

# Noel Rosa:

*uma poética do samba*



Noel Rosa. Caricatura. 1990.

*Mayra Pinto*

Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo (USP). Autora de *Noel Rosa: o humor na canção* (no prelo). São Paulo: Ateliê/Fapesp. mayrapinto@uol.com.br

## Noel Rosa: uma poética do samba\*

Mayra Pinto

### RESUMO

Analisa-se a filiação da obra de Noel Rosa a uma poética própria do samba, que estava sendo construída na década de 30 do século XX por vários compositores cariocas. Essa poética, cuja principal marca é o tom coloquial, foi arquitetada mesclando traços do discurso prosaico aos efeitos do discurso poético. Pela análise do samba “Com que roupa?” verifica-se esse procedimento desde as marcas entoativas do discurso falado na melodia e na interpretação até registros de marcas de oralidade nas letras, passando por efeitos sintáticos e semânticos mais próprios do discurso coloquial. No final do ensaio, propõe-se a filiação da obra de Noel Rosa ao que o dramaturgo italiano Luigi Pirandello chamou de humorismo – uma categoria discursiva que atrela o discurso coloquial a um tipo de humor mais crítico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Noel Rosa; poética; tom coloquial.

### ABSTRACT

*This essay analyzes Noel Rosa's work affiliation to a proper poetics of samba, which was being developed by many composers from Rio de Janeiro during the 30s in the 20<sup>th</sup> century. Such poetics, mainly characterized by its colloquial tone, was created by combining traits of the prosaic discourse with the effects of the poetic discourse. In the analysis of *Com que roupa?*, this procedure is verified from the intonation marks of the spoken discourse in its melody and interpretation, from the syntactic and semantic effects more typical of the colloquial discourse, to the registers of orality in its lyrics. Ultimately, this essay proposes that Noel Rosa be affiliated to what the Italian dramatist Luigi Pirandello referred to as humorism – a discursive category that associates the colloquial discourse with a type of more critical humor.*

**KEYWORDS:** Noel Rosa; poetics; colloquiality.



Além de ser um dos nomes mais importantes da canção brasileira, Noel Rosa é o autor de uma obra considerada como paradigma da canção popular urbana no Brasil tal como é conhecida até hoje. Nesse momento emblemático da canção (década de 30 do século XX), vários padrões foram estabelecidos. Dentre eles, no que concerne às letras, criou-se o formato da canção composta de um estribilho e uma segunda parte, que pode se desmembrar em várias estrofes. Quanto à parte rítmico-musical, diferentemente do que vinha sendo feito até então, um samba mais amaxiado ou mesmo maxixe para alguns, o samba passa a se alinhar ao ritmo criado pelo famoso grupo de compositores do Estácio – cujos nomes mais conhe-

\*Este artigo é parte da tese *Noel Rosa: o humor na canção* defendida na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP) em maio de 2010, sob orientação do prof. dr. Celso Fernando Favaretto, com apoio financeiro da Fapesp.

cidos são Ismael Silva e Nilton Bastos. Para Luiz Tatit, há ainda o aspecto entoativo da melodia como uma marca paradigmática da canção que surgiu em 30<sup>1</sup>. No que se refere ao gênero e sua composição formal, esses são alguns aspectos responsáveis pelo que há de inaugural tanto na obra do compositor carioca quanto na de outros compositores.

Como gênero de canção popular, o samba sugere um efeito de sentido “despretensioso”, coloquial, familiar, que induz o ouvinte a um jogo lúdico de canto e dança numa intimidade prazerosa, de entrega do corpo ao ritmo, à melodia, à poesia. No caso da obra de Noel Rosa, os traços prosaicos presentes na canção, não só na letra, constituem uma contribuição importante para a criação desse efeito de sentido. Esses traços vão desde expressões populares e marcas de oralidade na letra, passando pela entoação da interpretação – sobretudo a interpretação do próprio Noel - até o encaixe rítmico perfeito entre a acentuação do compasso e a letra que respeita as características da prosódia do português falado no Brasil. A competência do compositor em encontrar soluções estilísticas que harmonizassem o conjunto desses traços certamente foi um dos aspectos que tornou sua obra um paradigma da canção popular urbana no Brasil.

