

O REÇADO DE NOEL ROSA, CINQUENTA ANOS DEPOIS

Nelson Rodrigues Filho

UERJ — Letras

1 “É assim que eu faço minhas canções. Com situações, episódios e emoções da vida real” — disse, certa vez, Noel Rosa, para explicar a feitura do “Com que roupa”.

Boa pista para buscar-se compreender a permanência da obra do compositor — passados cinquenta anos de sua morte — se a isso se acrescentar o tratamento que conferiu às situações, episódios e emoções.

A captação do tempo, em Noel Rosa, incorpora a sabedoria do Rio de Janeiro das primeiras décadas, tratada poeticamente.

Além da seleção de motivos, pinçados no cotidiano da cidade, observa-se o aproveitamento de modos e registros correntes de linguagem, a recuperação criativa de provérbios e ditos populares, a elaboração da imagem, através da associação semântico-fônica, a manifestação de estruturas métrico-rítmicas, chegando, inclusive, por vezes, a medidas ditas clássicas, como em “Palpite Infeliz”, onde adota o decassílabo sáfico (4-7).

Tratando da problemática amorosa ou lançando-se à crítica social, o discurso de Noel Rosa moderniza a informação e incorpora a concepção de mundo da classe média, já agora presente no universo da música popular, com o advento dos novos meios: rádio, teatro de revista e cinema.

2 Noel Rosa inclui-se no que Lúcio Rangel denominou “fase de ouro da música popular”, que sucedeu os “tempos históricos”, estes “de quase amadorismo, de improvisação em tudo, de péssimo registro fonográfico”, encerrados — segundo muitos historiadores — com a morte de Sinhô e o surgimento do Bando de Tangarás.

A “fase de ouro” coincide com um período de transformações da cidade, que define espaços físicos e sociais. As diversas manifestações populares, marcadas fundamentalmente por uma tradição negra, vão sendo, cada vez mais, circunscritas à periferia da cidade, juntamente com a população que para lá é empurrada. Abrem-se os espaços para as avenidas, automóveis e arranha-céus. Diversificam-se os

campos profissionais e começa a delinear-se mais claramente uma classe média. O cinematógrafo é agente de influência. Hollywood concorre com Paris.

Nas primeiras décadas, a burguesia-herdeira da postura escravagista vê, ainda, no violão e nas manifestações mais espontaneamente populares, a marca da bastardia, admira o tom operístico de Vicente Celestino e Chico Alves e dança embalada por Ernesto Nazaré.

Os anos 30 marcam o prestígio do rádio (incorporando o patrocínio comercial), do teatro de revista e da novidade cinematográfica, além de significativa evolução da indústria fonográfica. O Carnaval consagra compositores. Verifica-se o ingresso do branco — e da classe média — no universo da música popular, introduzindo a informação mais intelectualizada e promovendo a sua atualização.

Noel Rosa, João de Barro, Ari Barroso, Almirante — para citar alguns — são egressos da classe média. A maioria tem curso secundário, alguns são universitários e todos atuam no rádio — como redatores, apresentadores, produtores — ou na imprensa. Orestes Barbosa, além de compositor, é jornalista e poeta com livro publicado, que mereceu boa receptividade da crítica de então, incluindo Agripino Grieco. A construção de seu discurso sustenta-se no preciosismo e visualismo da imagem, na seleção lexical mais literária e no comportamento métrico e sintático mais sofisticado, dando ao elemento popular e romântico uma feição retórica parnasiana.

3 Nesse quadro em que a forma parnasiana absorve o universo popular — no tema lírico da exaltação da mulher ou do desabafo em face de seu desprezo, abandono ou infidelidade, na folclorização do elemento sertanejo, ou, ainda, no samba de exaltação patriótica — avulta-se a originalidade e a diferença da obra de Noel.

É bem verdade que, no tema da mulher, seu discurso reproduz a concepção dominante da superioridade e poder do homem. Isso fica evidenciado na versão sadomasoquista da mulher de malandro de “O maior castigo que te dou”, na insatisfação de “Você vai se quiser” ou, ainda, na desconfiança de “Pra que mentir”, para ficar apenas com alguns exemplos. Não falta, nessas e noutras composições da mesma área temática, o sentido de uma internalização ideológica e cultural, que também atinge a classe média, em face de incipientes sinais de reação da mulher. O que o distingue, no caso, entretanto, é a ultrapassagem da dimensão meramente metafísica e idealista, com a inserção do cotidiano da experiência vivida e a informação temporal, esboçando o retrato de tipos, hábitos, costumes e comportamentos da cidade. A cotidianidade, ao mesmo tempo que afasta a idealização romântica ou simbolista, tem a originalidade e a poesia recuperadas, a partir da elaboração da imagem e de suas relações, das associações do significante em seu processo de textualização.

