordagem comum seria acusar compositores como Noel e Lamartine Babo de desinformados, enquanto os vanguardistas de 1922 seriam os informados e antenados com o que acontecia no mundo. Mas há o outro lado da moeda, e é interessante nos atentarmos sobre o projeto musical do Modernismo, mais ligado às figuras de Villa-Lobos e Mário de Andrade, e sua apreensão da canção popular urbana que começava a se proliferar graças aos novos meios de comunicação. Como destaca Tatit,

no momento em que se efetivou, e mesmo nas décadas subsequentes, esse fenômeno [a canção popular] escapou à perspicácia da elite cultural que começava a refletir sobre a singularidade brasileira diante das outras nações e que, ao longo dos anos vinte e trinta foram fazendo desdobrar o movimento modernista em múltiplos projetos investidos de consciência nacional (TATIT, 2004, p. 36).

Este recente fenômeno, a canção que se proliferava pelo rádio e pelo disco, constituía uma linguagem que, se não era música erudita, também não correspondia à música folclórica, dos povos negros, indígenas, ou mesmo dos portugueses, embora nelas tivesse raiz. Neste sentido, o projeto modernista para a música negava a produção artística oriunda do mercado, atendo-se à incorporação dos motivos da cultura popular rural, na perspectiva da criação de uma música genuinamente brasileira, no campo erudito. Como atesta José Miguel Wisnik,

sintomática e sistematicamente o discurso nacionalista do Modernismo musical bateu nesta tecla: re/negar a cultura popular

emergente, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação (WISNIK, 2004, p. 133).

É este projeto de edificação do popular autóctone por meio da música erudita que conduzirá o percurso estético e ideológico em torno da linguagem musical. A dimensão poética das canções, por outro lado, não será aproximada, à época, do projeto literário modernista. A deflagração da canção popular urbana no ambiente do mercado estabelecia a barreira:

a conjunção entre o nacional e o popular na arte visa à criação de um espaço estratégico onde o projeto de autonomia nacional contém uma posição defensiva contra o avanço da modernidade capitalista, representada pelos sinais de ruptura lançados pela vanguarda estética e pelo mercado cultural (onde, no entanto, foi se aninhar e proliferar em múltiplas apropriações um filão da cultura popular) (WISNIK, 2004, p. 134).

Os sambas de Noel Rosa e dos demais compositores de sua geração, que passaram, posteriormente, a representar a matriz da música popular brasileira moderna, não eram percebidos como ícone consistente para a edificação do valor nacional da nossa música. Apesar da recorrência temática do carnaval na obra de poetas como Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, os artistas do samba não ocupavam uma posição horizontal que lhes permitisse interferir em um projeto estético para a arte brasileira. Ainda assim, era impossível que estes artistas do mercado passassem despercebidos aos olhos atentos dos militantes pesquisadores intelectuais do Modernismo. Como parecia também impossível suspeitar da dimensão dos compositores do rádio na edificação de uma linguagem artística fundamental para a construção da identidade cultural brasileira:

Tanto Mário de Andrade como Villa-Lobos manifestaram vez por outra reconhecimento e simpatia em relação a esses artistas populares urbanos. Mário, por exemplo, cita Donga, Sinhô e Noel Rosa como figuras interessantes do samba em sua *Pequena História da Música* (p. 193). Villa-Lobos chegou a conviver intensamente como Pixinguinha, Luís Américo, Jararaca, Donga e tudo indica que manteve amizade com Cartola. (...) Não há dúvida, porém, de que nem um nem outro tinham condições de dimensionar o papel desses novos "artistas" no futuro musical do país (TATIT, 2014, p. 38).

De um lado, Noel Rosa e a geração de sambistas da década de 1930 conheciam por alto as propostas das vanguardas estéticas sintetizadas no Modernismo brasileiro, associando-as ao nonsense. De outro, a canção popular urbana não era tão autêntica para ser valorizada como cultura primitiva autóctone, nem se reconhecia um diálogo horizontal com a cultura letrada. Era um século que se iniciava, sem saber que seria, na expressão de Tatit, o "século da canção".

Neste sentido, os criadores de canção popular, distantes da cultura erudita, não compunham o grupo de produtores literários assim identificados em sua época – embora pudessem até ser chamados de poetas –, diferente do que viria a acontecer, anos depois, com a geração de Caetano Veloso e Chico Buarque. Para além da modalidade escrita ou cantada da poesia, a posição social dos grupos, a maneira como eram percebidos, é, portanto, determinante para não haver um cruzamento imediato entre as poesias "como falamos" de Noel Rosa e Oswald de Andrade. Estes autores passam a ser percebidos de outra forma com o passar dos anos, diante da assimilação e ressignificação de suas obras por novos artistas e pelo público.

3.3 É ou não é?

Se compreendermos os textos literários como os "identificados como tal", podemos inferir que daí decorrem as confusões na valoração do que é ou não literário, do que é ou não é boa poesia, conforme as diferenças culturais, de diferentes locais e épocas. Os textos identificados como poéticos no Brasil do final do século XIX eram, basicamente, os da estética romântico-parnasiana, e é contra esta instituição que Oswald de Andrade e os demais modernistas deflagram sua atitude rebelde, abrindo a concepção de literário para além do que até então se compreendia por literatura ou boa literatura. Após os tempos heroicos do confronto estético, os movimentos de vanguarda acabaram por ampliar o que é "identificado" como poesia, ou mesmo por assumir a impossibilidade desta delimitação precisa:

É importante ressaltar que o resultado realmente importante da história da vanguarda não foi nenhum progresso artístico, isto é, nenhum progresso da própria poesia, mas um progresso cognitivo. Descobriu-se que nenhuma forma é essencial à poesia. Isso significa que por princípio não há receita de como deve ser um poema. Pela mesma razão, não há critérios prontos para ser aplicados a cada poema que surge. É nesse ponto que nos encontramos hoje (CÍCERO, 2005, p. 164).

Esta observação da abertura do campo de compreensão do poético colabora para o entendimento da identificação de cancionistas posteriores a Noel Rosa como grandes poetas da geração – caso de Caetano e Chico –, para além da imprecisa abordagem qualitativa das letras. Em sua época, as canções de Noel eram identificadas como poesia em certa dimensão, aquela delimitada como popular em oposição à cultura erudita, o que justifica a alcunha "Poeta da Vila", mas aponta para sua ausência no panorama da historiografia literária tradicional. Para a cultura letrada, no tempo de Noel, a linguagem da canção não é identificada como uma forma poética a ser considerada, bem como a própria poesia modernista no momento de sua deflagração.

Atentando-nos à modalidade dos textos "identificados como tal", podemos indicar uma clara distinção entre a poesia escrita e a cantada, que se concretizam por mecanismos diversos – a escritura e a voz. Entretanto, ao se apontar Caetano e Chico como os grandes poetas surgidos na segunda metade do século no Brasil, admite-se uma convivência entre as poéticas da voz e da escrita num universo comum, da poesia e da literatura. Habitantes de um mesmo universo, estas linguagens inevitavelmente irão interagir e influenciar-se reciprocamente.

