



**Rafael Barreto Pinto**

**"VOU FINGINDO QUE SOU RICO PRA  
NINGUÉM ZOMBAR DE MIM":**

A malandragem nas letras dos sambas  
de Noel Rosa pelo viés do humor

**Dissertação de Mestrado.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-  
graduação em Ciências sociais da PUC-Rio  
como requisito parcial para obtenção do título de  
Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Valter Sinder  
Coorientador: Prof. Jonas Soares Lana

Rio de Janeiro  
Agosto de 2016



**Rafael Barreto Pinto**

**"VOU FINGINDO QUE SOU RICO PRA NINGUÉM ZOMBAR DE MIM":** A malandragem nas letras dos sambas de Noel Rosa pelo viés do humor

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Departamento de Ciências Sociais do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof. Valter Sinder**

Orientador

Departamento de Ciências Sociais – PUC-Rio

**Prof. Jonas Soares Lana**

Co-orientador

Departamento de Ciências Sociais – PUC-Rio

**Prof. Ronaldo Oliveira de Castro**

UERJ

**Profa. Simone Dubeux Berardo Carneiro da Cunha**

Departamento de Ciências Sociais – PUC-Rio

**Profa. Mônica Herz**

Coordenadora Setorial do Centro  
de Ciências Sociais – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 26 de agosto de 2016

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

## Rafael Barreto Pinto

Possui Bacharelado em Teologia pela Pontifícia Universidade Católica (2008) e Mestrado em Ciências Sociais pela mesma. Possui Licenciatura em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense (2010). Possui experiência na área qualitativa em Antropologia e Sociologia.

### Ficha Catalográfica

Pinto, Rafael Barreto

"Vou fingindo que sou rico pra ninguém zombar de mim": a malandragem nas letras dos sambas de Noel Rosa pelo viés do humor / Rafael Barreto Pinto ; orientador: Valter Sinder ; co-orientador: Jonas Soares Lana. – 2016.

126 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais, 2016.

Inclui bibliografia

1. Ciências Sociais – Teses. 2. Cultura. 3. Samba. 4. Humor. 5. Malandragem. 6. Aristocracia. I. Sinder, Valter. II. Lana, Jonas Soares. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Ciências Sociais. IV. Título.

CDD: 300

Dedico este trabalho a minha família e meus amigos  
que tanto me incentivaram.

## Agradecimentos

Nesta página em especial gostaria de agradecer a todos que possibilitaram a realização deste trabalho:

Em especial à minha mãe Eloísa e aos meus irmãos Felipe e Carina que sempre estão presentes na minha vida, e ao meu pai José, *in memorian*, que me mostrou o mundo do samba.

A minha namorada Ana Pott, que com muito amor e dedicação me incentivou para a conclusão deste trabalho e também revisou o mesmo.

Ao Prof. Dr. Valter Sinder, por ter me acolhido e me orientado desde os primeiros passos deste trabalho, pelo incentivo e pela confiança

Ao Prof. Dr. Jonas Lana, que me coorientou na feitura deste trabalho, pela paciência e dedicação, porque foi um ardoroso motivador para que este trabalho fosse finalizado.

A todos os professores do departamento pelas excelentes aulas, debates e conversas, que me fez com que me aprimorasse muito mais nos assuntos relativos às Ciências Sociais.

A todos os funcionários do Departamento de Ciências Sociais, em especial Ana Roxo e Felipe que me ajudaram nos trâmites burocráticos da universidade.

Aos meus grandes colegas que se tornaram amigos ao longo do curso, pela amizade e confiança construída, tanto na PUC-RIO, quanto fora dela.

Aos meus amigos Bruno e Marcelo que me ajudaram com conversas no desenvolvimento deste trabalho.

A CAPES que fomentou meus estudos.