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

### Entoação na canção

Em 1937, ao refletir sobre a produção brasileira do canto lírico, Mário de Andrade criticou severamente os compositores nacionais porque, de um modo geral, não se preocupavam com a fonética da língua, constantemente alterada em função das acentuações rítmicas. Esses compositores com uma “sem-cerimônia liberdosa fazem dos hiatos ditongos e dos ditongos hiatos”, procedimento esse, dentre outros, que preocupava bastante o crítico, pois, para ele, a beleza de uma canção estava diretamente ligada à sua “perfeição fonética”: “Parece haver uma conexão lógica entre a resultante beleza da melodia e a resultadora perfeição fonética do texto quando falado”.<sup>2</sup> A reflexão de Mário de Andrade visava contribuir para que a produção musical lírica nacional pudesse chegar a se distinguir como uma produção eminentemente brasileira de outras produções, sobretudo, as européias. Nesse sentido, o cuidado com a questão fonética refletiria a preocupação do compositor em criar essa música autenticamente brasileira, já que “os povos e suas músicas não se distinguem tanto pelo que cantam como pela maneira por que cantam”.<sup>3</sup>

No âmbito da canção popular urbana, mais especificamente do

<sup>1</sup> TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004.

<sup>2</sup> ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975, p. 81.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p. 123.

<sup>4</sup>TATIT, Luiz, *op. cit.*, p. 74.

<sup>5</sup>*Idem, ibidem*, p. 34.

<sup>6</sup>*Idem, ibidem*, p. 75.

<sup>7</sup>*Idem, ibidem*, p. 73.

samba, essa inadequação nunca foi um problema, ao contrário, desde os primórdios de sua produção, a adequação fonética da língua à melodia sempre foi uma de suas características mais marcantes. E o mais interessante é que boa parte dos compositores populares não tinha uma formação musical ou literária, sua competência era totalmente intuitiva. Um dos motivos para que esses sambistas soubessem tão bem respeitar a fonética da língua na adequação à melodia se deve, muito provavelmente, ao fato de ser o que Luís Tatit chama de “cancionistas”, isto é, compositores cuja forma de compor “tem por base as inflexões entoativas da fala cotidiana”.<sup>4</sup>

Tatit afirma que a sonoridade brasileira na canção popular foi permeada, desde Sinhô, por uma maneira entoativa de dizer, a qual, por sua vez, se ancora numa tradição mais antiga: “Alheios a qualquer formação escolar, de ordem musical ou literária, esses sambistas retiravam suas melodias e seus versos da própria fala cotidiana. Serviam-se das entoações que acompanham a linguagem oral e das expressões usadas em conversa. Tais recursos, aliás, já vinham das brincadeiras indígenas e dos rituais religiosos das primeiras levas de negros que aqui chegaram”.<sup>5</sup>

Essa sonoridade gerou uma espécie de relação direta com a fala cotidiana determinante para o samba de 1930 que “consagrou a entoação da linguagem oral como centro propulsor de todas as soluções melódicas que resultaram nos gêneros e estilos até hoje praticados”.<sup>6</sup> Deve-se ter em conta que a partir do samba carioca de 30 – com sua temática, sua forma composicional – houve um reconhecimento nacional do que seria a música popular urbana brasileira. Isso significa, no mínimo, uma identificação segura ali naquele gênero de elementos que faziam parte da cultura popular brasileira de um modo geral e, especificamente no que concerne à língua, significa o reconhecimento de uma maneira de dizer – não só a entoação, mas a pronúncia também – própria do português falado no Brasil.

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

*Essas inflexões, denominadas tonemas, podem ser descendentes, ascendentes ou suspensivas (quando sustentam a mesma altura). A descendência está cultural e tradicionalmente associada a conclusões de idéias. (...) as duas outras formas, ascendente e suspensiva, perfazem a tensão típica da continuidade: ou temos uma pergunta (explícita ou implícita), ou temos a informação sub-reptícia de que o discurso deve prosseguir, ou ainda temos o indício de que algo ficou suspenso.*<sup>7</sup>

Um dos efeitos do emprego dos tonemas é gerar uma espécie de cumplicidade entre o compositor e o ouvinte, na medida em que é possível reconhecer a sonoridade familiar da língua materna na canção. Era exatamente isso que Mário de Andrade reivindicava para que o canto erudito nacional se transformasse de fato num canto reconhecidamente diferente, com uma sonoridade brasileira só que no âmbito da dicção e não no da entoação propriamente. Ao reconhecer uma sonoridade familiar na canção, seja por intermédio da fonética da língua, seja por intermédio da entoação o ouvinte tende a estabelecer um vínculo muito mais próximo, muito mais

prazeroso do que quando não existe esse reconhecimento de imediato, isto é, quando a audição é só motivo de estranhamento.