Destacamos que admitir a canção entre o que é identificado como poético não pode desconsiderar a singularidade da linguagem cancional, em seu processo de composição e em sua recepção. Estamos diante de uma forma performativa que envolve todo o contexto em que se concretiza. Para Zumthor, decompor esta *forma* "segundo as frases ou a versificação, a melodia ou a mímica do intérprete" é uma redução que "constitui um trabalho pedagógico útil e talvez necessário". Entretanto, tal redução "nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na 'performance'" (ZUMTHOR, 2014, p. 33).

Conscientes desta limitação quanto ao estudo específico dos traços estilísticos das letras de música, não podemos desconsiderar que a percepção da canção como poesia se deu, muitas vezes, pela aparente proximidade ou distância em relação ao que vigorava no campo da escritura. Numa perspectiva dos textos "identificados" como literários, convém nos atermos ao padrão vigente na poesia escrita, à época de Noel, e sua influência no cancioneiro do período.

Como vimos, no contexto social e artístico de Noel Rosa, as proposições modernistas (ou futuristas) chegaram somente como eco distante. O que imperava como parâmetro identificado como "boa poesia" era a solenidade pomposa romântico-parnasiana. Esta estética tem nítida influência na obra de vários compositores da época, constituindo o que Beatriz Borges (1982, p. 49) denomina "dicção romântica rebuscada", a qual

se mostra mergulhada num rebuscamento de linguagem que corresponde, entre outras coisas, a um desejo de status cultural (mais que social), espécie de selo legitimador que garanta o ingresso no mundo da arte culta. A preocupação com a forma, nesses sambistas, de relativamente pouca instrução, representa, ao lado de um aprimoramento de seu veículo artístico, um esforço em assegurar sua recepção em meio às camadas mais cultas (BORGES, 1982, p. 50).

Na mesma direção, Luiz Tatit, denomina esta corrente de "semi-erudita":

Desejosos de serem reconhecidos como talentos que ultrapassam a simples esfera popular, os artistas semi-eruditos carregam suas obras com indícios de outro registro causando impressão de maior sofisticação. Entretanto, não convivendo realmente com as questões e as preocupações que movem a atividade erudita da época, pautam seu trabalho por produções obsoletas, como se a arte culta fosse uma arte à maneira dos clássicos consagrados. Não consideram, enfim, a evolução, quer na faixa erudita quer na popular. Pensam em uma escala qualitativa que vai do espontâneo aos mais altos emblemas de depuração clássica onde somente os verdadeiros artistas podem chegar. Resultado: linguagem empolada e melodias que lembram árias europeias do século XIX, ainda que simplificadas e reduzidas no tamanho (TATIT, 1996, p. 32).

Assim, uma corrente de compositores deixava-se influenciar pelos padrões herdados do século XIX, incorporando recursos linguísticos para rebuscar os textos de

canção, tais como inversões sintáticas, uso da segunda pessoa "tu" e palavras poucos usais na fala cotidiana. Tatit aponta em Catulo da Paixão Cearense e Cândido das Neves seus principais representantes, destacando fragmentos de letras de canções como:

[...]
 Prossegue embora em flóreas sendas sempre ovante
 De glórias cheias no teu sólio triunfante
 Que antes que a morte vibre em ti
 Funéreo golpe seu... (*Talento e Formosura*)
 [...]
 Tréguas à minha dor
 Ressaibos do meu triste amor
 Atro é o meu grande martírio
 Das sevícias tenho n'alma cicatriz... (*Cinzas*)
 (apud TATIT, 1996, p. 32)

Ao que podemos acrescentar, dentre obras de maior alcance, clássicos de nosso cancionário como a valsa *Rosa*, música de Pixinguinha com letra de Otávio de Souza, e *Chão de estrelas*, de Sílvio Caldas e Orestes Barbosa, em que, a despeito da beleza e poder de permanência até hoje reconhecidos, carregam traços linguísticos distantes da fala cotidiana, mas afeitos aos registros romântico-parnasianos, com imagens sublimes, inversões sintáticas, uso da segunda pessoa "tu", numa linguagem rebuscada como a que podemos observar nos trechos abaixo destacados:

ROSA

Tu és divina e graciosa
 Estátua majestosa do amor
 Por Deus esculturada
 E formada com ardor
 Da alma da mais linda flor
 De mais ativo olor
 Que na vida é preferida pelo beija-flor
 [...]

CHÃO DE ESTRELAS

Minha vida era um palco iluminado
 Eu vivia vestido de dourado
 Palhaço das perdidas ilusões
 Cheio dos guizos falsos da alegria
 Andei cantando a minha fantasia
 Entre as palmas febris dos corações
 [...]

Tudo muito distante da proposta de uma poesia "como falamos", como praticou Noel Rosa em seu cancionário, e conforme vociferava Oswald de Andrade, pleiteando a atualização da linguagem poética à paisagem urbana que emergia no nascer do século, em seu modo de falar e de ser. Diferente de Oswald, Noel não aplicou esta diretriz a um movimento coletivo com proposições conceituais, o que não implica dizer que não tivesse noção da distância de sua prática poética à dos cultos doutores. O Poeta da Vila tinha consciência de sua atitude de oposição ao rebuscamento, erudito ou semi-erudito. É o que observamos em anotações do compositor datadas de 1930, em aforismos reunidos sob o título "Meus pensamentos":

- A ideia mais original é sempre expressa por gestos e palavras comuns.
[...]
- Um literato nunca se exprime bem quando escreve, porque nunca ele escreve como fala.
(apud MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 179)

Portanto, em seu manifesto íntimo, Noel Rosa se afasta conscientemente da tentativa de erudição que seduzia outros compositores, em busca da simplicidade do gesto e da proximidade com a fala. Tudo muito pau-brasil. Nada de tentar agradar a um gosto supostamente mais elevado. Foi assim que Noel colaborou para "formatar a canção, tal como a conhecemos" (BUARQUE, 2014, on-line), como apontou Chico Buarque ao discutir o suposto fim da canção no século XXI, polêmica sobre a qual não nos deteremos para não fugir do objeto desta pesquisa. Aqui nos interessa, ao discutir o texto reconhecido ou não como poético, compreender o que foi esta formatação da canção instaurada pela obra noelina. O estudo de Francisco Bosco, a partir do comentário de Chico, sintetiza este fenômeno:

Poder-se-ia objetar que o mais exato seria dizer que a canção foi formatada por Noel e seus companheiros de geração, como Ismael Silva, Ary Barroso e Wilson Batista, para ficar apenas em alguns dos maiores nomes. Noel teve nesse processo um papel fundamental: como suas mais de 300 canções em cerca de 10 anos de trajetória artística, o poeta da Vila ajudou a confirmar a identidade do samba por meio de composições que descreviam as características do gênero – *modus faciendi* e *modus vivendi*, forma e *ethos* –, afirmavam o orgulho de ser sambista, estabilizavam a estrutura de refrão e segunda parte, e ao mesmo tempo levavam a letra a um grau de inventividade sem precedentes, com grande imaginação temática (marchas "a.b.

surdas", "sambas fonéticos", toadas "zoológicas" etc.), abrindo a canção aos mais diversos códigos e discursos de sua contemporaneidade – do cinema falado à fábrica de tecidos –, tudo isso com grande habilidade, virtuosismo sintático, rimas insuspeitadas, mas sem se afastar da coloquialidade, sem qualquer resíduo de complexo de inferioridade em relação às linguagens eruditas. Boa parte dessas características possuíam-nas também alguns de seus companheiros cancionistas de geração, mas há talvez algo em Noel que o diferencie sobremaneira: uma inexcelsável mestria, uma redondez de acabamento, uma capacidade de equacionar arrojados conteúdos semânticos e sintáticos com as melodias de forma que a canção soasse a um tempo surpreendente e equilibrada, sem arestas, perfeita (BOSCO, 2007, p. 52).

