

“Modestia à parte, meus senhores, eu sou da Vila!”: a cidade fragmentada de Noel Rosa



FUNDAÇÃO
GETULIO VARGAS

CPDOC

Centro de Pesquisa e
Documentação de História
Contemporânea do Brasil

AUTORIZAÇÃO

Autorizamos a Revista Contemporânea (e-ISSN 1806-0498) a publicar o artigo “Modéstia à parte, meus senhores, eu sou da Vila!': a cidade fragmentada de Noel Rosa.”, de Santuza Cambraia Naves. O artigo integra o Número 16, Volume 8, da revista *Estudos Históricos*, com o tema “Cultura e História Urbana”.

Para a republicação do texto na Revista Contemporânea, deverão constar o nome da autora e o título do artigo, além do crédito apropriado à publicação original.

Atenciosamente,

Bianca Freire-Medeiros, Mônica Almeida Kornis e Verena Alberti
Editoras da revista *Estudos Históricos*

Praia de Botafogo, 190
22253-900
Rio de Janeiro RJ Brasil
Tel: (21) 3799.5676 /3799.5677
www.cpdoc.fgv.br

Um fenômeno que chama a atenção de quem pesquisa a música brasileira da virada dos anos 1920 e da década seguinte é o dos direcionamentos opostos tomados pela música popular. A começar pelo fato de que o projeto musical modernista, articulado basicamente por Mário de Andrade, mantém a tradicional classificação hierarquizante entre erudito e popular, a despeito de toda uma valorização do “populário”. É significativa a posição de Mário de Andrade: se por um lado não vislumbra a possibilidade de se fazer uma música “nacional” sem o concurso do “populário”, por outro continua tendo por meta a criação de composições mais elaboradas, no âmbito da experiência erudita. Quanto a esta questão, ele é taxativo: “(...) é com a observação inteligente do popular e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá” (Andrade, M., 1962:64).

Se Mário expressa a sua admiração pela música popular brasileira de maneira contundente - “é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora”-, dela ainda exige, no entanto, uma série de desenvolvimentos, na medida em que a vê destituída de maiores elaborações formais, espontânea e decompromissada com quaisquer propostas de cunho construtivo (loc. cit.) A “música artística”, portanto, é a música erudita.

Também é relevante o fato de que, num momento em que a música popular, de maneira intuitiva, tende a assimilar o imaginário urbano, referenciando a experiências modernizantes, a música erudita se volta para a pesquisa dos elementos regionais. Isto não significa uma situação de confronto, mesmo porque não há interlocução entre artistas populares e eruditos. Tampouco deve dar a entender que os ritmos urbanos seriam excluídos do projeto modernista. Em vários artigos de crítica musical, Mário de Andrade demonstra o seu interesse pelos gêneros musicais que se desenvolvem em algumas cidades brasileiras, como o samba e o maxixe¹.

Mas ao propor que se faça uma “música interessada”, Mário tende a enfatizar, de fato, os elementos folclóricos, marcadamente regionais, do nosso repertório popular. De acordo com José Miguel Wisnik, esta valorização do regional corresponderia à concepção desenvolvida pelo nacionalismo modernista de que a música urbana exprimia “o contemporâneo em pleno processo inacabado”². Mas nota-se que esta idéia de um “inacabamento” do nosso processo histórico, com seu viés evolucionista³, acaba contribuindo para a própria confecção da categoria “música interessada”. Mário de Andrade dá a entender que só seria justificável fazer música meramente “desinteressada” quando ultrapassássemos o momento de formação nacional⁴. Tal concepção evolucionista aparece explícita, por exemplo, em artigo de 1924 (Marcelo Tupinambá):

A arte musical brasileira, se a tivermos um dia, de maneira a poder chamar-se escola, terá inevitavelmente de auscultar as palpitações rítmicas e ouvir os suspiros melódicos do povo, para ser nacional, e por consequência ter direito de vida independente no universo. Porquê o direito de vida universal só se adquire partindo do particular para o geral, da raça para a humanidade, conservando aquelas suas características próprias, que são o contingente que enriquece a consciência humana. O querer ser universal desgraçadamente é

uma utopia. A razão está com aquele que pretender contribuir com os meios que lhe são próprios e que lhe vieram tradicionalmente da evolução do seu povo. (Andrade, M., 1963:115)

1 - O “MÚSICO INTERESSADO”

Ao que tudo indica, quem mais se aproxima do ideário modernista é Villa-Lobos, cabendo-lhe como uma luva a qualificação de “músico artista” inventada por Mário de Andrade, pois tal músico estaria encarregado de “assuntar” a “realidade da execução popular” e desenvolvê-la. É justamente Villa que é citado por Mário como autor de tal procedimento: “Mais uma feita lembro Villa-Lobos. É principalmente na obra dele que a gente encontra já uma variedade de sincopado. E sobretudo o desenvolvimento da manifestação popular”. (Andrade, M., 1962:37) De fato, Villa realiza como ninguém a prática antropofágica preconizada pelo escritor com relação ao “populário”, trabalhando as manifestações da tradição popular - como o chorinho carioca e vários ritmos regionais - com um instrumento “erudito” legado pela cultura ocidental.⁵ Disso resulta, evidentemente, uma obra mesclada de tendências tanto nacionais quanto universais, a despeito da trajetória do compositor, marcada, principalmente a partir de 1930, por uma prática intervencionista de cunho nacionalizante. Luiz Paulo Horta destaca, por exemplo, a influência francesa - que estaria “no ar”, “no inconsciente, ou no subconsciente” - não só sobre o compositor, como também sobre o próprio ambiente carioca da *belle époque*. Mas Villa, segundo o autor, procederá permanentemente, tanto na obra quanto na vida, através da “união de contrários”, conciliando sempre a tradição da *disciplina*, representada pela influência que Bach exercia sobre ele, com a experiência da *liberdade*, vivenciada com os chorões. Horta acrescenta: “A sua boemia foi sóbria: em vez de álcool, café forte (fortíssimo). E a imaginação delirante não cortou a capacidade de trabalho.” (Horta, 1987: 17-22)

Embora o compositor nem sempre corresponda ao perfil do “músico artista” delineado por Mário, principalmente quando incorre em alguns deslizes, tendendo ao exotismo (com a “pseudo-música indígena”, por exemplo) ou ao individualismo, Villa-Lobos não perde o título de “músico da Semana” - na condição de único músico brasileiro a constar nos programas -, nem tampouco o acompanhamento fiel do crítico Mário de Andrade, tanto para apreciar grande parte de sua obra quanto para alertá-lo sobre os perigos em que incorre em função de uma tendência a um individualismo indomável.⁶ E como observa Enio Squeff, tanto Villa-Lobos quanto Mário tentam, cada um ao seu modo, fazer um “mapeamento musical do Brasil”: o músico, através de sua própria obra, e o escritor, a partir de uma perspectiva filosófica - ou conceitual. Para ambos, “a música seria um reflexo do Brasil por incorporar procedimentos, gestos, processos mentais, fatores de toda a ordem que deveriam ser investigados ou, no mínimo, decodificados pelos estudiosos.” (Squeff, 1993: 67)

Se Mário de Andrade envereda por uma cruzada pedagógica, recolhendo peças do repertório popular e investindo na formação de “músicos interessados” no projeto nacional, é Villa-Lobos que, antecipando-se aos modernistas,

empreende viagens desde 1905 pelo interior do país (Nordeste, Mato Grosso, Goiás e Minas Gerais), tentando realizar o “sonho de conhecer o Brasil” (Horta, 1987: 18-23). É Villa-Lobos quem se propõe realizar, à frente da Superintendência da Educação Musical e Artística (SEMA), a partir de 1932, o projeto acalentado por Mário de *unificar* o Brasil através do *coral*, a que atribui no *Ensaio sobre a música brasileira* um valor tanto musical quanto social:⁷