## Resumo

Pinto, Rafael Barreto; Sinder, Valter; Lana; Jonas Soares. **"Vou fingindo que sou rico pra ninguém zombar de mim": a malandragem nas letras dos sambas de Noel Rosa pelo viés do humor.** Rio de Janeiro, 2016. 126p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho pretende demonstrar a importância das letras compostas por Noel Rosa para a cultura carioca e brasileira. As letras destes sambas, recheadas de uma visão humorística, podem desvelar um pouco o universo social que nosso artista vivia e o que ele ainda tem a nos dizer nos dias de hoje. Para tanto, foi necessário estudar algumas letras compostas por Noel paradigma da cultura e sua interpretação, para uma maior compreensão da sociedade, discutindo a importância dos artistas e sua arte enquanto formuladores de cultura, além de abordá-los como mediadores culturais e também criadores de interesses sociais. Passamos a aventar a preponderância do samba enquanto um fenômeno histórico e social carioca e também brasileiro, e sua trajetória até chegar ao nosso compositor, tendo suas letras como nosso objeto de estudo. Assim revelando um pouco de sua biografia, demonstrando a sua importância para o mundo do samba e como sua visão social pode representar um olhar diferenciado sobre a sociedade. Classificamos este olhar diferenciado pela presença do discurso do humor, analisando de como se desenvolve a linguagem do riso e seu contraponto com a ordem vigente. Finalmente, destacamos alguns temas de caráter social pertinentes na obra noelina, concentrando a atenção em dois elementos, que aí se encontram inter-relacionados: a malandragem e o desejo difuso de ascensão à condição aristocrática.

## Palavras-chave

Cultura; samba; humor; malandragem; aristocracia.

## Abstract

Pinto, Rafael Barreto; Sinder, Valter; Lana; Jonas Soares. (Advisor). "**Vou fingindo que sou rico pra ninguém zombar de mim**": **The rogue in the lyrics of the samba by Noel Rosa with the humor bias**. Rio de Janeiro, 2016. 126 p. MSc. Dissertation. Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work aims to demonstrate the importance of the lyrics composed by Noel Rosa for the *carioca* and Brazilian culture. The lyrics of those sambas, filled with a humoristic vision, can reveal a little of the social universe that our artist lived and what he nowadays has yet to tell us. Therefore, it was necessary to study the role of the culture and its interpretation, for a better comprehension of society, discussing the importance of artists and their art as formulators of culture, as well as to approach them as cultural mediators and also creators of social interests. We start to envisage the preponderance of samba as a historical and *carioca* and also Brazilian social phenomenon, and its trajectory until reaching our composer, having his lyrics as our objective of study: Noel Rosa, revealing a little of his biography, demonstrating his importance for the world of samba and how his social vision can represent a differentiated view upon society. We classified this view distinguished by the presence of humor discourse, we also make an analysis of how the laugh language is developed and its counterpoint with the established order. Finally, we highlight some social relations that are present in the Noel's work, focusing on two related behaviors: the rogue and the aristocratic willingness.

## Keywords

Culture; samba; humor; rogue; aristocracy.

## Sumário

Introdução	9
I. Cultura, Antropologia e seus Objetos de Estudo	13
I.I. Cultura enquanto interpretação	13
I.II. Construções artísticas, o artista e sua mediação	18
II. O samba, Noel e o Riso	28
II.I. Paternidades do samba?	29
II.II. Do morro ou da Cidade?	34
II.III. Breve história de Noel Rosa	45
II.IV. A história do carnaval e do humor	55
II.V. O novo lugar do riso e seu poder	62
II.VI. O humor de Noel e sua época	67
III. Universo Social Noelino	73
III.I. Relações arcaicas e modernas	74
III.II.I. Malandro, a malandragem e o samba	83
III.II.II. Os malandros da polêmica	88
III.III. Uma vontade presente	102
III.IV. Filosofia	113
Considerações Finais	120
Referências Bibliográficas	124



## Introdução

Não é possível falar do samba carioca das décadas de 1920-1930 sem citar ao menos uma vez o nome de Noel Rosa. Sua obra tornou-se um paradigma da canção popular brasileira daquela época. Esse jovem proveniente da classe média, morador do bairro operário de Vila Isabel, teve grande importância para que isso acontecesse. Desde jovem, Noel Rosa, mesmo pertencendo a classe média, sempre se envolveu com a classe mais pobre da população, localizada na “Zona do Mangue”. E era encantado pela vida da noite e pelas músicas que nela eram tocadas, sambas que surgiam nas periferias das cidades e falavam sobre a vida cotidiana destas pessoas.