A expressão "formatada" utilizada por Chico Buarque dá a dimensão de uma forma criada e lapidada pela geração noelina, em que o texto importa na medida em que constitui uma unidade com a melodia e o canto. Como vimos no estudo de suas canções, uma forma que almeja a construção de uma canção-poesia "como falamos", sem se submeter aos padrões dos literatos, que "não escrevem como falam". Uma busca pelos "gestos e palavras comuns", sem "complexo de inferioridade", com a segurança de que o que garantiria a permanência da canção não era tentar aproximá-la de um padrão supostamente superior, mas criar-lhe um formato próprio, receptivo às nuances de interação poética, melódica e interpretativa.

Esta modalidade de canção, "tal a conhecemos", "formatada por Noel", foi, ao longo do século XX sendo incorporada e percebida como forma poética, tornando-se protagonista a ponto de passar de influenciada a influenciadora em relação à poesia escrita. Basta observar a migração dos poetas a princípio do livro para o universo da canção, começando com Orestes Barbosa, passando por Vinícius de Moraes, até chegar a Torquato Neto, Waly Salomão, Paulo Leminski e Alice Ruiz. Se, como afirma Zumthor (2010, p. 38), "os poetas orais podem sofrer, ao longo do tempo, a influência de certos procedimentos linguísticos, de certos temas próprios às obras escritas", é perceptível, no Brasil, o movimento inverso de influência da linguagem da canção na poesia escrita, ou até mesmo na ressignificação histórica de seus autores, como no caso do ressurgimento de Oswald de Andrade pela via do Tropicalismo.

Como afirma Zumthor (2014, p. 44), o "valor, que qualificamos de literário ou poético, poderia, em outros contextos culturais, receber uma outra espécie de

designação, assinalando uma utilidade toda particular". Assim percebemos que a canção formatada por Noel, apesar de carregar muito em comum com princípios de nossa vanguarda poética, recebe julgamentos de valor diferentes de acordo com os contextos culturais das diferentes épocas. A obra composta é a mesma, os registros gravados à época são os mesmos, podendo variar as interpretações. A percepção da obra, entretanto, se altera na medida em que as diferentes épocas reconhecem no canto uma força de expressão poética.

3.4 Olhos e ouvidos da recepção

Nas primeiras décadas do século XX, os públicos "iniciados" nos universos da poesia modernista e da canção dos rádios eram bastante diversos, visto que a primeira se deflagrava especialmente entre a elite econômica e intelectual, enquanto a segunda já começava a ser consumida pelas massas. Esta distância na recepção vai mudando com o passar dos anos: só na década de 1950 o público "grã-fino" vai conhecer Noel Rosa, por meio de sua retomada pelos shows e discos de Aracy de Almeida. Na década de 1960, a geração de Chico Buarque e Caetano presta reverência à geração de Noel, num processo de ressignificação cultural da canção iniciado com a Bossa Nova, chancelada em seu viés poético por Vinícius de Moraes (um poeta "reconhecido como tal").

Na observação deste público de receptores "iniciados", podemos recorrer aos estudos baseados na recepção dos textos, partindo do marco inaugural instaurado por Hans Robert Jauss no final da década de 1960. Para o crítico alemão,

a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão (JAUSS, 1994, p. 7-8).

A visão de Jauss é original por investigar as obras por meio de sua recepção pelo público, invertendo as perspectivas até então vigentes, focadas na forma ou no conteúdo das obras. Entretanto, trata-se de uma abordagem de uma recepção realizada por um público generalizado, que desconsidera sua dimensão sensorial e individual, e da qual se depreenderia um suposto critério de valoração artística, buscando índices estéticos qualitativos por meio de um fenômeno socialmente demarcado. Apesar destas ressalvas, esta visão teórica pode colaborar com os objetivos deste estudo.

No período em que Noel Rosa compôs suas canções, os critérios de recepção da poesia não englobavam a canção, como passa a ocorrer a partir da década de 1960. O público destas canções, fenômeno de massa associado ao surgimento da indústria fonográfica e à apropriação da produção artística pelo mercado, nada tinha em comum com o público "iniciado" da arte erudita, ao qual a poesia de vanguarda pretendia chocar, em oposição à estética romântico-parnasiana. Portanto, os contextos de recepção das obras de Oswald de Andrade e de Noel Rosa eram distintos, e esta diferença acaba por ser mais determinante na distância entre os dois autores do que a forma poética e a dimensão ideológica, como observamos nos pontos em comum entre uma canção de Noel aproximada dos pressupostos modernistas.

Porém, a “fama junto à posteridade” faz de Noel Rosa referência para gerações futuras de compositores de canção, que também passam a dialogar com os cânones da vanguarda erudita. E num contexto em que a canção passa a ser percebida como poesia, legitimada por nomes como Vinícius de Moraes, Caetano Veloso e Chico Buarque, a obra de Noel Rosa e de todos os compositores da primeira metade do século XX passa a ser percebida como poesia, embora a historiografia literária tradicional ainda se mostre confusa em incluir a canção em determinado período, e não considerá-la em outro. Tem-se, em um momento histórico posterior à atividade dos dois autores, um público "iniciado" que consome tanto a poesia oswaldiana quanto o cancionário noelino. As mesmas obras que eram de circuitos distantes passam a conviver em um universo comum, capitaneado pelas figuras de Caetano Veloso – cuja obra é por vezes aproximada da de Oswald de Andrade – e de Chico Buarque – apontado como discípulo de Noel.

Vários aspectos podem ser apontados para esta guinada na percepção das canções como poesia, desde a mudança na condição social do público e dos criadores de canções até o desenvolvimento da sociedade pós-industrial, na qual a produção artística passa a se vincular às mídias e à comunicação de massa, num terreno muito mais propício para a canção popular que para a aura da poesia do livro. Sob a ótica da estética da recepção,

a maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a determinação de seu valor estético. A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte” exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária (JAUSS, 1994, p. 31).