Musicalmente isso é óbvio. Sobretudo com a riqueza moderna em que a voz pode ser concebida instrumentalmente, como puro valor sonoro. (...) Ainda aqui o exemplo de Villa-Lobos é primordial. Se aproveitando do cacofonismo aparente das falas ameríndias e africanas e se inspirando nas emboladas ele trata instrumentalmente a voz com uma originalidade e eficácia que não encontra exemplo na música universal (...). Mas os nossos compositores deviam de insistir no coral por causa do valor social que ele pode ter. País de povo desleixado onde o conceito de Pátria é quase uma quimera a não ser pros que se aproveitam dela (...); o compositor que saiba ver um bocado além dos desejos de celebridade, tem uma função social neste país. O câoro unanimisa os indivíduos. (...) A música não adoça os caracteres, porém o câoro generalisa os sentimentos. (Andrade, M., 1962: 64-65)

2- O MÁRMORE E A ARGILA

12

Os rumos diferentes tomados pelas músicas erudita e popular geram um contraste curioso: enquanto a concretização do projeto modernista, viabilizada principalmente por Villa-Lobos, resulta numa estética *monumental*, a música popular passa a se reger pela pauta da *simplicidade*. Quanto a este aspecto, os músicos populares, ainda que de maneira intuitiva, se mostram mais próximos do modernismo literário de Oswald de Andrade, de Mário de Andrade e de Manuel Bandeira, do Villa-Lobos, a maior expressão do modernismo musical.

As realizações musicais do tipo monumental geralmente se associam às obras sinfônicas, que permitem, dada a sua própria natureza, efeitos grandiosos. O *excesso* manifesta-se em tais obras através de vários meios, desde a própria abundância e variedade de instrumentos de que dispõe a orquestra sinfônica até recursos expressivos vários, como os extremos dinâmicos (*fortíssimo* seguido de *pianíssimo*, por exemplo), a extensão dos movimentos, a abundância de temas diferentes e a complexidade do desenvolvimento, entre outros.

Em Villa-Lobos, um recurso particularmente importante é a diversidade de informações musicais utilizadas, provenientes das mais diferentes tradições - européia, indígena e africana; urbana-cosmopolita e rural-regional.

No caso do nosso modernismo literário, desenvolve-se uma postura que rejeita toda uma tradição associada ao *excesso*: a tradição bacharelesca. Esta tomada de posição é explícita, por exemplo, no “Manifesto da poesia pau-brasil”, publicado por Oswald de Andrade em 1924:

O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. (...) A riqueza dos bailes e das frases feitas. (...) Falar difícil.

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportando e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho. (Andrade, O., 1972: 5)

Ricardo Benzaquen de Araujo argumenta que Gilberto Freyre compartilha com os modernistas este “repúdio à verbosidade sem peso, sem densidade”, “que caracterizaria a retórica”, o que se mostra evidente até em sua trajetória acadêmica: “o fato de ele ter se formado em ciências políticas e sociais nos Estados Unidos, rejeitando a um só tempo a tradição da eloquência e a cultura francesa”. (Araujo, 1993: 272) De acordo com Araujo, a própria linguagem coloquial adotada por Gilberto Freyre em Casa grande e senzala qualifica a sua obra como “moderna” (idem, ib.: 257).

O autor complementa: “a inclinação anti-retórica de Gilberto parece tê-lo realmente conduzido a escrever colado à linguagem mais cotidiana, reproduzindo de certo modo o *sermo bumilis* franciscano que ele tanto louvava.” (idem, ib.: 158). Mas para sermos fiéis à análise de Araujo, é importante considerar que o *excesso*, para Gilberto Freyre, nem sempre conduz ao despotismo, à violência ou à morte. Quando associado à polifonia, ou à profusão de cores, pode resultar em algo benigno, como, por exemplo, a miscigenação na casa-grande. Pois, segundo Araujo, “o corpo e a linguagem, assim como o sexo e a gula, sempre tingidos pelo excesso, vão nos remeter *simultaneamente* para a morte e a ressurreição, o vulgar e o sublime, o aviltamento e a confraternização, em um movimento que rompe de forma irrecorrível com a separação e a distância que caracterizavam, estilística e socialmente, a concepção mais tradicional de nobreza no Ocidente.” E complementa: “a degradação embutida na convivência com aquelas desmedidas entidades está longe de ter um significado apenas negativo, envolvendo também familiaridade, festividade e abundância. Ora, o relativo elogio que Gilberto faz à loucura em CGS igualmente garante que a *bybris* também esteja presente tanto no que *rebaixa* quanto no que *redime* a vida social, na violência e no despotismo do mesmo modo que na intimidade e na confraternização.” (idem, ib.: 84-85) O excesso que, para Freyre, é objeto de reprovação, é o que se caracteriza por uma atitude *excludente*, como se vê nos sobrados, com a sexualidade regrada e com a monocultura da cana - o “excesso de pureza”. (idem, ib.: 222-223) Gilberto Freyre adota, portanto, um ponto de vista *includente*, ao criticar a vocação “inflexível” da reconquista européia nos sobrados, que converte a vida em “uma peça de inspiração neoclássica, com marcação rígida e pesada, incapaz de aceitar qualquer irregularidade ou improvisação.” (idem, ib.: 181-184)

Mas a mestiçagem - uma possibilidade de redenção “as propriedades singulares de cada um desses povos (...) para dar lugar a uma nova figura, dotada de perfil próprio, síntese das diversas características que teriam se fundido na sua composição.” Ao contrário, portanto, da intenção unificadora de Mário de

Andrade e de Villa Lobos, Gilberto Freyre se mostraria “incapaz de pensar a totalidade” (idem, ib.: 59), revelando uma imagem de sociedade “extremamente híbrida, sincrética e quase polifônica” (idem, ib.: 38).

Estas questões levantadas por Araujo a propósito de Gilberto Freyre nos levam a pensar que o excesso que remete a uma perspectiva monumental é o que se associa geralmente à idéia de *grandiosidade*, ou à própria noção de *monumento*. Mikhail Bakhtin, ao analisar a epopéia, argumenta, neste sentido, que seu mundo é o do “passado heróico nacional”; é portanto um mundo de “começos” e de “momentos culminantes”, de “pais” e de “fundadores de famílias”, de “primeiros” e de “melhores”. A epopéia nunca foi, portanto, um poema sobre o presente, pois o autor adotaria sempre “o ponto de vista reverente de um descendente”, proferindo “um discurso infinitamente distanciado do discurso de um contemporâneo sobre um contemporâneo, dirigido a contemporâneos”. Se no romance a *experiência*, o *conhecimento* e a *prática* servem de fonte para o impulso criativo, na epopéia é a *memória* que cumpre esta função. Quando a realidade contemporânea tem acesso ao gênero elevado da epopéia, só o consegue nos seus níveis hierarquicamente mais altos, já distanciados, portanto, da realidade em si mesma. Mas, neste caso, “os eventos, os vencedores e os heróis da realidade contemporânea ‘elevada’ são, por assim dizer, apropriados pelo passado”. E como seria impossível, segundo Bakhtin, adquirir-se grandeza no seu próprio tempo, a contemporaneidade é moldada em *argila*, enquanto que aquele tipo de contemporaneidade voltada para o futuro, para os descendentes, é moldada em *mármore* ou *bronze*. (Bakhtin, 1987: 13-19, minha tradução)

Se a estética monumental incorpora uma gama variada de materiais ao trabalho artístico, lidando com a idéia de suntuosidade, ela o faz na maioria das vezes recorrendo à *citação*. Já o procedimento estético que se pauta pela *simplicidade* tende a recortar de outra maneira o repertório cultural, selecionando as peças que se afastam deste padrão e se aproximam do monumental, a *paródia* passa então a ser usual.