Noel Rosa foi um dos primeiros artistas a ter sucesso por compor uma música propriamente urbana, feita na cidade e falando das coisas da cidade. Sua turma foi formada pelos sambistas dos morros do Estácio e Mangueira. Na maioria de suas mais de duzentas músicas compostas em menos de uma década<sup>1</sup>, seu discurso do universo social típico dos centros urbanos, da pobreza, da população marginalizada, sendo retratada por um olhar que problematizava estas questões, o que era pouco usual em sua época<sup>2</sup>, e tratar estes temas, ainda hoje difíceis, de forma simples e direta, pelo olhar do humor.

Com o samba como ferramenta artística para explorar seu discurso sobre as questões sociais, nosso artista estudado sentiu a possibilidade de escrever de modo denso aquilo que ele vivenciava em sua cidade. Noel percebeu que mesmo uma canção simples, poderia conter e contar histórias muito complexas, próprias do mundo em que ele vivia. Com as letras da canção noelina as novas discussões de trato mais íntimo e interrelacional, onde a instância afetiva transborda para as suas relações sociais, que foram feitas em lugares como os bares, os cabarés ou as gravadoras de disco, que ele costumava frequentar. O seu olhar do Rio de Janeiro marcado por sua subjetividade e vice-versa. É através das emoções e das

---

<sup>1</sup> Mais propriamente de 1928 até 1936. A primeira gravação de uma música de Noel Rosa que se tem notícia é de dezembro de 1928, uma canção intitulada Ingênua, que tratava do tema romântico da época, com a desilusão amorosa. Já sua última gravação feita em vida foi *Eu Sei Sofrer*, de abril de 1937, relatando a sua maturidade com relação aos amores, pode-se notar que a própria maturidade vem através do humor.

<sup>2</sup> Pinto, Mayra. *Noel: O Humor na Canção*/ Mayra Pinto – São Paulo: Ateliê Editorial, 2012, p. 16.

experiências do compositor, que iremos interpretar a vida social que ocorria na cidade brasileira mais importante e poderosa daqueles tempos<sup>3</sup>.

Noel Rosa não só foi um cronista de sua realidade, mas também um dos seus maiores entusiastas, gozou-a de modo intenso, tão intenso, que isto levou à sua morte prematura. Em sua vida e obra, o “poeta da vila”, foi um artista e compositor moderno, optou por trabalhar a música popular com maestria, e é por ela que ele irá representar sua realidade<sup>4</sup>.

Dito isto, este trabalho começou muito antes da parte escrita, se iniciou escutando as músicas. E dessas escutas interessadas surgiram uma série de indagações sobre as relações sociais que me foram apresentadas através das mesmas canções. Certamente, as dúvidas que surgiram enquanto escutava as canções noelinas influenciaram demais o desenvolvimento deste trabalho, tanto que para tentar responder as questões sociais que se apresentam ao longo do trabalho, se evoca uma letra de música para a sua contextualização.

Neste trabalho é discutido fundamentalmente as relações sociais trazidas por Noel Rosa, com um enfoque maior em dois elementos sociais que se notaram mais representativos em suas letras, de acordo com o levantamento discográfico, que demonstra a ligação e leitura que o próprio compositor faz de sua sociedade: o malandro e o desejo aristocrático. Para responder aos questionamentos partimos de uma bibliografia básica para discutir o tema e interpretamos as letras das canções baseados neste olhar.