Assim, de acordo com esta abordagem teórica, o que muda das primeiras décadas do século para a segunda metade é o "horizonte de expectativas" do público "iniciado". O horizonte da alta poesia, no período de Noel, não percebia na canção um campo que pudesse superar, decepcionar ou contrariar a poesia de sua época. Não se admitia um “caráter artístico” que apresentasse uma distância estética capaz de propor alguma renovação no campo literário. Interessante observar como, mesmo na estética da recepção, a qual propõe um outro olhar sobre os estudos literários, a ideia de valorização do novo figura como determinante no julgamento estético, seguindo a tendência das vanguardas estéticas e das correntes formalistas e estruturalistas, por um outro viés. A canção se enquadraria, provavelmente, numa modalidade de arte “ligeira” ou “culinária”, incapaz de chocar o público:

à medida que essa distância se reduz, que não se demanda da consciência receptora nenhuma guinada rumo ao horizonte da experiência ainda desconhecida, a obra se aproxima da esfera da arte “culinária” ou ligeira. Esta última deixa-se caracterizar, segundo a estética da recepção, pelo fato de não exigir nenhuma mudança de horizonte, mas sim de simplesmente atender a expectativas que delineiam uma tendência dominante do gosto, na medida em que satisfaz a demanda pela reprodução do belo usual, confirma sentimentos familiares, sanciona as fantasias do desejo, torna palatáveis – na condição de “sensação” – as experiências não corriqueiras ou mesmo lança problemas morais, mas apenas para “solucioná-los” no sentido edificante, qual questões já previamente decididas (JAUSS, 1994, p. 31-32).

Familiar, palatável, vendável, a canção produzida para as rodas de samba e carnavais, ambientes celebrativos em que a conjunção vale mais que a inovação, estava longe de provocar reações na aura dos cânones literários, a serem derrubados por inovações criadoras de novos cânones. Pelo contrário, os cancionistas almejavam agradar seu público e vender seus sambas. O que não quer dizer que não fossem inventivos e originais, como percebemos no estudo das canções noelinas. Posteriormente, na segunda metade do século, o horizonte do público "iniciado" começa a enquadrar a canção no rol das artes de maior representatividade artística, passando Noel Rosa a fazer parte de um imaginário que percebia, entre os compositores de canção, os grandes poetas de uma geração.

Embora nos ajude a perceber o caráter social determinante para a recepção das obras e de sua valoração social, a perspectiva de Jauss acaba por tentar substituir um critério qualitativo por outro, ao mesmo tempo em que aborda esta recepção como um dado geral. Assim, do ponto de vista do ato performativo de receber a obra em si, na concretização, deixa como lacuna um outro aspecto da recepção: sua realização física e individual. Paul Zumthor (2014, p. 53-54) aborda a estética da recepção alemã, criticando-lhe a falta de "substância" do leitor, um sujeito "desencarnado", "reduzido à condição de indicador sociológico". O teórico expande a noção de recepção ao considerar a "percepção, o conjunto das percepções sensoriais" que faz com que cada leitor ou ouvinte encontre a obra de "maneira indizivelmente pessoal". Nesta abordagem, o conceito de horizonte de expectativas sai do campo geral e passa a envolver o "sentido apropriável pelo leitor". Sendo o texto lido ou ouvido, a performance que lhe dará vida no momento de sua concretização será própria a cada leitor ou ouvinte, pois tanto a leitura quanto a audição são performativas. Sob este ponto de vista, percebemos que se, por uma visão generalizante, o ato da audição ou da leitura são recebidos diferentemente pelo corpo, numa ótica particular, o que chega pela voz ou pela escrita é diferente para cada um que recebe a obra poética. Percebemos que a obra, lida ou cantada, será recebida como poética na singularidade de cada leitura ou audição.

A percepção de uma obra como a noelina partirá, assim, da própria performance auditiva e poética de cada indivíduo que a recebe, seja no tempo do artista ou hoje, mais de cem anos após o nascimento do compositor. A alcunha de Poeta da Vila é índice para

a recepção individual e coletiva de um certo público para o qual as canções de Noel funcionou como experiência poética, sem delimitar se tal experiência corresponde a uma forma essencial, sem restringir a poesia à escritura ou à produção das elites intelectuais. Avançando para além de seu tempo, mantendo-se vivo pelas gravações e pela memória, o cancionista do Poeta da Vila pode ser percebido em regime de convergências não pensadas enquanto viveu. E assim, Noel Rosa e Oswald de Andrade podem conviver entre leituras e audições de leitores e ouvintes que neles percebem traços em comum, podendo mesmo imaginá-los em uma conversa de botequim.

Do ponto de vista da recepção social, vale destacar que tanto Noel Rosa quanto Oswald de Andrade tiveram obras cuja repercussão póstuma foi maior que em vida. Noel alcançou o sucesso na esfera popular, mas, como vimos, só foi ser apreciado pelas elites mais de dez anos após sua morte. Oswald de Andrade, figura chave na reviravolta modernista, esteve, como visto, apagado da história literária e das bibliotecas até que fosse restaurado pelos concretistas, pelo teatro Oficina e pela Tropicália. Na década de 1960, período áureo dos festivais de canção televisivos, os dois autores, já redescobertos, povoavam o imaginário das referências criativas por autores e público. Referências de pontos diferentes de nossa história cultural, cujas diretrizes estéticas miravam muito de uma visão de mundo em comum: chacoalhar com a rigidez da arte séria, trazendo as obras artísticas para a linguagem e a paisagem da vida cotidiana.

3.5 Voz que ressurgue

Ao decretar que Bilac, se fosse vivo, talvez tomasse o bonde do samba, Noel Rosa destaca que os poetas letrados que entraram nesse bonde tiveram que se desatrelar do preconceito literário com as letras dos sambas (apud MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 246). A fala de Noel vai de encontro à visão de Paul Zumthor, cujas pesquisas empreendem uma "tarefa de desalienação crítica" para eliminar o "preconceito literário" em torno da "poesia vocal", quebrando "o círculo vicioso dos pontos de vista etnocêntricos, e, no caso da poesia, grafocêntricos" (ZUMTHOR, 2014, p. 15). Para ele, "em razão de um antigo preconceito em nossos espíritos e que performa nossos gostos, todo produto das artes da linguagem se identifica com uma escrita, donde a dificuldade que encontramos em reconhecer a validade do que não o é" (ZUMTHOR, 2010, p. 9).

O estudo da dimensão poética da canção brasileira, especialmente a partir da década de 1960, não deixa de ser, por um lado, o reconhecimento de uma modalidade não escrita como literatura, mas carrega muito de preconceito literário. Affonso Romano de Sant'Anna, por exemplo, afirma que na década de 1960, após a Bossa Nova e com a deflagração do Tropicalismo, encerra-se "um período de *equivalências* entre música e poesia, para iniciar-se a fase das *identidades*. Para o crítico, "o que era apenas voz, tanto na música quanto na poesia, se converte em *grafia*", despertando o interesse de críticos e professores universitários pela *letra* de música popular (SANT'ANNA, 2013, p. 12-13). Este pequeno excerto já nos revela a visão da voz como algo menor ("apenas voz"), a noção de que a palavra poética tem valor quando escrita ("se converte em grafia") e a delimitação do objeto de estudo cancional restrito ao campo textual ("letra de música popular").

Já para Ítalo Moriconi (2012, p.12), em seu *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, "a originalidade brasileira é que aqui, depois da bossa nova e da MPB, a própria canção popular tem-se alimentado de literatura. Nossa canção popular tem letras de alta voltagem intelectual", o que teria liberado as fronteiras entre o popular e o erudito. Ainda para o autor, "com a liberação das fronteiras, além de

Caetano-Chico, passaram a fazer parte do panteão poético brasileiro as letras de Noel Rosa, de Lupicínio Rodrigues, de sambistas de raiz como Cartola" (2012, p.13).