Talvez esse efeito de familiaridade provocado pela entoação tenha sido responsável pela sensação de que o samba sempre existira, mesmo na época em que estava sendo criado como gênero de canção popular. Nesse sentido, para Tatit, Noel Rosa “resolveu a equação da música popular brasileira (...) e lançou um dos modelos mais fecundos para as futuras gerações de cancionistas”, justamente porque dominava a arte de “extrair da melodia preestabelecida uma raiz entoativa”.<sup>8</sup> Além disso, é importante frisar que a entoação contribui para revelar uma maneira de pensar o mundo;<sup>9</sup> quando Noel alia o samba do Estácio à sua voz lírica – que em “Com que roupa?” nasce debochada, irreverente, coloquial, familiar – cria uma voz emblemática de um gênero popular a partir de um conjunto de valores que pertencem ao universo do samba, isto é, todos os elementos da canção vão contribuir para indicar o lugar ideológico dessa voz, inclusive, a entoação.

### A escola de interpretação de Mário Reis

Se no ritmo, na letra e na entoação do samba o compositor Noel Rosa se filiou ao inovador grupo de sambistas do Estácio, na forma de interpretar as canções o cantor adotou o que de mais novo, e diferente, estava sendo criado na canção popular brasileira. O intérprete responsável pela reviravolta no estilo de cantar sambas foi Mário Reis, mais um jovem da elite carioca cujo início de carreira seguiu a mesma trajetória dos talentosos rapazes do Bando de Tangarás. Enquanto fazia a faculdade de Direito, Mário Reis tinha aulas de violão com o maior sambista da época, Sinhô, apenas para se divertir, sem a menor intenção de se profissionalizar no universo da música popular. Mas, como Sinhô se empolgou com o modo de interpretar de seu brilhante aluno,<sup>10</sup> acabou convencendo-lhe a gravar um disco em 1928. Desde a gravação de seu primeiro disco com as canções “Deus nos livre do castigo das mulheres” e “Sabiá”, ambas de Sinhô, Mário Reis foi muito bem sucedido com um estilo em tudo diferente do que vinha sendo feito até então. O sistema de gravação elétrico, que acabara de surgir em julho de 1927, foi também responsável pela possibilidade de sucesso de uma voz como a de Mário Reis que, segundo Sérgio Cabral, tornou-se “o símbolo dos novos tempos, no Brasil”, pois o cantor era “dono de uma voz que jamais seria gravada pelo antigo sistema das gravações mecânicas. Com o seu jeito de cantar, possibilitou o aparecimento de inúmeros outros cantores, criando uma escola de interpretação”.<sup>11</sup>

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

<sup>8</sup> *Idem. O cancionista*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002, p. 29-35.

<sup>9</sup> Para Bakhtin e Voloshinov, a entoação é a expressão de um julgamento de valor que estabelece um vínculo entre o discurso verbal e o extra-verbal, assim “a entoação só pode ser compreendida profundamente quando estamos em contato com os julgamentos de valor presumidos por um dado grupo social”. BAKHTIN, Mikhail M. Discurso na vida e discurso na arte. In: FARACO, Carlos Alberto, TEZZA, Cristóvão e CAS, Gilberto. *Diálogos com Bakhtin, Mikhail M.* Curitiba: UFPR, 1999. A tradução para o português de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, para uso didático, - tomou como base a tradução inglesa de I. R. Titunik (Discourse in life and discourse in art: concerning sociological poetics”), publicada em V. N. Voloshinov, *Freudism*, New York. Academic Press, 1976, p. 7.

<sup>10</sup> Em depoimento à revista WECO, Sinhô diz: “Eu, que dou minhas composições musicadas e versejadas, sempre lutei com a falta de um cantor a quem pudesse difundir o meu estilo próprio, porque não dizer a minha escola. [Graças a deus, segue, encontrou um] que atende a todos os meus desejos e aspirações, vim a ter um discípulo de violão e modinha, que seria a maior revelação do ano, esse distinto moço, rapaz da melhor sociedade carioca, musicista e acadêmico de uma das nossas escolas superiores (...) esse meu amigo é Mário Reis”. *Apud* GIRON, Luís Antônio. *Mário Reis: o fino do samba*. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 51.