No hoje clássico “Três apitos”, ao declarar o seu amor e a incompreensão de não ser correspondido, funde a situação do tempo à

situação do sujeito. O desabafo sentimental não exclui a dimensão social. A linguagem reelabora as referências, por meio de associações semânticas e rítmicas, num trabalho de recriação poética do cotidiano.

Assim, o sema *audição* serve de base para a associação (oposição) *apito/buzina*, na frustração e incompreensão do sujeito, que, ao animizar o objeto, funde-o à emoção, de que se faz, metonimicamente, representante.

O procedimento semântico adquire expressão no processo rítmico, ao fundir-se o elemento rítmico-sonoro ao semântico.

“Você que atende ao apito
De uma chaminé de barro
Por que não atende ao grito
Tão aflito
Da buzina do meu carro”.

O significante *noite* sustenta a associação metafórica *boêmio/guarda-noturno*, o noctâmbulo livre e disponível/ o vigilante da noite responsável por guardar a segurança da família, reforçando, mais uma vez, a oposição dominante do texto entre a *ordem* (a fábrica, o gerente, o guarda-noturno etc.) e a *desordem* (o boêmio, o poeta etc.), ou mesmo, limitação/liberdade. Assinala, ainda, a diferença (e a oposição) entre o desejo e a realidade, a liberdade do criador e a contradição da realidade social de quem faz meias, mas não tem como usá-las.

A diferença e a oposição semântica que configuram todo o sentido textual adquirem expressão poética na perfeita adequação entre o significado e a linha do significante. É o caso da estruturação rítmica, que vai processando a organização das oposições tornadas imagem. Como já acontecera, em outro momento, com apito/grito/aflito, poeta soturno/guarda-noturno, o mesmo processo ocorre com o par rítmico *pano/piano*, que constrói, no caso, a diferença (oposição) entre o fazer da operária e o fazer do poeta, invertida, entretanto, a importância da operária (inferior) no campo objetivo do real social e (superior) no campo existencial e sentimental de artista apaixonado.

4 De qualquer forma, fica evidenciada a consciência de superioridade de classe e a transformação por que passa a figura do compositor em relação ao quadro anterior.

A presença do branco e da classe média no universo da música popular significa a aproximação entre o mundo da ordem e o até então mundo marginal da música, quando a imagem do sambista, associando-se à do boêmio, desvincula-se da do malandro.

Em “Lenço no pescoço”, Wilson Batista, sensível à contradição das relações de trabalho (“eu vejo quem trabalha / andar no miserê”), declara-se, ostensivamente, vadio (“eu sou vadio / porque tive inclinação / eu me lembro era criança / tirava samba-canção”) e valente (“Meu chapéu de lado / tamanco arrastando / lenço no pescoço / navalha no bolso / eu passo gingando / provoço e desafio / eu tenho orgu-

lho / em ser vadio”), associando ao perfil que esboça a capacidade do compositor e reconhecendo o seu lugar na margem (“sei que eles falam / deste meu proceder”).

A resposta de Noel, no tom crítico e conselheiral de “Rapaz folgado” — que vai iniciar a célebre polémica — realça a transformação da imagem do compositor popular e a intenção de demolir a figura do valente e do malandro vinculada à música:

“Deixa de arrastar o teu tamanco / pois tamanco nunca foi sandália, / tira esse lenço do pescoço / bota sapato e gravata / joga fora esta navalha / que te atrapalha. / Com chapéu de lado desta rata / da polícia quero que escapes / fazendo um samba-canção / já te dei papel e lápis / arranja um amor / e um violão. / Malandro é palavra derrotista / que só serve pra tirar / todo o valor de um sambista. / Proponho ao povo civilizado / não te chamar de malandro / e sim de rapaz folgado.”

A mesma concepção reaparece em “Século do Progresso”, que, imaginando o assassinio de um valentão, conclui:

“No século do progresso
O revólver teve ingresso
Pra acabar com a valentia.”

Em “Malandro Medroso”, torna sem sentido a valentia, a coragem e a frieza do malandro, invertendo-lhe a significação:

“Contando com a gratidão
E com abraço habilidoso
De um malandro que é medroso
Mas que tem bom coração.”

Esse sentido da moralização burguesa do samba, em face da transformação do universo musical com a presença da classe média, é reafirmado em “Feitiço da Vila”:

“Quem é bacharel
Não tem medo de bamba”,

ao exaltar Vila Isabel, que “tendo o nome de princesa / transformou o samba em feitiço decente. . .”