O crítico apresenta uma ideia de que a canção alcançou um *status* qualitativo de poesia após a Bossa Nova e com a dita MPB, passando os compositores desta linhagem a serem percebidos como poetas, ou mesmo como os grandes poetas de sua geração, diante de sua "alta voltagem intelectual", que se alimenta da literatura (*stricto sensu*). A impressão passada é de que os autores anteriores à Bossa Nova não se alimentavam de literatura, o que dá a entender que suas obras não se relacionavam com qualquer tradição da literatura escrita (as observações de Noel Rosa sobre a "vitória" da canção sobre os poemas de forma fixa, como o soneto, citadas no capítulo 1, apontam para um panorama diferente). Neste histórico da recepção da canção como poesia, Noel Rosa, Lupicínio e Cartola passaram a ser percebidos graças aos autores mais intelectualizados que os sucederam. Além disso, para o crítico, o que faz parte do "panteão poético" são as letras das canções, e não as canções em sua integralidade. Ou seja, a canção reduzida ao texto, desprovida da voz e da performance. Uma redução da forma, uma redução da obra.

No caso da percepção sobre o próprio Noel como poeta, é interessante observarmos, por exemplo, o título do texto de abertura do volume da série *Literatura comentada* dedicado à sua obra: "e pondo a modéstia de lado: o maior poeta popular deste país" (João Antônio apud ROSA, 1982, p. 3). Apesar de ganhar um volume na série (o que demonstra uma percepção do texto como poético, atribuindo-lhe o valor de literatura), e de ser eleito "o maior", a expressão "popular" nos chama atenção para a diferenciação em relação aos poetas não populares, ou seja, eruditos, dentre os quais estão, certamente, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, que, sem dúvida não seriam menores que Noel. Há um reconhecimento do valor literário, mas ao mesmo tempo, um gesto de preconceito que o posiciona em um ambiente específico, que não é nem mesmo o da canção, e sim o da poesia popular.

Ao se ater aos "fatos da cultura oral", Paul Zumthor (2010, p. 18) aponta que "o estudo em questão ainda não se libertou dos pressupostos implícitos nos termos *folclore* ou *cultura popular*", termos vagos que apontam preconceitos inferiorizantes em relação

a uma cultura letrada tida como superior. Este deslocamento social dá a impressão de que a cultura oral constitui um fato de outros tempos, arcaicos ou ancestrais, que não ocupariam espaço na sociedade moderna:

A mesma coisa ocorre com a oralidade da poesia: admite-se a realidade como uma evidência, quer se trate de etnias africanas ou ameríndias; é preciso um esforço de imaginação para reconhecer entre nós a presença de uma poesia oral bem viva. Um exemplo entre muitos: segundo *Le Matin* de 16 de abril de 1981, são compostas, a cada ano, na França, 10 mil canções entregues a três mil cantores profissionais cujas gravações enchem centenas de discos... Apesar da importância destas cifras, a maior parte dos estudiosos de poesia as ignoram (ZUMTHOR, 2010, p. 8).

O que dizer, então, do Brasil? No tempo de Noel Rosa, em nossa época? A canção desempenha papel essencial em nossa cultura, em nossa educação sentimental. Crescemos decorando letras e melodias de canções, das marchinhas de carnaval ao *pop* veiculado nos canais de mídia massiva, do "brega" passional às obras de "alta voltagem intelectual", da crônica cotidiana ao engajamento social. Numa auto-identificação de épocas e memórias, associamos nossa própria vida a um roteiro de canções. Uma poética cantada, ouvida, dançada, entre choro ou riso, solidão ou coletividade.

Sinto-me impelido, diante do trecho citado, a partir do campo teórico para o da experiência pessoal e de geração, visto o apontamento da canção como forma viva da poesia oral, e o ano de 1981, em referência. Criança no interior de Minas Gerais na década de 1980, eu gostava de livros – como poucos colegas – e de discos – como todos. Não ouvia os sambas de Noel Rosa, exceto as marchinhas nas matinês carnavalescas. No dia a dia, a canção chegava pela TV, pelo rádio e pelo disco, numa vivência sensorial complexa, pois não era só a batida musical que me conduzia. Estava junto dela o canto, com seus jogos de palavras sonoras na construção dos sentidos, entoados em vozes que davam potência a esses sentidos e sensações, e com as quais eu ligava um valor afetivo. Arnaldo Antunes cantando *Comida*, Cazuza *Beth Balanço*, Renato Russo *Faroeste Caboclo*. Havia os discos de casa, que não eram meus mas que eu ouvia indiretamente, Caetano, Chico, Belchior, Gonzaguinha. E Tonico & Tinoco. Do rural do meu quintal ao rock urbano de uma cidade grande que eu sequer conhecia, tudo era percebido, ao mesmo tempo, como musical e poético, ligado a lugares, épocas

e comportamentos. O que me levou a aprender violão e a cantar sem querer saber das partituras, a tocar em bandas – primeiro com as músicas do rádio, depois com as minhas próprias –, o que me levou ao desejo de compor canções, sozinho ou em parceria, e até mesmo a recriar textos poéticos de livro em linguagem cancional. E o que me move, para além da experiência como público e como artista, a dedicar esforços para o estudo da canção como linguagem poética. Auto-conhecimento?

A minha própria biografia, que não é muito diferente de tantos de minha geração, é testemunho da presença viva de uma poética materializada na voz, entre concepções sonoras diversas que acabam por determinar a educação sentimental individual e coletiva de uma geração, tanto a minha quanto as anteriores e posteriores que se formaram a partir da era do rádio. A delimitação desta cultura como massificada, popular ou letrada sempre pareceu problemática por, antropofagicamente, reunir tudo isso em um mesmo acontecimento: veiculação nos canais de comunicação, com matrizes que vão desde as culturas tradicionais locais à cultura *pop* de outros países; um conjunto que reúne os "barulhos do mundo" em proposições poéticas e musicais que partem do canto individual do intérprete, passam pela recepção física de cada ouvinte, e se unificam no canto coletivo de uma roda de violão ou de um mega show.

Nesta perspectiva, que estende a compreensão do poético para além do campo da escritura, assumindo a poesia vocal com força viva e constituinte daquilo que somos, as análises das canções apresentadas no capítulo 2 procuraram apresentar o Poeta da Vila sim, como poeta, um poeta da canção que, no plano da linguagem vocalizada, sem o pretender, edificou intentos promulgados por correntes de vanguarda de nossa poesia escrita, trazendo o poético para o território do vivido no cotidiano, no modo de ser e de falar do dia a dia urbano, deixando para trás as amarras de uma visão que parecia compreender a poesia fora da linguagem viva da fala, do trivial, do contemporâneo: uma voz poética atualizada ao seu tempo.