E o que corresponde, na tradição modernista, ao ideal de despojamento? Justamente aqueles elementos prosaicos da linguagem cotidiana, incompatíveis, em momentos anteriores, com as formas elevadas que se exigiam do trabalho artístico. Davi Arrigucci argumenta, neste sentido, que “uma das características fundamentais do período modernista (...) é que *a vida de relação, tal como se mostrava no dia-a-dia, se torna matéria literária*” (Arrigucci, 1990: 52-53). Esta nova perspectiva que se abre então para a arte contaria desde logo, segundo o autor, com a adesão de Manuel Bandeira, que tematizava o “mais humilde cotidiano”, e de Mário de Andrade, que se propunha, até mesmo em suas cartas - tematizando a “vasta matéria tirada da vida de relação” - alargar o conceito de literatura. Isto significaria “uma conquista de liberdade de criação, com relação à obrigatoriedade convencional, anteriormente dominante, dos temas considerados de antemão poéticos” (idem, ib.: 53).

Arrigucci registra a importância de Blaise Cendrars para a definição dos rumos da literatura dos anos 20, no Brasil, na medida em que a sua poesia, de caráter jornalístico e prosaico, causa impacto na geração modernista (idem, ib.: 100). O autor também estabelece convergências entre as estéticas de Manuel Bandeira e de Oswald de Andrade, observando “a semelhança da matéria que Bandeira encontrava numa página de jornal ou que Oswald registrava em instantâneos telegráficos do *Pau-Brasil*, em 1925, “que se deveria a uma mesma consciência de “redescoberta” do país e a uma mesma percepção da *poesia nos fatos*.⁸ (idem, ib.: 103)

Mas o que mais caracteriza o procedimento modernista em sua faceta despojada é talvez o tratamento *cômico-sério* dado aos temas, como faz Bandeira, por exemplo, em suas crônicas publicadas no jornal *A Noite*, sob o título geral “Bife à moda da casa”, como faz Mário de Andrade em *Macunaíma*, e como procedem vários escritores brasileiros, contemporâneos ou não de Bandeira (idem, ib.: 105-108). Este procedimento cômico-sério, segundo Bakhtin, permeia todos os gêneros antigos - os poemas bucólicos, as fábulas, as primeiras memórias literárias, os panfletos romance. E o que é mais importante: o fato de que o cômico-sério só se configura quando se tem uma percepção da vida *contemporânea*, do tempo *presente*. A idéia de *transitoriedade*, ligada a este tipo de sensibilidade histórica, teria sido tema de representação nos gêneros “baixos” - ou na “cultura criativa do riso das pessoas comuns” -, que desenvolvem “uma nova atitude perante a linguagem”: “o presente, a vida contemporânea, eu próprio, meus contemporâneos, meu tempo”, “todos esses conceitos foram originariamente objetos de um riso ambivalente, ao mesmo tempo alegre e destrutivo”. Esta atitude, portanto, teria em muito influenciado, tanto no mundo antigo quanto na Idade Média, a formação da linguagem do romance, pois é no riso popular que se encontrariam as suas “autênticas raízes folclóricas” (Bakhtin, 1987: 20-22, minha tradução).

De acordo com Bakhtin, o espírito romanesco já existiria nos gêneros cômico-sérios não só porque a realidade contemporânea serve como sua matéria, como também porque, pela primeira vez, “a matéria da representação literária séria (embora ao mesmo tempo cômica) é representada sem qualquer distância sobre o nível da realidade contemporânea, numa zona de contato direto nu e cru”. A distância épica seria então abolida, porque o que predomina é a perspectiva da realidade contemporânea, mesmo no caso de o passado e o mito virem a ser tematizados. Ao riso, portanto, caberia destruir tanto o épico quanto a distância hierárquica, pois a imagem distanciada não se presta ao cômico (idem, ib.: 22-23).

O romance, portanto, ao contrário da epopéia, preservaria a singularidade do passado, pois, de acordo com Bakhtin, “toda contemporaneidade grande e séria requer um perfil autêntico do passado, uma outra linguagem autêntica de um outro tempo”. E promove uma “revolução radical na linguagem artística” ao assumir a

incompletude do presente, sua incessante continuação rumo o futuro. E na medida em que o presente se torna a principal referência, o tempo e o mundo perdem sua completude, assim como “o modelo temporal do mundo muda radicalmente: ele torna-se um mundo onde não há primeira palavra (não há palavra ideal) e onde a palavra final ainda não foi dita; o tempo e o mundo, dessa maneira, tornam-se históricos pela primeira vez na consciência artística e ideológica” (idem, ib.: 29-31)

Simplicidade, humor e presentidade, nesta linha de raciocínio, andam de mãos dadas. E na tradição do modernismo, o humor muitas vezes se realiza através da *paródia*. Manuel Bandeira, Oswald e Mário de Andrade são citados como parodistas; Bandeira em seus poemas, Oswald em seus romances e manifestos (Campos, 1971) e Mário principalmente em *Macunaíma* (Monegal, 1980). Entre os compositores populares da época, quem mais se destaca quanto a este procedimento é Noel Rosa. Como veremos, quando Noel lida com uma estética que recorre ao excesso - o repertório operístico, por exemplo -, o faz parodiando.

3- “E A VILA ISABEL DÁ SAMBA”

Noel realiza a transição da música popular para um registro diferente do até então implantado, direcionando-se cada vez mais para uma experiência estética mais referenciada à vida urbana. No plano musical, o compositor começa a ensaiar os novos passos a partir do samba “Com que Roupa?”, criado em 1929 e editado em dezembro de 1930. Este samba já tematizava aspectos do estilo de vida carioca através da letra, que incorporava a linguagem coloquial de certos segmentos da cidade, assim como mostrava, através do ritmo (samba) e de uma maneira mais intimista de cantar, com um acompanhamento sustentado apenas por bandolim e violões, um tom que parecia mais adequado ao imaginário urbano que então se delineava. João Máximo e Carlos Didier contrastam, por exemplo, a experiência de Almirante com o Bando de Tangarás - que “ainda pensam nos cocos e nas emboladas” - com a de Noel - que “vai subir muitas vezes o morro, beber em sua fonte, experimentar parcerias com seus compositores, aprender com eles.” Os autores comentam que Noel foi amigo de Cartola, da Mangueira, e de outros compositores, como Canuto, do Salgueiro, e Bide e Ismael Silva, do Estácio, fazendo várias parcerias com estes músicos (Máximo e Didier, 1990: 196).

No cenário da música popular, trata-se de um fenômeno novo, que contrasta com toda uma tradição regionalista que vigorou nas décadas anteriores. Excetuam-se o *samba*, o *choro* e a *marcha*, que já surgiram como gêneros urbanos. O samba não apenas tematiza aspectos da vida carioca, apesar de suas raízes afro-baianas, como também se desenvolve de acordo com o estilo de vida de certos segmentos da baixa classe média da Cidade Nova, por volta de 1916, e da população das favelas e cortiços do Estácio, alguns anos depois.⁹ O *choro* também constitui uma exceção à tradição regionalista na medida em que, como relata José Ramos Tinhorão, aparecendo por volta de 1870 não ainda como gênero, mas como forma de tocar, tem sua origem “no estilo de interpretação

que os músicos populares do Rio de Janeiro imprimiam à execução das polcas, que desde 1844 figuravam como o tipo de música de dança mais apaixonada introduzido no Brasil” (Tinhorão, 1974: 95). Quanto à marcha - ou *marchinha carnavalesca* -, “criação típica de compositores da classe média da década de 1920”, segundo Tinhorão, teria recebido a influência das “marchas portuguesas divulgadas no Brasil por companhias de teatro musicado nos primeiros anos do século, e depois pelo ritmo do *rag-time* americano” (idem, ib.: 121).