<sup>11</sup> CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990, p. 50.



<sup>12</sup> Cf. SODRÉ, Muniz. *Samba – o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 95.

<sup>13</sup> MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. *Novos Estudos CE-BRAP*, n. 34, São Paulo, Cebrap, nov. 1992, p. 66.

tenores e barítonos da ópera. Mário, preocupando-se mais com a dicção clara e o ritmo, foi o primeiro a interpretar samba com sobriedade, sem os exageros do belcanto”.<sup>12</sup>

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

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

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

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

*em que as vogais mais amplas e os ditongos assumem uma parte da função articuladora das consoantes, enquanto estas, principalmente as nasais e as líquidas, tendem a fundir-se com a vogal que as precede. É (...) uma língua cheia de “liquescências”, isto é, sonoridades fluidas, cujos início e fim não podem ser definidos com clareza. Uma língua, portanto, que resiste às marcações rígidas, tentando arredondá-las. Esse aspecto, unido à tendência contrária e complementar a reforçar os acentos (sobretudo onde há uma seqüência de monossílabos), cria já na prosódia cotidiana um movimento sincopado.*<sup>13</sup>

O crítico afirma ainda que Mário Reis resolveu a questão do empre-

go de uma prosódia tão caracterizada pelo ritmo numa estrutura musical “marcando cada acento, quase cada sílaba, com pequenas articulações, como golpes de palheta de um clarinete (...) como se um riso leve corresse abaixo da melodia” o que acabava por criar o efeito de “realçar com clareza a estrutura da melodia e do verso, sem mudar de dinâmica, como faziam os outros cantores da época, e sem utilizar o *vibrato*”.<sup>14</sup> Evidentemente, esse modo característico de cantar – cuja marcação articulatória é tão sutil e inconfundível – é exclusivo de Mário Reis. Mas, para além disso, o que sua interpretação revelou foi a constatação de que era possível cantar com “bossa”, isto é, com todo um meneio próprio do gênero samba – o ritmo, a entoação, a dicção – que não mais se amparasse no paradigma operístico.

### A poética de “Com que roupa?”

*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.*

A obra de Noel Rosa é tributária em muitos aspectos do novo samba que estava sendo criado pelos compositores negros cariocas, sobretudo, pelo conhecido grupo do Estácio. Esse tipo de samba surgiu no mundo do disco, praticamente, no mesmo momento em que Noel compôs suas primeiras canções.<sup>15</sup> Se rítmica e melodicamente esse modo de compor estava configurado em suas inovações – o ritmo mais marchado, menos sincopado do que o samba produzido antes por Sinhô e Donga, as frases melódicas mais longas – sem a contribuição do jovem compositor de Vila

<sup>14</sup> *Idem, ibidem*, p. 66 e 67.

<sup>15</sup> Francisco Alves gravou os primeiros sambas de compositores do Estácio em 1928 – “A malandragem”, de Bide e Francisco Alves, e “Me faz carinhos”, de Ismael Silva e Francisco Alves; as primeiras composições de Noel datam de 1929.

<sup>16</sup> Como propôs Carlos Sandroni, essa temática se caracteriza, pelo menos no grupo do Estácio, como “um samba em conflito com a malandragem”. Isto é, de um modo geral, nas letras dos sambas compostos a partir de 1927, o modo de vida do malandro será cantado em oposição ao mundo da ordem social, representado nos sambas pela necessidade de um trabalho formal e pela exigência de uma relação amorosa – a mulher é a porta-voz do desejo de abandono da vida boêmia, que é a questão central (o mote, o tema) em torno da qual gira uma necessidade de mudança de vida. Ver SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

<sup>17</sup> Cf. ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, p. 79.

<sup>18</sup> N a gravação original da canção é possível verificar as entoações suspensiva, descendente e ascendente. Essa gravação pode ser ouvida no site do Instituto Moreira Salles <<http://homolog.ims.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>. Acesso em 14 fev. 2011.

Isabel, o mesmo não se pode dizer em relação às letras. Como se trata de canção, um gênero do qual fazem parte música e letra, pode-se facilmente concluir que a contribuição de Noel foi bem significativa não só para o novo samba que nascia, mas também para a canção popular urbana que começava a se configurar como gênero nesse momento.