Mas para tanto, antes tivemos um grande trabalho de elaborar uma série de pensamentos que corroboram com o argumento de Clifford Geertz de que a cultura é uma coisa a ser interpretada. E por ser interpretada é que podemos ter contato com a obra de Noel da década de 1930 e ela poder nos dizer algo até os dias de hoje. Ao ser interpretável, o estudo da cultura tem o papel fundamental de alargar a visão de mundo que cada leitor tem, focando nas ações diárias. Assim, podemos interpretar as letras das músicas de Noel Rosa, já que elas não estão

---

<sup>3</sup> Tatit, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. 2 ed. São Paulo, Edusp, 2002, p. 35.

<sup>4</sup> Cambraia Naves, Santuza, “*Modéstia à parte meus senhores, eu sou da Vila!*”: a cidade fragmentada. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, número 16, 1995, p. 259.

ilhadas na sociedade, muito pelo contrário, mas se articulam com uma série de questões presentes no próprio mundo social.

Deste ponto, partimos para as questões de como os artistas se relacionam entre si e entre os seus pares, para tanto, utilizamos o arcabouço teórico de Howard Becker, que estabelece uma série de caracterizações sociais para aqueles considerados artistas. De modo que os artistas serão classificados entre aqueles que tem uma maior participação social de acordo com as regras e as escolas artísticas e aqueles que não tem este tipo de integração social. E como estes artistas perpassam seu meio e chegam a sociedade com um papel fundamental de serem mediadores culturais em uma sociedade, que após a Revolução industrial se torna cada vez mais urbana e multifacetada, utilizando os argumentos de Gilberto Velho.

Também destacamos o papel, a origem e a importância do samba para a sociedade carioca e brasileira. Relatamos que a história do samba, embora partisse de origens musicais basilarmente negra, como indica Muniz Sodré, e rural, se desenvolveu e ganhou fama através do meio urbano, que possibilitou o contato entre os negros e os brancos, como afirma Hermano Vianna, e constituiu esta matriz cultural que se espalhou por todo o país. E assim relatamos também a importância do próprio Noel Rosa como mediador para a expansão social do samba, e com isso também a sua crítica social.

Crítica, esta, que muitas vezes era tratada pelo viés do humor. Uma vez que, como afirma Bergson, não há nada risível fora do humano. E nada melhor do que criticar as atitudes humanas com o humor, porque com o humor pode-se criticar a sociedade através de uma postura idealizada, estereotipada, já que o riso está fora de um lugar onde impera a ordem, pelo contrário, pelo riso e humor podemos estabelecer uma novidade, algo novo, um novo lugar. Assim é possível dizer, segundo Alberti e Bakhtin, que o riso é contraditório à ordem vigente, porque quer desestruturá-la e fundamentar uma ordenação mais igualitária. E ao menos através desta igualdade, ao menos simbólica, poder desvelar um mundo menos hierarquizado e injusto.

Sendo assim, vamos trabalhar as letras das canções de Noel Rosa. Com o intuito de estudar o malandro e a sua malandragem, em relação à uma vontade bastante presente na obra noelina que é o desejo de se aristocratizar, relação que será tematizada pelo viés do humor. Com isso, identificar as diferenças e as semelhanças destes dois estereótipos que estão presentes na nossa sociedade. O que possibilita assim, aproximar estas duas imagens que podem ser tão distintos numa mesma situação, e comentar qual é a proposta de Noel para a tensão social presente neste encontro e suas considerações sociológicas sobre o tema.

## I. **Cultura, Antropologia e seus Objetos de Estudo**

A cultura pode ter vários aspectos pois ela traduz as ações dos homens em seu dia-a-dia, a todo momento os homens estão se relacionando entre si e, desta relação, nasce a possibilidade deles se comunicarem; daí nasce a cultura. Mesmo que não haja sequer uma palavra trocada, a comunicação pode se fazer presente, uma vez que os próprios gestos, os modos de se vestir ou até mesmo a forma da casa em que se vive, já produzem que tipo de mensagem um indivíduo quer passar ao outro. Todas estas mensagens que são passadas aos outros se codificam na cultura.