Romper com uma visão limitadora da poesia é uma atitude em todo convergente com o gesto oswaldiano de dessacralização da aura da literatura sublime. Compreender a canção como linguagem poética, inclusive capaz de revolucionar a poesia, é uma atitude antropofágica e pau-brasil, na perspectiva da assimilação das formas culturais, da incorporação dos fatos e da linguagem cotidiana. Ampliar uma noção *stricto sensu*

de poesia, atualizando-a para a contemporaneidade e para o cotidiano, foi o que o próprio Oswald de Andrade fez, sendo ele mesmo um não-poeta para a convenção parnasiana. A materialização da canção em gravações, numa linguagem "como falamos", vai de encontro a este processo de atualização da linguagem pleiteado por Oswald, e que se confirmou com a trajetória da canção no século XX:

Se há em Oswald uma reivindicação por uma "língua sem arcaísmos", "natural e neológica", pela matéria oral e fatural, pela "contribuição milionária de todos os erros", esta não se esgota na alforria do português falado no Brasil, miscigenado no trepidante caldeirão racial de São Paulo, da tutela dos puristas, que lhe queriam impor os estalões lusitanos da expressão castiça e lhe pretendiam embargar o acesso ao panteão reservado da literatura escrita. O roteiro oswaldiano tem mais longo alcance, maior conteúdo prospectivo. Oswald não se ensimesmou, não se deixou emurar no pseudoproblema de uma nova codificação gramatical para essa *língua brasileira* mas, antes, sua luta por um idioma nosso livre e descontraído é apenas um aspecto de um programa mais aberto e mais consequente, e que só pode ser entendido em termos da tomada de consciência de um processo geral de atualização do sistema de comunicações posto em xeque pela revolução industrial (CAMPOS, 2000, p. 45).

O idioma "livre e descontraído" de Noel Rosa e de Oswald de Andrade é, de maneira convergente, a materialização deste novo "sistema de comunicações", que com o avançar do século XX, será cada vez mais demarcado pelo território das mídias. O que não estava no programa e nos prognósticos de Oswald de Andrade era a deflagração deste processo por meio das poéticas da voz, receptivas e propagadoras de uma poesia "como falamos". Uma poesia vocal que viria, inclusive, a consolidar o resgate da obra oswaldiana do esquecimento. É nesse ponto que Paul Zumthor visualiza, no século XX, "uma espécie de revanche, de retorno forçado da voz:

De todo modo, é claro que a mediação eletrônica fixa a voz (e a imagem). Fazendo-os reiteráveis, ela os torna abstratos, ou seja, abolindo seu caráter efêmero abole o que chamo de sua *tactilidade*. No entanto, se me ocorre falar do retorno forçado da voz, entendo por isso uma outra coisa, que ultrapassa a tecnologia dos *media*: faço alusão a uma espécie de ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita. Os signos dessa ressurgência (melhor dizer insurreição?) estão em toda parte, do desdém dos jovens pela leitura até a proliferação da canção a partir dos anos 1950, em toda Europa e América do Norte (ZUMTHOR, 2014, p. 18).

Este fenômeno que Zumthor localiza na Europa e na América do Norte (etnocentrismo?) se faz presente também no Brasil, partindo dos grandes centros urbanos até chegar às pequenas cidades do interior, por meio dos veículos de comunicação de massa. Poderíamos apontar como marco da evolução deste fenômeno de "ressurgência da voz" a escolha do nome de Bob Dylan, em 2016, para o Prêmio Nobel de Literatura, trazendo para a pauta do dia a discussão da percepção das poéticas da voz como literatura. Assume-se a linguagem da canção como poesia, talvez até mesmo como estratégia de sobrevivência para a literatura na sociedade midiaticizada. Um prêmio que surpreendeu ao próprio Dylan não somente pela seleção de seu nome e obra, mas por não ser ele um poeta da escrita:

Eu estava em turnê quando recebi essa notícia surpreendente, e levei mais do que uns poucos minutos para assimilar adequadamente a ideia. Comecei a pensar em William Shakespeare, a grande figura literária. Imagino que ele se considerasse um dramaturgo. A ideia de que estivesse escrevendo literatura não podia ter lhe passado pela cabeça. Suas palavras eram escritas para o palco. Destinadas a ser pronunciadas, e não lidas. (...) Nem uma única vez eu tive tempo de me perguntar, “Será que as minhas canções são literatura?”. Então, agradeço realmente à Academia Sueca, tanto por ter parado para considerar precisamente essa questão quanto por oferecer, afinal, uma resposta tão maravilhosa (DYLAN, 2017, on-line).

Fica-nos a questão: a "resposta" da Academia Sueca admite o valor das palavras de Dylan quando escritas ou quando "pronunciadas"? Mesmo que haja uma distorção que aponte para a primeira opção, o fato é que a materialização destas palavras no mundo se dá pela canção, pelo disco, pela voz, sem a mediação da escrita. Admite-se, assim, como poesia, aquilo que é composto para ser pronunciado, entoado, cantado, e não para ser lido. É esta a intenção do criador de canções: que funcionem quando pronunciadas, entoadas, cantadas, ouvidas. O que nos leva a concordar e discordar de Luiz Tatit quando diz que "Noel chegou a um texto ideal para a canção exatamente porque se preocupava com o samba e não com a poesia" (TATIT, 1996, p. 30). Não se preocupava com a poesia *stricto sensu*, fixada no papel, e sim com sua materialização pelo canto, em conjunto com a melodia, na fluência entoativa que camufla a fala, na apropriação do intérprete, na gravação em disco, nas apresentações do palco, na

recepção do público, no conjunto da performance. Todo este conjunto performativo é samba, é canção, é poesia.

Neste território antropofágico em que as performances poéticas interagem entre canto e escrita incorporando a fala, a observação da obra noelina à luz do programa poético pau-brasil possibilita encarar Noel Rosa e Oswald de Andrade, independente da cronologia ou do contato real entre os dois, como precursores um do outro, numa perspectiva similar à proposta por Jorge Luis Borges em *Kafka e seus precursores*:

Ao vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas indispensável também é tentar purificá-la de toda conotação polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Em nada importa, nesta correlação, a identidade ou a pluralidade dos homens (BORGES, 1999, p.98).

Assim, podemos ouvir em Noel os ecos da poesia pau-brasil, podemos nos deparar, na leitura de Oswald, com a conversa de botequim do cancionero noelino. E podemos ver em ambas ecoar uma poesia "como falamos".

Para além da comparação entre o Poeta da Vila e a poesia Pau-Brasil, o que aqui se observa, diante da obra de um autor consagrado em nosso cancionero, é que vários aspectos inerentes à canção brasileira do século XX – da qual Noel Rosa é uma matriz incontestável – possibilitaram, por uma via inesperada a seu tempo, que as massas brasileiras desfrutassem do "biscoito fino" postulado pelo projeto poético oswaldiano. Pela via da voz, Noel chega ao "como falamos" pela simulação da fala no canto, na perfeita junção entre texto, melodia e interpretação. Se Noel aprendeu a cozinhar no improviso da vida, seu "biscoito popular" terá muito dos ingredientes e sabores da produção oswaldiana, o que possibilita aos compositores da segunda metade do século XX bagunçar e misturar as receitas da poesia escrita, da canção e da fala.