A propósito do regionalismo, Tinhorão mostra que o interesse pelo folclórico no Brasil remonta à primeira metade do século XX, com as “reformas” feitas por Catulo da Paixão Cearense na modinha, adaptando-a “ao gosto pelo *exótico nacional*” (idem, ib.: 29). O autor refere-se também à experiência teatral carioca do início do século, em que se destaca Eduardo das Neves, incluindo em seu repertório tanto as modinhas e os lundus, gêneros típicos do final do século, quanto os gêneros regionalistas então em moda, como desafios sertanejos, cateretês, canções sertanejas etc. (idem, ib.: 32-33)

Almirante comenta a “onda regionalista” que teria assolado o país a partir de 1912, com reflexo na música tocada nos centros urbanos, principalmente o Rio de Janeiro, como as canções da dupla João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense, e posteriormente do compositor Marcelo Tupinambá (pseudônimo de Fernando Lobo). Os efeitos desta onda seriam sentidos também no teatro, no carnaval - que adere aos temas nordestinos, desde o ritmo às roupas típicas - e na produção de obras de pesquisa folclórica.¹⁰ Almirante cita as conferências proferidas por Afonso Arino, em 1915, sobre temas folclóricos, chegando a promover, em dezembro de 1915, sob o patrocínio da Sociedade de Cultura Artística, no Teatro Municipal de São Paulo, a apresentação de autos e danças dramáticas tradicionais.¹¹

Este gosto pelo regional teria continuidade na década de 20, dando o tom para a maioria dos conjuntos musicais que se constituem no período, como Os Oito Batutas, formado em 1919 e apresentando um repertório constituído de maxixes, lundus, canções sertanejas, corta-jacas, batuques, cateretês etc., o Flor do Tempo e o Bando de Tangarás.¹² Tinhorão também registra a criação da figura de Jeca Tatu por Monteiro Lobato, que se torna conhecida a partir de 1919 como uma caricatura do homem rural. O próprio Noel Rosa, que vai se notabilizar por uma temática e por um intimismo mais associados à sensibilidade urbana, começa sua carreira musical compondo uma embolada (“Minha Viola”, de 1929) e participando do Bando de Tangarás, cujo repertório incluía vários gêneros regionais.¹³

Noel não se limita a *tematizar* a vida urbana, pois atua também no sentido de conformar a linguagem musical à modernização emergente. O que se restringe à tematização é o samba que se configura na segunda década do século. “Pelo telefone”, por exemplo, primeira composição registrada como samba, em 1916, de Donga e outros autores, apresentava uma letra em que motivos regionais (contidos no estribilho) conviviam com uma linguagem típica da cidade do Rio de Janeiro, como a usada pela burocracia policial para a intervenção nos ambientes de jogatina (Almirante, 1963: 19-20). Mas este “primeiro

samba”, com um ritmo muito mais próximo do maxixe do que daquele que se convencionou reconhecer como samba alguns anos depois, tem uma letra ainda bastante mesclada de temas regionais e urbanos.¹⁴ A propósito, Almirante mostra em sua pesquisa que “Pelo telefone” se apropria dos motivos populares nordestinos de uma composição anterior de Catulo da Pixão Cearense, Ignácio Rapôso e Paulino do Sacramento, “O marroeiro” (idem, ib.).

4- “A MINHA CAMA É UMA FOLHA DE JORNAL”

Walnice Nogueira Galvão analisa o lugar ocupado por Noel no novo mundo urbano que então se delineia como o de um observador da modernização da cidade, de “seus deserdados, seus *João Ninguém*”, mas colocando-se de fora, “pelas fimbrias da sociedade, sem qualquer intenção de nela se integrar”. Tal recusa não resulta, no entanto, na absorção do perfil do malandro - “aquele de lenço no pescoço e navalha na mão, antes lúmpem que operário”, “assim como não se enquadra na pasmeira virtuosa de sua própria classe”. A autora conclui que “Noel Rosa é, em sua biografia e sua obra”, uma “figura exemplar”: “Boêmio, antes de mais nada, é pequeno-burguês branco de Vila Isabel”. (Galvão, 1982: 8)

Noel atua, portanto, não só como cronista da modernidade, mas também como um seu protagonista típico: o *artista especializado*, que assume que assume a sua vocação de músico popular, num momento ainda de bastante indefinição neste sentido. Sua atitude seria então fundante, rompendo com o amadorismo vigente no meio musical devido em grande parte, segundo Almirante, às discriminações contra o ofício de músico popular, considerado “desclassificado” e associado a negros e marginais. estas interdições levariam o artista a adotar uma postura dissimulada, como é o caso de Braguinha que, sendo de “família tradicional” e temendo assim “arrastar seu nome para o campo ainda mal visto da música popular”, acabou adotando um pseudônimo - João de Barro (Almirante, 1963: 43). Coerente com este papel, o compositor rapidamente se adapta ao trabalho no *rádio*, como contra-regra, cantor e posteriormente em programas humorísticos e revistas radiofônicas, nas quais parodiava composições populares e operísticas.¹⁵ Mas a adesão à mídia não lhe apaga o perfil de *boêmio*, alheio aos valores de sua própria classe e a quaisquer preocupações de cunho construtivo.¹⁶ Não se nota, na postura do compositor, uma antinomia entre arte e vida, tal como a observada por Harvey Goldman a propósito de Thomas Mann e alguns de seus personagens, como Tonio Kroeger, um artista com identidade burguesa. Noel se mostra muito mais próximo de um modelo rejeitado por Mann, remanescente da tradição romântica: o do “culto do gênio”(Goldman, 1988). É significativo o fato de que as várias narrativas sobre a vida de Noel Rosa ressaltam o seu lado *gauche*, avesso aos valores e ambientes de classe média. João Máximo e Carlos Didier, por exemplo, comparam a vivência de Noel com a dos outros integrantes do Bando de Tangarás: enquanto estes últimos assumem o modelo bem comportado e, coerentemente com ele, preferem as mulheres “vespertinas” - moças de

família -, Noel frequenta com assiduidade os berdéis da Lapa e só se sente à vontade com as mulheres “noturnas”, o que deixa explícito em várias de suas composições, como “Dama do Cabaré” (Máximo e Didier, 1990: 276).

Se Noel desenvolve uma linguagem impregnada e estruturada pelos elementos do mundo burguês com que se depara na sua experiência, ao mesmo tempo se contrapõe a ele, tanto na vida - colocando-se de fora -, quanto na arte - fazendo uso da ironia e da paródia. É desta forma que se projeta, ainda que de maneira intuitiva, sua faceta modernista, mostrando pontos de convergência, quanto à conciliação que promove entre arte e vida e quanto ao aspecto da inovação formal, com Oswald de Andrade.¹⁷ Pois também para Noel “a poesia existe nos fatos”, principalmente nos que ocorrem no seu cotidiano boêmio.¹⁸ “Três apitos”, composição de 1931, é reveladora deste tipo de sensibilidade, na medida em que o mundo representado na canção - no qual o trabalho se contrapõe à arte, a máquina ao piano - corresponde à relação que o poeta estabelece com o mundo. Enquanto o poeta modernista se vê como participante e cantor da modernidade,¹⁹ o poeta de “Três apitos”, embora inserido nesse mundo moderno, se exclui, ao mesmo tempo, do universo do trabalho fabril que o caracteriza: se a operária “faz pano”, ele faz versos. Para ele, o mundo só interessa enquanto espaço para a sua vida interior e sentimental. A fábrica apita para chamar as operárias às máquinas, mas o poeta toca a buzina do seu carro para chamar a operária para junto dele. Na condição de ser “do sereno”, uma espécie de “guarda-noturno”, o poeta se opõe ao diurno mundo do trabalho, fazendo jus à observação de Oswald de Andrade de que o contrário do burguês, ao invés do proletário, seria o boêmio.²⁰

5- “O APITO DA FÁBRICA DE TECIDOS”

Há um certo consenso quanto à faceta inovadora de Noel, quanto à sua habilidade de captar não apenas as questões, mas também a forma adequada ao momento histórico em que vive. Este tipo de apreciação da obra do compositor já data do período em que os seus sambas, principalmente “Com que roupa?”, começam a fazer sucesso.