Por ser tão abrangente, o conceito de cultura vem sendo utilizado em larga escala e de tantas formas que, por isso, pode significar uma série de ideias distintas e dispareas, que corre o risco de ao final não significar nada. Porque quanto maior são as atribuições a um conceito, menos precisa e útil esta ideia acaba sendo. Com isso, é necessário escolher uma interpretação, entre tantas, do conceito de cultura para iniciarmos a discussão e darmos clareza sobre o tema a ser tratado.

### II **Cultura enquanto interpretação**

Seguiremos o conceito de cultura proposto por Clifford Geertz, em seu texto *Uma Descrição Densa*<sup>5</sup>, em que ele defende a cultura como essencialmente semiótica, uma vez que o homem é um animal que cria teias de significações. A cultura são estas definições e suas interpretações. Assim sendo, compreender a cultura é antes ir em busca, destas teias.

Para tanto, se criou a antropologia, para interpretar esta imensa teia de significados que criamos e assim, tentar desvelar um sentido para as coisas que fazemos sem pensar. Todos que, na verdade carregam uma grande força social que impulsiona os indivíduos a agir de uma determinada maneira e não de outra, numa determinada sociedade, e que numa outra pode ocorrer de modo totalmente

---

<sup>5</sup> Geertz, Clifford, *Interpretação das Culturas*, 1ª. E., Rio de Janeiro: LTC, 2008, p: 4.

distinto, conforme são constituídas as relações sociais. Mais adiante na história desta ciência se constituiu o método etnográfico que é, nada menos, do que levantar dados e estabelecer relações entre seus significados, para depois termos uma descrição densa do fenômeno estudado.

Porque podemos estabelecer relações entre diferentes significados e por sermos, mais ainda, capazes de interpretar estas mesmas relações que nos tornamos seres interpretativos. Assim, podemos, através de nossas experiências e conhecimentos, interpretar os dados culturais, quaisquer que sejam eles, desde casamentos, estruturas familiares, funerais ou festas. Então surge a possibilidade de estudar os elementos culturais, como a religião, as festas, o trabalho ou as canções. Tudo se torna elemento de contato com as culturas, pois a interpretação desta teia de relações é o fundamento da antropologia.

Este, segundo Geertz, é o ofício do antropólogo e é nesta via interpretativa de cultura que vamos elaborar uma análise do objeto a ser estudado. Sendo as letras das canções de Noel Rosa uma ponte para compreender uma determinada cultura e interpretá-la. Nada mais presente do que estudar estas letras para compreender e interpretar uma determinada sociedade. E esta sociedade, sendo formulada como um todo, como objetivo do etnógrafo afim de analisar este todo, é, primeiramente dividi-lo, e assim hierarquizar de forma estratificada as estruturas dos significantes, em termos que os significados produzidos pelos indivíduos em relação sejam recebidos por outros e interpretados<sup>6</sup>.

A análise destes significantes e significados se inicia com a escolha do que será analisado, uma vez que o universo das teias explicativas que os homens formam para si é de tão amplo quanto as coisas que eles mesmos podem pensar, chegando assim quase ao infinito de nossas mentes. E é neste vasto mundo de trabalho, que o antropólogo tenta se encaixar para decifrar da dinâmica das ações e pensamentos sociais, como se estivesse lendo um livro cheio de rasuras, com o fim de interpretar os sinais que uma determinada cultura nos passa. Uma vez que a cultura é pública seu significado o é também.

---

<sup>6</sup> Idem, p. 5.