Da mesma forma, percebemos que uma mesma obra pode ser recebida e percebida como literária ou não nas diferentes audições e leituras, do ponto de vista individual e social. A canção, linguagem performativa ampla que envolve um conjunto único entre texto, melodia, entoação, espaço e outros elementos, é uma forma distinta da poesia escrita, o que não implica negar que corresponda a uma linguagem poética. Tais observações trazem à tona o caráter impreciso e variável daquilo que entendemos como

poesia, seja ela feita na Vila, na escola de samba, na França da década de 1920, nos festivais da Record, no Cassino do Chacrinha, no bar da esquina ou em uma postagem no Facebook.

CONCLUSÃO

É hora de pedir a conta no Botequim Pau-Brasil. Aqui conversamos, Noel Rosa e Oswald de Andrade, o pesquisador, o leitor, o ouvinte. Mas o papo continua, pois para uma bola que se levanta sempre cabem novos toques, retoques, aprofundamentos, olhares. O recorte aqui apresentado buscou aproximar o Poeta da Vila da poesia pau-brasil, tendo em vista um conjunto de atitudes estéticas e éticas, uma mudança de conduta na linguagem e no ser convergente no rumo de atualização das modalidades poéticas ao jeito como falamos, ao modo como somos, ao tempo em que vivemos desde a revolução industrial. Não um desejo de requinte, de ornamento, de sublime. Uma poesia da vida e na vida, aqui e agora, simples como um botequim.

O cancioneiro de Noel Rosa envolve quase 300 composições e incontáveis regravações, além do que se canta a cada dia nos palcos, nas rodas de samba, nos encontros informais. Tratamos aqui de uma pequena amostra, constituída por peças emblemáticas, notórias em seu repertório, com poder de permanência. Em anexo ao texto da pesquisa, apresento gravações das canções citadas, a maioria em mais de uma versão, com intérpretes de diferentes tempos e vertentes, evidenciando a singularidade de cada registro. Sobre estas, caberiam e cabem tantas outras diferentes leituras. E tantas outras canções poderiam e podem ser abordadas, lançando novos olhares, respostas, perguntas.

O programa pau-brasil é aberto e receptivo por princípio. Uma direção artística intuitiva, agregadora, antropofágica. Tanto que foi incorporado e associado a outros artistas e obras, na produção e na recepção, tendo como força motriz a naturalidade do jeito de ser, de falar, de escrever, de cantar, de ouvir, de conversar. Assimilando o que se tomava por erro, por menor, por irrelevante. Os fatos. A fala. Rebelando-se contra os padrões instituídos por um peso de seriedade, na busca do idioma livre e descontraído da prosa corrente.

Quando propôs uma poesia "como falamos", Oswald de Andrade se referia à construção de uma linguagem poética solta, como no dia a dia, descomprometida com as amarras dos versos metrificados, alforriada do rebuscamento que se almeja requintado, superando uma visão poética de um tempo já passado. É provável que não tivesse em mente que este princípio poderia ser assimilado pelas poéticas da voz, que já saíam com a vantagem de, assim como a fala, serem realizadas pela própria voz. Mais do que "como falamos", estaríamos adentrando o território vivo da fala.

O que verificamos, no estudo de canções de Noel Rosa, é que, embora não tenha feito parte do circuito modernista de oposição ao parnasianismo, o compositor materializou o intento oswaldiano de adoção desta "poesia como falamos" por uma via inesperada, a linguagem da canção. E, apesar de se tratar de um artista fora do campo erudito, esta atitude não era impensada. A adoção de uma linguagem simples, de gestos comuns, constituía um posicionamento artístico consciente de Noel, que via em suas composições uma contraposição ao fazer poético "escravizado" pelas formas fixas dos sonetos e dos alexandrinos, como demonstrado em uma de suas entrevistas. A estética romântico-parnasiana era vigente no círculo social de Noel, que a ela não tentava se enquadrar como faziam alguns compositores da linhagem semi-erudita.

Mas a aproximação entre poesia e fala que apresentamos ultrapassou o campo textual. Além do texto direto e coloquial utilizado pelo Poeta da Vila na construção de suas letras, a incorporação da fala foi constatada nos campos da melodia e da performance, que compreendem o todo da canção. Na melodia, as entoações camufladas, amalgamadas em unicidade aos versos, num processo de cristalização daquilo que, na fala, é efêmero, como nos conta Tatit. Na performance, numa perspectiva zumthoriana, a materialidade da voz, a teatralização, a sonoridade musical, o espaço, o ouvinte que recebe com o ouvido e com o corpo, como quem ouve quem fala ao mesmo tempo em que é envolvido pela presença física dos barulhos do mundo. Na canção, tudo é uma coisa só.

Partindo para o estudo do objeto, as canções escolhidas nos revelaram aspectos saborosos da obra de Noel Rosa sob a luz da perspectiva oswaldiana. Em *Com que roupa?*, a paródia que converte a dureza do *Hino Nacional* na malemolência do samba cantado em coro e dançado nas ruas. Na primeira e em *Conversa de Botequim*, o canto-fala do cotidiano traduzindo a (anti)ética da malandragem, que se recusa ao enquadramento social não só pelo que diz, mas pela forma como diz: um jeito de falar que é um jeito de estar no mundo. O samba e o botequim em oposição à sisudez do gabinete. Em *Gago apaixonado*, o traço inventivo e o uso da voz para além da fala. *Palpite infeliz*, um conflito real produzindo uma conversa entre sambas, sambistas e público. A equação oswaldiana *amor / humor* desenvolvida nas passionais *Três apitos* e *Último desejo*, e na carnavalesca *Pierrô apaixonado*. A contraordem de Oswald de

Andrade que sintetiza o Brasil no Carnaval, mundo de Noel e de sua visão crítica à sociedade e ao próprio país.

O estudo da obra de Noel Rosa compreendida como linguagem poética nos levou, inevitavelmente, ao problema da imprecisa delimitação do literário. Era poeta o Poeta da Vila? Procuramos nos desatrelar de uma noção *stricto sensu* que associa a literatura à escrita, compreendendo entre esta as poéticas da voz. Recorrendo a teóricos como Paul Zumthor e Jacques Derrida, nos deparamos com o questionamento a uma visão essencial da poesia e da literatura, uma vez que tais enquadramentos são variáveis nas diferentes culturas, tempos e espaços. Ao invés de uma essência da literatura, abordamos uma noção de experiência literária em que é literatura o que é percebido como literatura, o que envolve criadores percebidos como produtores literários, textos aos quais se atribuem o valor de literário e um público que recebe estes textos e artistas como manifestações da literatura.

Com o olhar sobre o campo dos criadores, percebemos que Noel Rosa e Oswald de Andrade faziam parte de territórios distintos. Sambistas como Noel até recebiam a simpatia de figuras como Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos, mas estavam longe de estabelecer uma relação horizontal que pudesse dialogar com a proposição de rumos da produção artística brasileira, como faziam os artistas da Semana de 22. Já para o mundo do samba, as aberrações futuristas soavam como eco distante, chegando a ser motivo de galhofa. De um lado, modernistas entre a elite intelectual; do outro, sambistas nos veículos de comunicação de massa, no canto do povo. Um cenário que é diferente do da década de 1960, quando os compositores passam a ser percebidos como os grandes poetas de sua geração. Dois grandes nomes: Chico Buarque e Caetano Veloso. O primeiro apontado como discípulo de Noel. O segundo como o novo antropofágico. Aqueles artistas de universos distantes povoam agora um universo em comum.