Em 30 de dezembro de 1939, por exemplo, um crítico musical da *PhonoArte* faz o seguinte comentário sobre a citada composição de Noel recentemente lançada em disco:

Noel Rosa (...) revelou-se este ano como autor da samba *Com que roupa?* (...). 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. (...) 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 tão explorados de “orgia”, “malandro”, “carinho”, “nota”, etc., etc.²¹

Tinhorão observa que Noel teria se adiantado “ao gosto médio de seu tempo” porque soube associar as informações mais simples, provenientes dos “compositores

semi-analfabetos” com quem conviveu na boemia, às experiências musicais “mais requintadas” que compartilhava com outros músicos. O autor ressalta a invenção formal promovida por Noel, tanto na letra - “que incorporava em certos pontos, inclusive, o espírito dos poemas-piada dos modernistas de 1922” - quanto na música. E enfatiza um aspecto muito importante da obra de Noel: a integração dos versos à música. Ou seja, configura-se um tipo de composição em que letra e música são concebidos não isoladamente, mas, pelo contrário, em profunda consonância um com o outro (Tinhorão, 1982: 2). “Gago apaixonado”, samba de 1931, é obra bastante representativa deste tipo de procedimento, na medida em que, para o desenvolvimento do tema, concorrem não só a letra, mas também a linha melódica e a interpretação. O mesmo ocorre com “Conversa de botequim” (samba de 1935, em parceria com Vadico), composição sobre a qual opinam João Máximo e Carlos Didier: “Em nenhuma outra é tão harmonioso o casamento da melodia com a letra, pontuação perfeita, acentuação irrepreensível”. (Máximo e Didier, 1990: 398)

Tal como Oswald de Andrade, Noel costuma ser apontado como “poeta inovador”, que “rompeu com as convenções poéticas, renovou vocabulário” e “trouxe novos temas”.²² Walnice Nogueira Galvão lembra Mário de Andrade, que distinguiu o compositor “com várias menções em seus estudos”. E ressalta a “marca urbana” na produção de Noel, pois “sua obra mais definida”, segundo ela, “será música de metrópole”: “Vai anotando e criticando o desempenho do bonde, do automóvel, do telefone, do cinema falado e sua influência nos costumes, a conversa de botequim, as idéias importadas em voga, como o positivismo e a trenologia das bossas cranianas.” (Galvão, 1982: 7-8) Charles Perrone observa que, a despeito de Noel ser um mero compositor popular, sempre se atribui uma qualidade literária à sua obra. A propósito, comenta: “A dosada linguagem coloquial de seus sambas corresponde, em alguns aspectos, ao primeiro modernismo, mas (...) esta equivalência é instintiva certamente, e não deliberada.” (Perrone, 1988: 18)

Oswald de Andrade e Noel Rosa têm portanto em comum o apego ao seu tempo, às informações que brotam constantemente da vida presente das grandes cidades. A diferença é que Noel assume a contemporaneidade intuitivamente, isento de projetos e programas. Já a opção pelo presente, em Oswald, é fruto de uma reflexão consciente sobre a possibilidade de intervir no país, buscando elementos da tradição e do mundo técnico emergente que possam redimi-lo. Mesmo porque a valorização do presente promovida por Oswald não implica a supressão do passado - a mesma visão que incorpora as “turbinas elétricas” não perde de vista “o Museu Nacional”²³ (Andrade, O., 1972: 9).

6- “COM QUE ROUPA?”

Noel tende a conceber (intuitivamente, como já observamos) o *despojamento* como a linguagem adequada ao tempo presente. este procedimento se vê nas letras de suas canções, nas quais o lirismo, sempre mesclado com a ironia, se mostra desprovido de qualquer excesso, de qualquer tipo de idealização. Suas musas são palpáveis,

fáceis de localizar: podem estar em algum ponto de Vila Isabel - em casa ou na fábrica - ou mesmo num cabaré da Lapa. Claudia Matos compara, por exemplo, o lirismo de Noel com o lirismo derramado de outros compositores seus contemporâneos, como Cartola, Nelson Cavaquinho e Lupicínio Rodrigues. segundo a autora, os poetas de cabeceira de Cartola teriam sido Olavo Bilac, Castro Alves, Golçalves Dias. Matos complementa: “Este detalhe vem confirmar algo nitidamente observável nas letras dos sambas não apenas de Cartola, mas de todos aqueles que versaram da musa lírico-amorosa naqueles anos: a influência de um discurso literário, branco, burguês, que se faz notar no rebuscamento das metáforas como nas colorações idealizantes (...) que marcam sua visão de mundo.” (Matos, 1982: 46)

Noel é despojado também quando interpreta. Sua voz fraca e seu estilo descontraído contrastam com os dós de peito dos grandes cantores de rádio da época, como Francisco Alves e Vicente Celestino.²⁴ Tal estilo interpretativo, por sua vez, recorre a um acompanhamento adequado. A profusão de instrumentos orquestrais, característicos dos arranjos da época, cede lugar a instrumentos de corda mais camerísticos, como o bandolim e o violão (Máximo e Didier, 1990: 156). Noel só se apropria do registro do excesso em tom de paródia. O *barbeiro de Niterói*, de 1935, exemplifica esta postura, pois esta revista radiofônica, elaborada para o programa humorístico “Clube da Esquina”, da Rádio Clube do Brasil, é uma paródia da ópera *O barbeiro de Sevilha*, de Rossini. O sucesso de *O barbeiro de Niterói* o teria animado a criar outras revistas radiofônicas, como *Ladrão de galinha* (1935), e *A noiva do condutor* (1936), “sempre parodiando composições populares conhecidas - algumas, aliás, de sua própria autoria.”²⁵ João Máximo e Carlos Didier lembram que o procedimento parodístico é recorrente em Noel e citam alguns exemplos, como “Com que roupa?”, composição que parte de uma brincadeira com “Hino nacional”, e outras composições escritas sobre algumas melodias, como “Cheek to cheek”, “Diga-me esta noite”, “Gigolette” etc. (idem, ib.: 375).

No rol dos compositores populares da época, quanto ao aspecto do humor, Lamartine Babo é quem mais se aproxima de Noel. Tal como Noel, Lamartine capta as expressões coloquiais cariocas, faz uso da paródia e recorre ao *nonsense* nas composições carnavalescas (Mello, 1982). E ambos se projetam como os grandes poetas do carnaval brasileiro - Noel com “Com que roupa?” (1930), “Palpite infeliz” (1936) e “Pierrô apaixonado” (1936, em parceria com Heitor dos Prazeres), entre outras, e Lamartine com “Teu cabelo não nega” (1932, marcha composta com os Irmãos Valença) e mais uma infinidade de marchinhas do gênero -, a despeito de Noel não se considerar do “tipo carnavalesco” (Máximo e Didier, 1990: 354). Sem dúvida, ambos são versáteis e múltiplos, experimentam vários gêneros musicais e não por acaso atuam juntos em várias parcerias. Mas a marca de Noel são as chamadas “músicas de meio de ano”, como os seus sambas-canções, enquanto Lamartine se projeta mais como autor de marchinhas carnavalescas. Um outro procedimento os diferencia: se o humor está sempre presente nas composições de Noel, mesmo nas líricas, Lamartine promove uma

dissociação, via linguagem, entre suas canções sentimentais e suas composições carnavalescas. O irreverente Lamartine das marchinhas e foxtrotos se torna então irreconhecível no tom grave que confere às valsas e aos sambas-canções.