Segundo Freyre, a canção sempre foi um elemento agregador da sociedade brasileira, muito importante para compreendermos as relações sociais, e obviamente influenciou a sociedade carioca dos anos 20 e 30, que vamos estudar. Apesar do Rio de Janeiro não ter uma formação planejada, desde o início, existiram em alguns momentos, determinados grupos sociais que se organizavam para criar uma dinâmica social própria, numa associação da vida urbana. Um grupo que teve uma sociabilidade, de forma associativa e solidária, foi o dos negros escravizados, que aliados com as suas irmandades eclesiais católicas, desenvolveram uma série de assistências sociais, como os hospitais, estradas e festas religiosas, e puderam, através de sua religiosidade, expressar a sua musicalidade.<sup>7</sup> Assim, podemos constatar que a musicalidade teve um papel preponderante e que com ela emergiu o espírito agregador da cidade do Rio de Janeiro. Foi em suas periferias que começaram a brotar os laços de fraternidade e de ajuda mútua, que torna possível a vida em núcleos urbanos.

Na história do Brasil, os negros que conseguiram se organizar começaram um espírito de solidariedade fundamental na vida urbana, mesmo que ainda ligados ao meio rural e ao latifúndio. Ao mesmo tempo em que se desenvolvia a ideia de raça, também se desenvolvia o espírito de classe e, conseqüentemente, surgiram, ainda que de forma germinal, a defesa dos direitos do trabalho. Muitas das vezes, em que os negros escravizados conseguiam escapar das amarras patrimoniais dos engenhos, estes se organizavam em cidades próprias, como o Quilombo dos Palmares, situado no Nordeste perto da cidade de Alagoas, e se desenvolviam num modo de vida em oposição ao praticado pelos engenhos e fazendas. Seu modo de produção era a policultura, estilo muito diferente do predominante nos latifúndios dos senhores brancos, a monocultura da cana-de-açúcar e, posteriormente, do café.

Nos centros urbanos, já estabelecidos, os negros, já morando em áreas periféricas ou em ocupações temporárias e improvisadas nos centros das cidades, mas organizados de modo formal nas irmandades católicas, se reuniam em torno das festas populares. A religião católica foi o pano de fundo para a organização da cultura africana em solo brasileiro. Através das festas e, principalmente, das

---

<sup>7</sup> Freyre, Gilberto, *Sobrados e Mucambos*. São Paulo: Global, 2006, p 148.

músicas, a cultura remanescente da África, pode adentrar no universo cultural brasileiro de forma pública, ainda que velada pelas festas cristãs. Não se pode negar que foi através da religiosidade e das festividades que se marcou de modo ímpar a cultura negra dentro da cultura brasileira. Mesmo que em um primeiro momento esta cultura tenha sido velada por causa da repressão oficial do Estado. O papel do negro e de suas influências é inegável, daí ressaltar o gosto de suas comidas, a fé de sua gente ou os sons de seus instrumentos e gritos é também realçar parte de nossa história, que ainda é muito esquecida. Que não somente é a história dos negros no Brasil, mas também a própria história do Brasil.

Para exemplificar este pensamento, basta relatar que no Rio de Janeiro, em meados do século XIX, já era possível ouvir as canções populares nas casas de jovens aristocratas. Para a socióloga Rezende de Carvalho, isso é um sinal de que a cultura de festa e música dos negros africanos marcou seu lugar na cultura carioca e, por conseguinte a brasileira. Jamais esta influência deixará de estar em vigor na vida cultural do país desde então. Por ser um dos elementos formadores da vida urbana brasileira, a música e a festa tornam-se elementos agregadores da vida social do país. Podemos analisar as estruturas sociais através dos enredos traçados nas músicas do cancionário popular. Foram as festas e a musicalidade que forjaram o espírito de associação tão importante para a vida na cidade e, exatamente por isso elas pode demonstrar em que caminhos e quais as contradições estão presentes na sociedade<sup>8</sup>.