Mesmo em relação às letras, a produção do novo samba já havia dado os sinais do que seria caracteristicamente sua temática – a da crise com a malandragem<sup>16</sup> – e seu estilo – atravessado pelo discurso coloquial. Aqui a obra noelina vai ampliar as possibilidades artísticas do gênero com um tratamento estilístico e discursivo verdadeiramente inovador; o humor e a ironia somados a uma poética do tom coloquial se transformarão em elementos marcantes não só de sua obra, mas de boa parte da produção da canção popular brasileira. Em relação ao tom coloquial propriamente, Noel foi um dos grandes responsáveis por fazer com que a canção soasse genuinamente brasileira, graças a uma competência ímpar em trabalhar ritmo, melodia e letra em absoluta harmonia sonora. Somado a isso está, evidentemente, a competência poética na elaboração de uma obra de humor que revelou uma voz popular crítica no universo da canção como jamais havia existido antes dele.

Um dos aspectos mais intrigantes na obra de Noel Rosa é que desde seu primeiro samba configura-se um sólido paradigma poético. Sua voz já surgiu em “Com que roupa?” capaz de fazer convergir inúmeros elementos poéticos e musicais no sentido de se tornar reconhecidamente popular e, além de carioca, brasileira. Nessa canção, absolutamente todos os elementos discursivos confluem para criar um efeito de sentido em que uma voz familiar, popular, pudesse ser identificada rapidamente seja pelos aspectos rítmico-musicais, seja pelos poéticos. O próprio mote da canção é uma expressão popular que vinha se tornando cada vez mais usada no Rio de Janeiro<sup>17</sup> para significar a falta de dinheiro. Numa espécie de síntese de uma enunciação que será construída ao longo de sete anos, há nesse mote concentradamente uma temática – a da falta de dinheiro – e um tipo de discurso, o coloquial com humor e ironia, que, juntos, contribuirão para criar o inconfundível estilo de Noel Rosa.

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

O princípio entoativo, proposto por Tatit, permite compreender o paralelismo entoativo que obedece às inflexões entoativas da fala, em perfeito acordo com a melodia e a letra, a cada verso. Assim, no primeiro



verso de cada estrofe, há uma afirmação geral sobre a condição do locutor no momento presente em contraposição ao passado, que introduz a estrofe com uma entoação suspensiva – que sustenta a mesma altura entoativa – e sugere a continuidade do discurso: “Agora vou mudar minha conduta/ Agora eu não ando mais fagueiro/Eu hoje estou pulando como sapo”.<sup>18</sup> Os versos seguintes, segundo e terceiro, explicam ou justificam a afirmação feita no primeiro e terminam com uma entoação descendente que sugere a conclusão do discurso: na primeira estrofe, “Eu vou pra luta/Pois eu quero me aprumar”; na segunda, “Pois o dinheiro/Não é fácil de ganhar”; e na terceira, “Pra ver se escapo/Desta praga de urubu”.

Na sequência, quarto e quinto versos, há uma descrição mais pormenorizada do estado do locutor que também termina com uma entoação descendente, isto é, esses versos agregam mais uma idéia ao que havia sido dito antes<sup>19</sup>: na primeira estrofe, “Vou tratar você com a força bruta/Pra poder me reabilitar, na segunda, “Mesmo eu sendo um cara trapaceiro/Não consigo ter nem pra gastar”, e na terceira, “Já estou coberto de farrapo/Eu vou acabar ficando nu”.

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

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

O refrão é composto por quatro versos que reiteram a pergunta feita no último verso da estrofe, mas apenas os três primeiros têm uma entoação ascendente, própria do tom que interroga: “Com que roupa que eu vou/ Pro samba que você me convidou?/Com que roupa que eu vou?”. O último verso do refrão, no entanto, embora repita a pergunta já feita, é claramente descendente, isto é, enfatiza um tom categórico que indica a descrença do locutor na possibilidade de resolver seu problema: “Pro samba que você me convidou”. Até nesse detalhe melódico-entoativo, Noel Rosa é coerente em criar um contraponto que joga ambigualmente com o que seria esperado do discurso nesse momento da canção: a repetição final da pergunta não faz o mesmo trajeto entoativo, ascendente, dos outros versos interpeladores, é uma pergunta retórica porque, pela sua entoação, percebe-se que de fato é uma asseveração. Ao empregar esse recurso – próprio do discurso falado no jogo entoativo de pergunta/afirmação – Noel já demonstrava uma inusitada segurança, sobretudo para um compositor iniciante, para criar efeitos discursivos que explorassem a ambigüidade de sentidos.