A antítese de Noel na música popular, em muitos aspectos, vem a ser Ary Barroso. Ao contrário de Noel, que inaugura procedimentos simples, desde a composição à interpretação, Ary instaura a *grandiosidade*, tanto na obra quanto no significado que lhe confere. Vasco Mariz afirma, por exemplo, que Ary “imprimiu novo impulso à orquestração da música popular, ampliando-a com alentados conjuntos, em contraste com a *singeleza tímida* de Noel Rosa.” Mariz ressalta também uma outra criação de Ary Barroso, que dá continuidade ao procedimento anterior: o *samba cívico*, com *Aquarela do Brasil* (de 1939) e outras composições. E retorna a comparação entre os músicos: “Sinhô, Noel e Pixinguinha foram cantores de determinados bairros cariocas e de estados de espírito da boêmia do Rio de Janeiro; Caymmi trouxe-nos a melancolia das toadas praianas do norte, mas só Ary Barroso fez cantar *o Brasil inteiro em uníssono*, de peito estufado por ser bem brasileiro, deste Brasil ‘do mulato inzoneiro.’” (Mariz, 1985: 91, grifo meu)

Claudia Matos chama a atenção para o fato de que “Aquarela do Brasil” acaba se tornando um modelo para “a modalidade mais eloquente do samba apologetico-nacionalista”: o *samba-exaltação*. E desenvolve: “Em termos musicais, o samba-exaltação caracterizava-se pela imponência dos arranjos orquestrais, enquanto o samba, até então, normalmente se fazia acompanhar de um simples regional.”²⁶ João Máximo e Carlos Didier também fazem observações sobre o tema, comentando que o país retratado por Ary em “Aquarela do Brasil” é muito diferente do “Brasil de tanga” que Noel deixa transparecer em “Com que roupa?” (Máximo e Didier, 1990: 481)

É particularmente relevante para a nossa análise do período modernista a observação de Bakhtin de que a idealização do passado em gêneros elevados tem algo de um “*ar oficial*”, ao passo que o romance, pelo contrário, construído com a linguagem do cotidiano, com o discurso familiar e com formas profanadoras, associa-se à linguagem *não-oficial* (Bakhtin, 1987: 20). Extrapolando os gêneros abordados por Bakhtin e as suas configurações históricas específicas, poderíamos pensar em algumas figuras do nosso cenário modernista que adotaram, à sua maneira, uma certa gravidade, em virtude de determinados compromissos com o ideal de nação. É o caso, como vimos, de Ary Barroso que, apesar de não se comprometer com nenhum projeto cultural, participa, no entanto, da vida pública, como jornalista, radialista, político e em várias outras atividades.²⁷

“Aquarela do Brasil”, com seu tom encomiástico e grandiloquente, aproxima-se do espírito da epopéia. Tal como *Os Lusíadas*, por exemplo, ao evocar a “Terra de Nosso Senhor” a letra da canção remete à idéia de povo eleito; e, seguindo a linha do relato épico, alude ao passado, embora não tematize, como faz a epopéia, feitos de antepassados:

(...) Ah! Abre a cortina do passado
 Tira a mãe preta do cerrado
 Bota o rei-congo no congado
 Brasil, pra mim
 Deixa cantar de novo
 o trovador
 À merencória luz da lua
 Toda canção do meu amor
 Quero ver essa dona caminhando
 Pelos salões arrastando
 O seu vestido rendado (...)

23

Outro procedimento épico que se nota em “Aquarela do Brasil” é a construção dos personagens sem o concurso do tempo. O “mulato inzoneiro” e a “morena sestrosa”, convertidos em tipos nacionais, são figuras congeladas num eterno presente, estereotipadas e sem densidade. A propósito da *Odisséia*, Erich Auerbach chama a atenção para o fato de que os heróis homéricos, ao contrário das figuras do Velho Testamento - “mais plenas de desenvolvimento, mais carregadas da sua própria história vital e mais cunhadas na sua individualidade” -, “não têm desenvolvimento algum e a história das suas vidas fica estabelecida univocamente”. Os heróis homéricos, segundo o autor, “estão tão pouco apresentados no seu desenvolvimento presente e passado que, na sua maioria (...) aparecem com uma idade pré-fixada” (Auerbach, 1987: 14). Trata-se de uma narrativa em que o “desfile dos fenômenos ocorre no primeiro plano, isto é, sempre em pleno presente espacial e temporal”. E complementa: “falei (...) do estilo homérico como sendo de ‘primeiro plano’, porque, apesar de muitos saltos para trás ou para diante, deixa agir o que é narrado, em cada instante, como presente único e puro, sem perspectiva” (idem, ib.: 5-9).

Retomando a argumentação de Bakhtin, pode-se dizer que tanto Villa-Lobos quanto Ary Barroso, em algumas de suas obras, concebem de certa forma o seu tempo - tal como o seu país - como heróico. Assim fazendo, acabam relacionando-o com o passado e ignorando, tal como se faz epopéia, “a presentidade do presente e a preteridade do passado” (Bakhtin, 1987: 14). É como se a vida, passada e presente, sofresse um congelamento. Alcança-se, assim, uma experiência totalizadora semelhante à da epopéia, cujo mundo, segundo Bakhtin, graças à “distância épica”, que exclui qualquer possibilidade de atividade e mudança, “adquire um grau radical de completude, não apenas em seu conteúdo, mas também em seu significado e em seus valores” (idem, ib.: 17)

Com relação a este tipo de estética engajada que resulta na monumentalidade, Villa-Lobos se apresenta como a contrapartida de Ary Barroso no terreno da música erudita. José Miguel Wisnik observa que o aspecto monumental da sua obra visaria a responder às expectativas do meio social: “a música de Villa-Lobos parece corresponder plenamente à idéia de ‘país novo’, segundo a qual os países da América Latina tenderam a ser vistos, até mais ou menos a altura de 1930, pelo ângulo da sua *pujança virtual* e, pois, a grandeza ainda não realizada.”²⁸ Este momento vai coincidir com a difusão das inovações

ocorridas na Europa no início do século, em particular a “descoberta” das músicas folclóricas russa (Stravinski) e húngara (Bartók), com seus ritmos irregulares e harmonias inusitadas. Em particular, o “primitivismo” brutalista do primeiro Stravinski - o da *Sagração da primavera* (1913) e *As bodas* (1923) - parece singularmente adequado para conotar a ideia de pujança étnica, de virilidade não corrompida pelos refinamentos da civilização.

Devidamente diluído e edulcorado por Carl Orff - compositor cuja obra foi aceita e elogiada pelos nazistas como legítima expressão do vigor ariano - esta mescla de primitivismo e grandiosidade deixou marcas no Villa-Lobos que compôs obras como os choros *Rasga o coração* (“Choro nº 10”, 1926) e *Pica-pau* (“Choro nº 3”, 1925), e que promoveu o canto orfeônico nas escolas, regendo “monumentais massas orfeônicas em estádios de futebol” e corais de “até 40 mil escolares, cantando músicas a duas, três e quatro vozes”.²⁹

Se o projeto de Villa remete à idéia de *totalidade*, a isenção de Noel quanto a preocupações construtivas lhe permite atuar no registro da *fragmentação*, como poeta de Vila Isabel e de vários bairros e morros da cidade - a Lapa, a Penha, a Mangueira, o Estácio. Ao contrário do Lamartine autor de hinos, por exemplo, que louva “a cor morena do Brasil fagueiro”, o “pandeiro”, “a lourinha! / Dos olhos verdes - cor das nossas matas”, etc.,³⁰ Noel, nem um pouco exaltativo, compõe para musas bastante identificadas com a sua vivência do dia-a-dia.

A música de Noel, como vimos, reflete a sua trajetória circular - nada heróica - pelos diversos bares de Vila Isabel, da Lapa, dos morros e do subúrbio do Rio de Janeiro, à procura do prosaico que marca o cotidiano. Já a estilização promovida no samba por Ary, tomando-o “sinfônico”, com letras de elevado teor cívico, corresponde a uma vida devotada às questões públicas. Mas apesar da diferença de tom, Ary e Noel atuaram juntos, fizeram parcerias (“Mão no remo”, samba de 1931 e “Estrela da manhã”, samba de 1934) e, segundo consta, o homem público Ary Barroso proferiu o discurso fúnebre no túmulo de Noel Rosa (Máximo e Didier, 1990).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAHAM, Gerald. 1979. *The concise Oxford history of music*. Londres, Oxford University Press.
- ALMIRANTE. 1963. *No tempo de Noel Rosa: a verdade definitiva sobre Noel e a música popular*. Rio, Francisco Alves.
- ANDRADE, Mário de. 1962. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Martins.
- _____. 1963. *Música, doce música*. São Paulo, Martins.
- ANDRADE, Oswald de. 1966. *Poesias reunidas*. São paulo, Difel.
- _____. 1972. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio, MEC/ Civilização Brasileira.