Tendo a canção um papel tão importante para a sociedade carioca das décadas de 1920 e 1930, para o antropólogo Geertz, a canção poderia estar no ofício antropológico porque pode tentar interpretar as culturas através das letras das canções e, apesar dela ser apenas um mote de análise, mesmo assim é basilar, já que como vimos, foi através desta musicalidade que se formulou a vida urbana carioca. O antropólogo, tem em seu trabalho, então, que encontrar pontes que liguem de certa maneira os atos sociais, de modo a estabelecer uma relação lógica entre eles e assim descrever um sentido a estas próprias ações, uma vez que o todo de uma cultura não é acessível, mas a sua interpretação é completamente viável,

---

<sup>8</sup> Rezende de Carvalho, Maria Alice, *O Samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil*, in *Decantando a República*, v. 1. Berenice Cavalcante, Heloisa Maria Murgel Starling, José Eisenberg, organizadores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 42.



mediante os dados recolhidos pelo antropólogo. Por isso recolher os dados com relação às canções e suas letras pode significar uma porta aberta para a interpretação. Como vimos, as festas e as músicas, foram imprescindíveis para a criação da vida carioca e, por isso, as canções que tratam desta vida podem ter tanto a dizer sobre esta sociedade. Sendo assim, a finalidade de se investigar culturas é aumentar a visão de mundo que cada um de nós tem, e com isso, acrescentar novas formas de discurso humano, para que cada vez mais aquilo que parecia ser diferente e distinto passe a se tornar mais próximo, sem perder a diversidade, que é própria das diferentes culturas<sup>9</sup>, mesmo em uma mesma sociedade, em tempos distintos, uma vez que a cultura existe no próprio discurso humano, que se dá de várias maneiras.

Cabe ao antropólogo fazer uma boa interpretação desses discursos que são causados pelas ações sociais, porque são atos que se estabelecem por indivíduos que de maneira recíproca, criando assim a cultura. E assim, forma este discurso nas ações e, ter uma interpretação é também construir um discurso que esclareça um determinado modo de viver. O antropólogo nota este discurso, que se apresenta a medida em que se faz a etnografia<sup>10</sup>.

Estudar as ações simbólicas de cada dimensão humana como: política, religião, crenças, festas ou a música, este último item de forma mais precisa é se aprofundar nas questões diárias de nossas vidas verdadeiras, é muitas das vezes, se perguntar sobre aquilo que ninguém pergunta e tentar interpretar as coisas da vida, com um discurso que leve ainda a outros dilemas. Já que não podemos esquecer que as ações humanas estão dispostas como uma teia, um ponto ligado ao outro<sup>11</sup>, e que de tal modo nenhum ponto da teia de relações sociais está desconectado, cabendo ao antropólogo interpretar o fio que liga estes dois pontos que parecem, mas apenas parecem, não ter relações. Por isso de todas as dimensões humanas que podem ser estudadas as letras das canções de Noel Rosa foi a escolhida para ser trabalhada de forma mais pormenorizada neste trabalho, por possuir muito mais contribuições para a instância política da sociedade.

---

<sup>9</sup> Geertz, Clifford, *Interpretação das Culturas*, 1ª. E., Rio de Janeiro: LTC, 2008 p. 10.

<sup>10</sup> Idem, p. 14.

<sup>11</sup> Idem, p. 21.

Desta maneira a música pode ser alvo de estudo pela antropologia, porque ela pode ser interpretada como um texto, formulado pelas diversas relações sociais que preenchem a sociedade que iremos analisar. A música como texto, não permanece apenas como uma obra ilhada, mas remete a vários traços e ações sociais presentes em si própria, que a ajudaram em sua formulação, como parcerias ou como uma leitura própria da sociedade em que ela está presente. A canção, assim, disfruta de um status de análise raro, pois manifesta e cria a sociedade que apresenta e assim pode ser luz para a sua interpretação e, por diante, tudo o que apresenta para nós também pode ser interpretado, uma vez que também é texto e revela seu contexto.

### I.II.

#### **Construções artísticas, o artista e sua mediação**

Assim como toda a dinâmica social é composta por teias de relações, as construções artísticas também estão compostas por estas elas, porque também as compõe. Uma vez que o mundo artístico é combinado por uma série de pessoas que estabelecem relações e fazem com que um determinado resultado artístico aconteça<sup>12</sup>. Com isso, a arte é uma produção conjunta de todas as pessoas que estabelecem uma obra de arte.