O tom coloquial desta canção vai atingir seu momento mais expressivo na última estrofe quando há uma convergência entre letra – com expressões e imagens populares em praticamente todos os versos - e entoação no sentido de enfatizar a imagem de penúria do locutor. Em sua interpretação, Noel canta o terceiro verso numa entoação muito próxima de uma fala que enfatiza o sentimento de certa raiva, de uma indignação impotente: “Eu

<sup>19</sup> O quinto verso especificamente é onde se concentram as notas mais agudas da melodia, o que contribui para dar um tom mais passional ao verso conclusivo.

hoje estou pulando feito sapo/Pra ver se escapo/ Desta praga de urubu”. E o clímax – em termos da imagem de penúria que foi sendo construída ao longo da canção – é atingido na seqüência com os versos: “Já estou coberto de farrapo/Eu vou acabar ficando nu”, este último, o quinto verso, é onde a melodia atinge a sua região mais aguda, justamente no momento em que, tanto nas duas primeiras estrofes como nesta última, uma nova imagem da penúria é completada. Esse recurso melódico contribui muito para que a imagem seja enfatizada como a mais contundente; na interpretação, Noel explora esse efeito agregando uma entoação de lamento choroso a cada um dos versos que desenham o ápice melódico e imagético das estrofes.

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

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

Ao cuidado de encaixar a prosódia na melodia soma-se a lapidação da sonoridade poética da letra adequada perfeitamente às frases melódicas. Essa adequação segue a regularidade do paralelismo na métrica - cada estrofe tem a seguinte composição: o primeiro verso tem dez sílabas poéticas, o segundo, quatro, o terceiro e o sétimo têm sete, o quarto e o quinto, nove sílabas, e o sexto verso, oito. E o esquema de rimas tem rigorosamente a mesma regularidade nas três estrofes: a/a/b/a/b/c/c. Além do paralelismo da métrica e das rimas repetido a cada estrofe, a aliteração das nasais /m/ e /n/ presente ao longo de toda letra contribui para enfatizar um tipo de sonoridade caracteristicamente brasileira – forjada pela influência de línguas fortemente nasalizadas como o português, as línguas ameríndias e africanas.<sup>20</sup> Na voz de Noel, cujo timbre é meio nasalizado, o efeito dessa aliteração acaba sendo ampliado, o que contribui para dar um leve tom de lamento choroso a sua interpretação.

Como todo recurso poético, o trabalho com a sonoridade ajuda a fixar a autoridade da voz da canção como autenticamente popular. Isto é, em todas as instâncias – poética, entoativa, interpretativa, rítmico-melódica - percebe-se um ajuste milimétrico no sentido de criar uma sonoridade harmônica, cujo efeito de sentido gera a impressão de familiaridade com o

discurso. E esse efeito se deve, sobretudo, ao manejo das possibilidades da língua não só no que diz respeito à sonoridade, mas também na criação de imagens poéticas. Esse primeiro samba de Noel, que se organiza em torno de uma expressão popular, é coerentemente construído com expressões e imagens populares.

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

A aliança entre o humor e a língua falada na produção artística não constitui propriamente uma inovação das décadas de 20 ou 30 do século passado. Discursivamente, a obra humorística de Noel Rosa se filia a uma linhagem ocidental da literatura que alia um tipo de humor mais crítico, mais reflexivo até, ao discurso coloquial. Pirandello analisou algumas obras européias que fundaram essa linhagem no clássico ensaio “O humorismo” em que procura definir, sob o ponto de vista filosófico e discursivo, o que seriam as características mais expressivas desse tipo de texto. Para o dramaturgo, o conceito de humorismo traz um humor específico que independe de época ou de cultura; Heine, Rabelais e Montesquieu, por exemplo, são autênticos humoristas. Uma de suas características mais marcantes é o estilo que se contrapõe à retórica tradicional e “requer o mais vivo, liberto, espontâneo e imediato movimento da língua, movimento que só se pode ter quando a forma pouco a pouco se cria”.<sup>21</sup> Esse estilo tem necessariamente um caráter popular, está impregnado da “língua bufona da plebe”. Isto é, para Pirandello, “colorir comicamente a frase” é uma marca própria do discurso popular, em qualquer cultura, que se projeta, sempre, nas obras dos verdadeiros humoristas.