- ARAUJO, Ricardo Benzaquen de. 1993. *“Guerra e paz: Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30”*. Tese de doutorado apresentada ao PPGAS - Museu Nacional, UFRJ.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. 1990. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo, Companhia das Letras.
- AUERBACH, Erich. 1987. *Mimesis*. 2ª ed.rev. São Paulo, Perspectiva.
- “A vida, esse triunfo difícil”. 1982. Em Noel Rosa. *História da música popular brasileira*. São Paulo, Abril Cultural.
- BAKHTIN, Mikhail, 1987. *The dialogic imagination: epic and novel - towards a methodology for the study of the novel*. 5ª ed. Austin, University of Texas Press.
- CABRAL, Sérgio.s.d. *No tempo de Ari Barroso*. Rio, Lumiar.
- CAMPOS, Haroldo de. 1966. “Uma poética da radicalidade”, em ANDRADE, Oswald de. 1966.
- _____. 1971. “Serafim: um grande não-livro”, em ANDRADE, Oswald de.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. 1988. *O canto do pajé: Villa-Lobos e a música popular brasileira*. Rio, Espaço e Tempo.
- Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular*. 1977. São Paulo, Art Ed.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. 1982. “Sem malandragem, um marginal poeta: Noel Rosa”, em Noel Rosa. *História da música popular brasileira*. São Paulo, Abril Cultural.
- GOLDMAN, Harvey. 1988. *Max Weber and Thomas Mann: calling and the shaping of the self*. Los Angeles, University of California Press.
- HORTA, Luiz Paulo. 1987. *Villa-Lobos: uma introdução*. Rio, Jorge Zahar Editor.
- MARIZ, Vasco. 1985. *A canção brasileira (popular e erudita)*. 5ª ed. Rio, Nova Fronteira.
- MATOS, Claudia. 1982. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio, Paz e Terra.
- MÁXIMO, João, e DIDIER, Carlos. 1990. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília, Editora Universidade de Brasília/ Linha Gráfica Editora.
- MELLO, Zuza Homem de, 1982. “No reinado de Momo, a crônica social cantada pelo povo”, em *Lamatine Babo. História da música popular brasileira*. São Paulo, Abril Cultural.
- MONEGAL, Emir Rodrigues. 1980. “Carnaval/antropofagia/paródia”, *Tempo*

Brasileiro, nº62, julho-setembro.

NUNES, Benedito. 1979. *Oswald canibal*. São Paulo, Perspectiva.

PERRONE, Charles A. 1988. *Letras e letras da MPB Rio*, Elo.

SANTIAGO, Silviano. 1987. “Permanência do discurso da tradição do modernismo”, em *Cultura brasileira: tradição/contradição*. Rio, Jorge Zahar Editor.

SQUEFF, Enio. 1993. “A questão da vida”, *Memória*, nº 17, janeiro/fevereiro/março. p. 66-70.

_____, e WISNICK, José Miguel. 1982. *Música*, São Paulo, Brasiliense.

TINHORÃO, José Ramos. 1974. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis, Vozes.

_____. 1982. “Uma obra inovadora, brotada na pobreza cotidiana”, em *Noel Rosa História da música popular brasileira*. São Paulo, Abril Cultural.

VASCONCELLOS, Gilberto. 1977. *Música popular: de olho na na fresta*. Rio, Graal.

WISNICK, José Miguel. 1983. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. 2ª ed. São Paulo, Duas Cidades.

26

NOTAS

- 1 No **Ensaio sobre a música brasileira**, por exemplo, não só ele se mostra atento às fusões entre riunos que se desenvolvem nas cidades, como o **jazz** e o maxixe, como também avalia o processo de maneira positiva: “Os processos de jazz estão se infiltrando no maxixe. (...) E tanto mais curioso que os processos polifônicos e rítmicos de jazz que estão nele não prejudicam em nada o caráter da peça. É um maxixe legítimo. De certo os antepassados coincidem...” (Andrade, M., 1962:25). Ou ainda quando avalia, em artigo de 1924, a música de Marcelo Tupinambá: “O que exalta a música de dança de Marcelo Tupinambá é a linha melódica. Muito pura e variada. O compositor encerra nela a endecisão heterogênea da nossa formação racial. Ora tem o esprevitamento do quase branco das cidades, ora a melancolia do nosso interior.” (idem, 1963: 118)
- 2 Sobre esta questão, Wisnik observa: “O pulular irrequieto da música urbana espirrou fora do programa nacionalista porque ele exprime o contemporâneo em pleno processo inacabado, mais dificilmente redutível às idealizações acadêmicas de cunho retrospectivo ou prospectivo. Dupla novidade, como emergência do popular recalcado no âmbito da cultura pública brasileira, atravessando uma rede de restrições coloniais-escravocratas, e como emergência dos meios modernos de reprodução elétrica, a música popular brasileira urbana lançava em jogo os elementos sintomáticos de um flagrante desmentido descentralizador às concepções estético-pedagógicas do intelectual erudito, prometendo um abalo decisivo no seu campo de atuação” (Squeff & Wisnik, 1983: 148)
- 3 Ricardo Benzaquen de Araujo em curso ministrado no IUPERJ sob o título “Modernismo e ciências sociais”, no segundo semestre de 1922, referiu-se à influência das teorias evolucionistas de E. b. Tylor e J. G. Frazer sobre Mário de Andrade.
- 4 A este respeito, Wisnik observa: “A nova música por Mário oscila entre ser ‘interessada’ e ‘desinteressada. Em certo momento, diz: ‘O artista tem só que dar pros elementos já existentes (da arte nacional pronta da insciência do povo) uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é:

imediatamente desinteressada'. Duas páginas adiante, referindo-se ao movimento nacionalista, afirma: 'Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa é arte social, trival, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção'(e está se referindo ao critério social que justifica a necessidade imperiosa do nacionalismo musical)."(Squeff & Wisnik, 1983: 143-144)