Constatamos, neste contraste de percepção da canção como linguagem poética em diferentes períodos históricos, a imprecisão na delimitação do literário, especialmente no que se refere às poéticas da voz. Diante de estudos de alguns críticos, identificamos traços do que Paul Zumthor chama de preconceito literário, o qual compreende na voz uma expressão menor e que, mesmo quando valoriza a poesia vocal, acaba reduzindo-a à dimensão textual.

Esta pesquisa pretende colaborar com a quebra deste preconceito, reconhecendo a singularidade da linguagem cancional, sua força poética, sua atualidade. As canções estão presentes no dia a dia de todos. Todos cantam canções de cor, e a elas atribuem valores afetivos que marcam nossa educação sentimental.

Sendo Noel um dos formatadores da linguagem cancional urbana no Brasil, podemos inferir que esta forma caiu como uma luva para a materialização do projeto oswaldiano de uma poesia "como falamos". Uma forma que vigora ao longo do século XX, passando por atualizações e transformações, especialmente a partir da Bossa Nova, mas que conserva entre suas matrizes o artefato noelino. O que faz de Noel uma referência irrefutável para quem cria, interpreta e ouve canções.

Sou um pesquisador que já publicou poesia escrita e que trabalha no mundo das canções. Na verdade, a perspectiva mais apropriada é a de que sou um artista que é também pesquisador. Logo, minha paixão pela linguagem poética, escrita ou cantada, permeou estes estudos. Concluo este trabalho com o sentimento de que o desafio da pesquisa me trouxe uma ampliação de percepções, impressões e convicções sobre a linguagem que pratico. E sobre mim mesmo. Separar nas canções o texto, a melodia e a interpretação constitui uma abstração, assim como é, para mim, separar o artista do pesquisador. Reconheço que se trata de um tráfego em uma linguagem diferente. Mas que se dá no mesmo olho e no mesmo ouvido: que vê, ouve, entende e sente. E que é diferente em cada leitor e ouvinte que venha conversar com este estudo.

Teremos conversas, infindáveis conversas, como as das mesas de botequim.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Marília de. **Oswald e Antonieta** – fragmentos, memórias e fantasia. In: RUFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro (Orgs). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: Realizações Editora, 2011.
- ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo, 2000.
- ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. Pesquisa, organização, introdução, notas, e estabelecimento do texto de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992.
- ANDRADE, Oswald de. **Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 1991.
- ANDRADE, Oswald de. **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem**. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BORGES, Beatriz. **Samba-Canção: fratura & paixão**. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- BORGES, Jorge Luis. **Kafka e seus precursores**. In: BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições. Obras completas. Vol. 2*. São Paulo: Globo, 1999.
- BOSCO, Francisco. **Cinema-Canção**. In: NESTROVSKI, Arthur (Org). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BUARQUE, Chico. **O tempo e o artista**. Entrevista à Folha de São Paulo. Disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_fsp_261204c.htm>. Acesso em 08 jul 2017.
- CAMPOS, Augusto de. **Beba Cole**. In: RENNÓ, Carlos. *Cole Porter: canções, versões*. São Paulo: Pauliceia, 1991.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, Haroldo de. **Uma poética da radicalidade**. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 2000.
- CICERO, Antonio. **Poesia e filosofia**. In: CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DYLAN, Bob. **O discurso de Bob Dylan**. Trad. Caetano Galindo. 2017. Disponível em: <<http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/O-discurso-de-Bob-Dylan>>. Acesso em 06 jul 2017.
- ELIOT, T. S. **Tradição e talento individual**. In: ELIOT, T. S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art. Editora, 1989.
- FINNEGAN, Ruth. **O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?** Trad. MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. In: MATOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS, Elizabeth, MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

- JÚNIOR, José Flávio. **Liberação de sambas de Noel divide artistas**. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1605200807.htm>>. Acesso em 28 mai 2017.
- LEITÃO, Luiz Ricardo. **Noel Rosa: poeta da vila, cronista do Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa: uma biografia**. Brasília: Editora Universidade Federal de Brasília: Linha Gráfica Editora, 1990.
- MORICONI, Ítalo. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul: modernismo e música popular**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- NUNES, Benedito. **Antropofagia ao alcance de todos**. In: ANDRADE, Oswald de. Do pau-brasil à antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- PINTO, Mayra. **Noel Rosa: o humor na canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- PRADO, Paulo. **Poesia Pau-Brasil**. In: ANDRADE, Oswald de. Pau-Brasil. São Paulo: Globo, 2000.
- RENNÓ, Carlos; PAQUITO. **Noel Rosa, o poeta do samba**. In: RENNO, Carlos. O voo das palavras cantadas. São Paulo: Dash, 2014.
- ROSA, Noel. **Noel pela primeira vez: discografia completa**. JUBRAN, Omar (Org). Funarte/Velas, 2000. Caixa com 14 CDs e um livreto.
- ROSA, Noel. **Literatura comentada**. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico por João Antônio Ferreira Filho. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1991.
- TATIT, Luiz. **Música popular urbana**. In: TATIT, Luiz. Todos entoam: ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007.
- TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.
- TINHORÃO, José Ramos. **A importância de ser Noel**. In: Noel Rosa. Encarte de LP. São Paulo: Abril Cultural, 1976. (Coleção Nova História da Música Popular Brasileira).
- WISNIK, José Miguel. **Getúlio da Paixão Cearense** (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEF, Enio, WISNIK, José Miguel. Música: o nacional e o popular na cultura brasileira. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- WISNIK, José Miguel. **Algumas questões de música e política no Brasil**. In: WISNIK, José Miguel. Sem receita: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suelly Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ANEXO

DVD com gravações das seguintes canções e versões, em formato MP3:

- *Com que roupa?* (Noel Rosa)

Gravações com os intérpretes: Noel Rosa / Gilberto Gil / Caetano Veloso e Zeca Pagodinho

- *Conversa de botequim* (Noel Rosa / Vadico)

Gravações com os intérpretes: Noel Rosa / Chico Buarque / Diogo Nogueira

- *Gago apaixonado* (Noel Rosa)

Gravações com os intérpretes: Noel Rosa / Moreira da Silva / João Bosco

- *Palpite infeliz* (Noel Rosa)

Gravações com os intérpretes: Aracy de Almeida / Néelson Gonçalves / João Gilberto

- *Três apitos* (Noel Rosa)

Gravações com os intérpretes: Aracy de Almeida / Maria Bethânia / Ney Matogrosso

- *Último desejo* (Noel Rosa)

Gravações com os intérpretes: Aracy de Almeida / Marília Baptista / Maria Bethânia

- *Pierrot apaixonado* (Noel Rosa / Heitor dos Prazeres)

Gravações com os intérpretes: Joel e Gaúcho / Maria Bethânia / Grupo Rumo

- *Quem dá mais?* (*Leilão do Brasil*) (Noel Rosa)

Gravações com os intérpretes: Noel Rosa / Eduardo Dusek

- *A.B. Surdo* (Noel Rosa / Lamartine Babo)

Gravações com os intérpretes: Lamartine Babo e Olga Jacobino / Ivan Lins