Outra marca importante do humorismo é um tipo de ironia que “consegue dramatizar-se comicamente”; Pirandello nomeia-lhe “sentimento do contrário” em oposição ao “advertimento do contrário”.<sup>22</sup> Para ilustrar a diferença entre esses modos de tratamento de uma situação cômica, propõe como exemplo o tratamento da imagem de uma velha senhora que se veste com roupas juvenis. Se apenas se constata que sua atitude é o contrário do que deveria ser, produz-se o efeito cômico do “advertimento do contrário”. Já uma reflexão que vai além dessa impressão inicial é o “sentimento do contrário”; percebe o sofrimento da velha senhora ao tentar se enganar que vai atrair a atenção do marido apenas com uma roupa supostamente mais sedutora. No humorismo de Pirandello, a ironia não é somente verbal:

*A ironia está na visão que o poeta tem, não só daquele mundo fantástico, mas da própria vida e dos homens. Tudo é fábula e tudo é verdadeiro, porque é fatal que creiamos serem verdadeiras as vãs aparências que brotam de nossas ilusões e paixões; iludir-se pode ser belo, mas quando se é levado a imaginar em demasia sempre se chora depois o engano: e este engano se nos aparece cômico ou trágico, conforme o grau de nossa participação nas vicissitudes de quem dele padece, segundo o interesse ou simpatia que aquela paixão ou aquela ilusão suscitam em nós, segundo os efeitos que aquele engano produz.*<sup>23</sup>

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

<sup>21</sup> PIRANDELLO, Luigi. O humorismo. In: GUINSBURG, J. (org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 76.

<sup>22</sup> *Idem, ibidem*, p. 147.

<sup>23</sup> *Idem, ibidem*, p. 117.

<sup>24</sup> *Idem, ibidem*, p. 143.

<sup>25</sup> *Idem, ibidem*, p. 166.

<sup>26</sup> Alguns deles são: “Fala, meu louro” – sátira à derrota de Rui Barbosa na eleição presidencial de 1919 – e “A favela vai abaixo” – crônica sobre um projeto de 1927 que visava demolir o morro da Favela, o que deixaria seus habitantes desabrigados.

o pranto e o riso; depois o ceticismo de que se colore toda observação, toda pintura humorística e, por fim, seu proceder minuciosamente e também maliciosamente analítico”<sup>24</sup>. Por isso, para Pirandello, o humorista é também um crítico; percebe a conduta humana em toda a sua fragilidade e a revela quando desmonta o mecanismo pelo qual essa fragilidade é construída.

*Quanto mais difícil é a luta pela vida e mais é sentida nesta luta a debilidade própria, tanto maior se faz a necessidade do engano recíproco. A simulação da força, da honestidade, da simpatia, da prudência, em suma, de qualquer virtude máxima de veracidade, é uma forma de adaptação, um hábil instrumento de luta. O humorista surpreende de súbito essas diversas simulações para a luta pela vida; diverte-se desmascarando-as; não se indigna: – é assim!*<sup>25</sup>

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

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

É desse lugar, com uma voz marginal, que Noel desvela as “diversas simulações para a luta pela vida” e ao mesmo tempo cria na música popular brasileira a possibilidade de um discurso crítico, de confronto com os valores dominantes. Antes dele, Sinhô já havia feito sambas satíricos, ou mesmo com um viés crítico,<sup>26</sup> mas suas letras estavam longe da ambigüidade discursiva de Noel. Em seus sambas, a ironia e o humor, que dão o tom, indicam uma voz segura capaz de confrontar diversos tipos de simulação social inclusive aquelas do universo do samba. Com a obra de Noel, pela primeira vez é possível pensar o país criticamente na canção popular; além de “Com que roupa?”, pelo viés do humorismo, “Quem dá mais?”, “Coisas nossas” e “Samba da boa vontade” são alguns exemplos de sambas cuja temática gira em torno das contradições sociais do Brasil.