- 5 Sobre o contato de Villa-Lobos com os músicos de choro do Rio de Janeiro, cf. Carvalho (1988) e Horta (1987).
- 6 Sobre a participação de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna de 1922, cf Horta (1987).
- 7 Quanto a esta questão, Wisnik diz o seguinte: "O Estado autoritário aparece então como uma espécie de socorro para o músico erudito perdido em meio ao campo da Arte inteiramente revirado pela nova economia política da cultura capitalista, marcada pelo mercado dos objetivos em série. Respalhada por Getúlio Vargas, a contra-ofensiva orfeônica de Villa-Lobos (ligada a uma antiga tradição tendente a fazer da música o elemento de unificação e de imantação da sociedade em torno do Estado, como se vê desde **A República** de Platão) busca reconquistar ativamente para a 'grande Arte' o seu prestigioso papel de portadora do sentido da totalidade, perdido no vértice galopante da 'crise' moderna."(Squeff & Wisnik, 1987: 66-77).
- 8 Sobre a percepção da "poesia nos fatos", cf. Andrade, O. (1972).
- 9 Com relação ao samba desenvolvido na Cidade Nova, José Ramos Tinhorão informa que, até as vésperas da Primeira Guerra, o carnaval não tinha ainda descoberto "o ritmo capaz de conferir-lhe um denominador comum musical", até que "na rua Visconde de Itaúna, 117, na casa de Tia Ciata, uma das baianas pioneiras dos velhos ranchos da Saúde (...) um grupo de compositoras semi-alfabetizadas elaborou um arranjo musical do samba com temas urbanos e sertanejos que, ao ser lançado para o carnaval de 1927, acabou se constituindo no grande achado musical do samba carioca"(Tinhorão, 1974: 118-119) Quando ao samba desenvolvido no Estácio, João Máximo e Carlos Didier afirmam que, se ele coexiste com o da Cidade Nova, é lhe distinto "rítmica, melódica, e poeticamente."E acrescentam: "As dessemelhanças rítmicas talvez se devam a ter sido ele criado a partir dos refrões cantados nos improvisos de partido-alto e rodas de batucada, herdando destes uma pulsação por si só já diferente da dos sambas de Sinhô, nos quais ainda se encontravam vestígios não só do maxixe, mas também do lundo (...) músicos treinados (...). Quanto à parte poética, o sambista do Estácio de Sá canta em suas letras, da maneira mais simples, a vida dos morros e das casas de cômodos, das populações pobres, dos malandros e de outros indivíduos à margem da sociedade"(Máximo & Didier, 1990: 118-119).
- 10 Tais obras, segundo Almirante, já datariam da virada e do início do século, como **Cantos populares do Brasil**, de Silvio Romero Moraes Filho (1901), **Cancioneiro do Norte**, de Rodrigues de Carvalho (1903), que teria tido grande repercussão na época (Almirante, 1963).
- 11 Quanto a este episódio, Tinhorão afirma que Afonso Arinos resolveu demonstrar às elites "o fundo de tradição, de poesia, que são a alma de uma raça"(Tinhorão, 1974:194)
- 12 É importante, no entanto, registrar que Os Oitos Batutas e o Bando de Tangarás sofreram modificações ao longo de suas carreiras. O conjunto Os oito Batutas, que contou com a participação de Donga e Pinxinguinha, entre outros, apresentou mudanças significativas na instrumentação e no repertório - que se tornaram mais jazzísticas - depois de sua estadia em Paris por seis meses no ano de 1922. Quando ao Bando de Tangarás, suas inovações se deram no sentido de introduzir instrumentos típicos da batucada em arranjos de composições populares, como o tamborim, a cuíca, o surdo e o pandeiro (**Enciclopédia da música brasileira erudita, folclórica, popular**, 1966: 66; 565-566).

- 13 Almirante comenta esta experiência de Noel: “O filósofo do samba’ até então não se tomara interessado em motivos e ritmos cariocas. Mantinha-se ainda com a idéia voltada para os sucessos das canções sertanejas”(Almirante, 1963: 69) Almirante refere-se também a algumas composições produzidas por Noel nesta época, mantendo esta linha: “Festa no Céu”(1929), “Mardade da Cabôcla” e “Sinhá Ritinha”(ambas de 1931) (idem, ib.: 71-73)
- 14 Quanto ao maxixe, Tinhorão mostra as suas origens urbanas (como as do samba), pois seu aparecimento, inicialmente como dança, por volta de 1870, marcaria “o advento da primeira grande contribuição das camadas populares do Rio à música do Brasil” (Tinhorão, 1974: 53).
- 15 Cf. “A vida, esse triunfo difícil”(1982). Almirante informa que a primeira experiência com o rádio no Brasil se deu com a Rádio Sociedade, em 1923; logo em seguida, em 1924, seria inaugurada a Rádio Clube do Brasil. Mas o rádio só teria mesmo expressão a partir de 1932, em virtude da “liberação dos microfones para a publicidade”(Almirante, 1963: 58-89).
- 16 É significativo desse alheamento de Noel com relação à vida prática o fato de ele ter vendido os direitos de “Com que roupa?” e de “Malandro medroso” - as duas faces do disco que alcançou grande vendagem à época de seu lançamento (dezembro de 1930) - respectivamente ao cantor e locutor Ignácio Guimarães e ao também cantor Paulo Rodrigues. Noel não recebeu nada, portanto, pela venda do disco (Máximo e Didier, 1990).
- 17 Com relação à inovação formal promovida por Oswald, cf. Campos (1966).
- 18 No “Manifesto Pau-Brasil, Oswald defende a ideia de uma vocação específica para a poesia - “A volta à especialização. Filósofos fazendo filosofia, críticos, crítica, donas de casa tratando de cozinha/ A poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.” - tentando conciliar, no entanto, arte e vida, pois, segundo ele, “a poesia existe nos fatos”(Andrade, O., 1972: 5-10).
- 19 Quanto a esta questão, cf. Nunes (1979: 29), que analisa por exemplo, a influência de Blaise. Cendrars sobre Oswald de Andrade, através da síntese que promove entre o primitivo (“a imprevisibilidade, o irracional”), e o **moderno** (“a previsão que ordena, a razão que organiza, a ‘prática culta da vida’, cujo regime a civilização técnico-industrial impunha”).
- 20 Oswald de Andrade apud Vasconcellos (1977).
- 21 Cruz Cordeiro apud Máximo & Didier (1990: 155-156).
- 22 “A vida, esse triunfo difícil”(1982: 5).
- 23 A esse respeito, Silvano Santiago observa que a relação carinhosa que Oswald estabelece com o presente e com o passado tem a ver com a sua concepção de tempo não-linear, desprovida da ideia de progresso e marcada por “um movimento contraditório”: “Parece que a técnica caminha em linha reta para, depois, se fechar num círculo, retomando o Matriarcado de Pindorama”(Santiago, 1987: 128)
- 24 De acordo com Máximo & Didier (1990: 192-193), Mário Reis é quem teria inaugurado um estilo de interpretação menos rebuscado e mais intimista. Se Francisco Alves cantava, dizem os autores, Mário Reis “fazia a música falar”. E acrescentam: “É verdade que Mário Reis começou a gravar já na fase do sistema elétrico, os microfones mais sensíveis dando vez a cantores de vozes menos extensas, enquanto Francisco Alves, vindo dos tempos do sistema mecânico, tivera de se formar mais pela escola do peito aberto”. Os autores afirmam que Mário Reis abriu o caminho para “cantores de voz miúda, como Noel Rosa. Mas o fato é que não só os dois cantores - Francisco Alves e Mário Reis - fizeram uma série de gravações juntos, como Francisco Alves gravou várias composições de Noel (idem, ib.: 320).
- 25 Cf. “A vida, esse triunfo difícil”(1982: 5) e **Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular** (1977).

- 26 A autora acrescenta: "A mesma imponência, ao nível de letra, derivou numa longa linhagem da qual até hoje fazem parte muitos dos samabs-enredo lançados pela escolas em desfile." (Matos, 1982: 52)
- 27 As atividades políticas de Ary não se restringiram à sua atuação como vereador do Rio de Janeiro pela UDN entre 1947-50. Ary também atuou na SBAT (Associação Brasileira de Atores Teatrais) e participou da política interna do Flamengo e da Liga de Futebol do Rio de Janeiro (Cabral, s.d).
- 28 Wisnik compara esta visão do país dos anos 30 com a que se desenvolve duas décadas mais tarde, a "consciência crítica do subdesenvolvimento". Esta concepção, ao contrário da anterior, enfatiza a pobreza, "o que falta e não o que sobra" (Wisnik, 1983: 169).
- 29 **Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular** (1977: 795). A respeito de Carl Orff, o musicólogo britânico Gerald Abraham observa: "O único tipo de modernismo aceitável no Terceiro Reich era o primitivismo ritmicamente hipnótico, totalmente diatônico das cantatas de Ofr Carmina buraca (1943), e sua ópera **Die Kluge** (A mulher esperta) (1943). Ironicamente, as autoridades da pátria do bolchhevismo estavam nesta mesma época tentando repimir este exato tipo de música por ser 'formalista' e antiproletária." (Abraham, 1979: 840, minha tradução)
- 30 "Hino do carnaval brasileiro", de 1939