5 Cronista do Rio, e — pode-se dizer — filósofo, na vertente assistemática de uma sabedoria (oposta ao sentido do exercício sistemático da reflexão e do saber), é na paródia e na sátira que o discurso de Noel Rosa terá o seu sabor mais característico e onde se vai apreender maior grau de maturidade artística, exprimindo o bom humor e o sentido crítico de um Rio capital federal, cosmopolita e boêmio.

É certo que não é possível omitir o tratamento estilístico que conferiu — como já se disse — ao tema amoroso, emprestando-lhe a realidade do cotidiano e atualizando a informação social; nem a tendência de evitar a letra de exaltação patriótica, optando por um espaço limitado à sua vivência e à sua identificação, a cidade, e especial-

mente o bairro, como universo de seu fazer poético e musical, o que, de certa forma, o aproxima do comportamento que caracteriza figuras como Oswald e Mário de Andrade com relação a São Paulo.

É, entretanto, necessário destacar a importância que terá na sua obra o discurso parodístico e satírico. Com ele, além de retomar uma tradição da poesia (e da música) brasileira, que vem desde Gregório de Mattos e chega ao tropicalismo, por exemplo, encarnando a verve cosmopolita e favorecido pelos meios de que dispõe (rádio, disco, carnaval, teatro de revista), vai, através da incorporação do coloquial, do chiste e do prosaico, dessacralizar, a exemplo dos modernistas, o ato poético, produzindo o registro vivo e mordaz de hábitos, comportamentos, formas de pensar e contradições de seu tempo histórico.

O discurso satírico estabelece a tensão entre o desejável e o real. Nele, entram em confronto o desejo do sujeito e o modelo convencional e moral, na busca de exprimir as contradições do último, por meio da leitura transgressora do entredito do sistema de hábitos, comportamentos, costumes e instituições. Aponta, com humor e hostilidade, a anormalidade do social, porque guarda implícito um modelo de normalidade.

Com a sátira (e a paródia) — intertextualidades dialógicas evidentemente — Noel Rosa empreende, pela via do humor, o desmascaramento de comportamentos, levando-os ao ridículo que subjaz ao senso, e, com isso, mantém a atualização permanente da informação, seja ela de sentido intelectual, artístico, social ou político. Abre, como cronista da sátira e da paródia, um vasto espectro do Rio e do Brasil, e, como “filósofo”, o caminho para a reflexão crítica. Lança mão, para isso, do trocadilho, do duplo sentido, recupera o sentido do clichê, do dito popular, do provérbio (numa forma de resgate da sabedoria popular), assume uma atitude moralizadora com relação aos costumes, tirando do silêncio um discurso velado.

Em “O orvalho vem caindo” faz o retrato crítico e bem humorado de uma situação de penúria; em “Coisas Nossas”, numa linha satírica e parodística, elabora um retrato da vida brasileira; em “Onde está a honestidade”, aproveitando uma forma de repetição não estranha a Gregório de Matos, por exemplo, desenvolve desmascaradora e aguda crítica ao comportamento da classe dominante; em “Tarzan, filho do alfaiate”, ridiculariza a influência do cinema no comportamento da cidade, gozando a moda do corte de ternos, com exagerados enfeites, inspirados no artista Johnny Weissmuller; em “Positivismo”, brinca, através do jogo de palavras, com a crença dominante na filosofia de Augusto Comte; em “Com que roupa”, ironiza a figura do português que busca enriquecer para voltar à terra; em “Negócio de turco”, ironiza o turco da prestação, que “encurta o pano” e rouba a mulata do “seu Manuê”, torcedor do Vasco da Gama; em “Conversa de botequim”, traduz com absoluto domínio da linguagem coloquial, um retrato bem humorado do tipo boêmio, disponível, esperto e pretenso no ambiente do botequim.

No campo da paródia, inverte, pelo humor, o formalismo e o sentido da ópera — gênero favorito das elites — em “Barbeiro de Niterói”, e reescreve humoristicamente em “Ladrão de galinha”, o discurso sentimental “Foi ela”, de Ari Barroso. Até no “Pierrô Apaixonado”, desmitifica pelo prosaico o famoso triângulo amoroso.

6 A obra de Noel Rosa, ao incorporar toda a malícia de um Rio cosmopolita e boêmio, capital federal e universo de confluência da informação, o situa como cronista, filósofo e poeta mais característico da cidade na década de 30. Enquanto cronista, através do lírico e do satírico, surpreende, em sua cotidianidade — como já o fizera Gregório de Matos com Salvador — costumes, hábitos e concepções. Enquanto filósofo, convida à reflexão crítica desses mesmos costumes, hábitos e concepções. Enquanto poeta, incorpora ao fazer poético, o prosaico, o coloquial, o clichê, recuperando-os expressivamente e dessacralizando o discurso poético-musical, ao encontrar a fusão adequada entre o elemento popular e a sua posição de classe, em moldes próximos à empresa poética dos modernistas.