O humorismo de Noel vai contribuir para criar uma espécie de refinamento discursivo na canção popular. Ao instaurar a ironia como uma categoria determinante, Noel propõe ao público compactuar num jogo de simulação que só tem sentido pleno se as diversas camadas discursivas forem compreendidas em toda a sua extensão. Assim, em “Com que roupa?”, por exemplo, a ironia atravessa diversos níveis: quem denuncia a péssima situação financeira do brasileiro num momento de crise não é um trabalhador, é um marginal – gigolô e trapaceiro, o malandro clássico – que promete uma mudança de vida para resolver seu problema financeiro, mas é uma mudança que reafirma sua marginalidade – além disso, aqui a ironia ainda estabelece uma interdiscursividade polêmica com os sambas do Estácio. Noel reproduz o clássico jogo social que simula o desejo de mudança quando se está diante de situações negativas e, ao reproduzi-lo com uma personagem inusitada, acaba por revelar um nivelamento social também bastante inusitado: todos sofrem com a crise, inclusive quem está excluído socialmente. A ironia dessa canção, portanto, não abrange somente a questão econômica de um país em crise, mas vai além e ilumina polemicamente questões sociais e culturais.

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

*Ao nosso ver, a grande aceitação do samba de Noel, que todo Rio de Janeiro já sabe de cor, reside na originalidade da letra e no sabor esquisito do ritmo, dentro do qual a letra está magnificamente enquadrada. (...) Existe também na peça a originalidade de seu autor ter encontrado coisa de pleno agrado popular, a começar pelo próprio título da composição sem necessidade de recorrer a assuntos já explorados de ‘orgia’, ‘malandro’, ‘carinho’, ‘nota’, etc.<sup>27</sup>*

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

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

<sup>27</sup> Apud MÁXIMO, João e DI-DIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: UnB/Linha Gráfica Editora, 1990, p. 156.



<sup>28</sup> *Apud idem, ibidem*, p. 246.

<sup>29</sup> Certamente tem em mente a produção parnasiana, não é à toa que cita Olavo Bilac ao final de seu comentário.

*O samba evoluiu. A rudimentar voz do morro transformou-se, aos poucos, numa autêntica expressão artística, produto exclusivo da nossa sensibilidade. A poesia espontânea do nosso povo levou a melhor na luta contra o feitiço do academismo a que os intelectuais do Brasil viveram durante muitos anos ingloriamente escravizados. Poetas autênticos, anquilosados no manejo do soneto, depauperados pela torturante lapidação de decassílabos e alexandrinos sonoros, sentiram em tempo a verdade. E o samba tomou conta de alguns deles. Orestes Barbosa entregou-se à nossa poesia popular com verdadeira paixão. E apresentou sambas e canções do outro mundo. O gosto do público foi se aprimorando. Outros poetas vieram dizer, em linguagem limpa e bonita, coisas maravilhosas. (...) É preciso, porém, acentuar que esses poetas tiveram, também, que se modificar, abandonando uma porção de preconceitos literários. Influíram sobre o público, mas foram, também, por ele influenciados. Da ação recíproca dessas duas tendências, resultou a elevação do samba, como expressão de arte, e resultou na humanização de poetas condenados a estacionar pelo sortilégio do academismo. Não duvido que Bilac, se fosse vivo, tomasse o bonde do samba...<sup>28</sup>*

Para justificar o samba como uma produção artística de valor, Noel traça um contraponto entre a poesia erudita e a poesia popular em que apresenta a primeira como limitada a uma preocupação exclusiva com a forma<sup>29</sup> e a segunda como livre desses “preconceitos literários” e por isso mesmo mais autêntica, “limpa e bonita”. Mas o mais interessante nesse depoimento é sua clareza a respeito da influência de mão dupla entre compositores e público no sentido de transformar o samba de fato numa “autêntica expressão artística”. À época assim como hoje, diferentemente da poesia erudita que estava circunscrita a um público elitizado, consumidor de literatura via livros e jornais, a canção popular necessitava dos amplos meios de divulgação da indústria cultural para chegar ao seu público, incomparavelmente maior do que aquele que consumia poesia escrita no Brasil. Esses meios possibilitavam uma resposta muito rápida em relação às produções musicais, o que evidentemente sinalizava para os compositores o que era ou não do agrado dos ouvintes. Desde o início da produção de sambas, a linguagem coloquial da canção se estabeleceu como um componente essencial das letras. A contribuição de Noel, como de outros compositores populares, foi lapidar artisticamente essa linguagem de modo que pudesse ser reconhecida não só como poesia de primeira grandeza, mas também como uma matriz da língua nacional. Nesse sentido, o público identificou rapidamente no samba que “Tudo aquilo que o malandro pronuncia/com voz macia/é brasileiro já passou de português”, isto é, com versos como esses de “Cinema falado”, Noel cravou definitivamente um paradigma poético para a música popular brasileira.



*Artigo recebido em fevereiro de 2011. Aprovado em março de 2011.*