Estes indivíduos, que são artistas ou seus diversos colaboradores, geralmente criam a obra mediante o arcabouço de convicções compartilhadas na prática comum. Por isso a arte é criada por meio da interpretação do mundo e por uma determinada interpretação de mundo comum a todos que a estão constituindo a criação artística.<sup>13</sup>

Estudar a arte, e as letras das canções, enquanto fenômeno social significa ter o interesse de buscar nesta arte os artifícios culturais que estão nela compreendidos. Pois, se a arte é parte essencial da cultura<sup>14</sup>, obviamente o que ela expressa e cria, enquanto meio de comunicação, são as relações sociais e seus

---

<sup>12</sup> Becker, Howard, *Mundos Artísticos e Tipos Sociais*, in. *Arte e Sociedade*. Gilberto Velho, Organizador, Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 9.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>14</sup> Geertz, Clifford. *O Saber Local: Novos ensaios de antropologia interpretativa; tradução de Vera Jocelyne*. 14 ed. - Petrópolis, RJ, p. 113.

efeitos, que na obra estão produzidas. Uma obra de arte não é alheia ao meio em que ela é produzida e sofrerá as influências de acordo com as relações sociais existentes em uma determinada sociedade.

Para se constituir um conjunto de pessoas que se voltem para a formulação de uma obra de arte - e fazer a própria arte - é mister que haja uma convenção mínima que estabeleça as ações colaborativas com relação as obras artísticas. Assim, toda obra de arte tem presente nela uma normalidade, um conjunto de regulamentos, que foi seguida, além de relações que foram estabelecidas conforme um “contrato”<sup>15</sup>. Este “contrato” ou convenção, é a linha mestra que unifica as ações. É ela que dá o sentido final para que se estabeleça esta obra.

É partindo deste princípio que Howard Becker, um sociólogo fundamental para compreender a dinâmica social presente nas artes, irá classificar as artes e seus artistas. Se um artista for muito ligado às convenções, às normas e às escolas, ele fará parte, do que o próprio Becker denomina, dos profissionais integrados. Como o próprio nome indica, ele está integrado às convenções. Lembrando sempre que estas nada mais são do que as dinâmicas sociais formalizadas como regra e, como toda regra, deve ser seguida pela comunidade artística e suas escolas.

Já na outra ponta, está aquele grupo que Becker denomina de arte popular: são artistas que não exercem nenhuma atividade artística profissional, pois poucos veem o que fazem como arte, mas sim, como frutos da constituição do dia-a-dia<sup>16</sup>. Um exemplo deste tipo de artista popular pode ser as mulheres que vivem de artesanato. Porém, o que está entre estes dois mundos é o que torna a discussão sobre a arte e suas relações sociais mais interessante. Uma vez que estão no limiar destas duas estruturas bem formalizadas, mas não se adequam a nenhuma das duas. No meio delas estão os artistas inconformados e os artistas ingênuos.

Os artistas inconformados são aqueles que tendo participado da formação das regras de sua época, do cânone artístico, o abandonam por não mais aceitarem as regras estabelecidas. Com isso, tentem a criar ou pelo menos a buscar a criação

---

<sup>15</sup> Becker, Howard, *Mundos Artísticos e Tipos Sociais*, in. Arte e Sociedade. Gilberto Velho, Organizador, Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 11.

<sup>16</sup> Idem, p. 24.

de um novo mundo artístico, livre das regras que foram estabelecidas anteriormente<sup>17</sup>. São inconformistas que tentam criar um novo espaço artístico próprio, cultivando seguidores e até seu próprio público. E a medida em que este mundo vai se estabelecendo, ele, tenta convencer que sua arte também é uma obra canônica. Os inconformistas são aqueles que alargam a régua da tradição artística, pois se o cânone está restrito a um grupo pequeno de pessoas, os inconformistas tentem a lutar para fazer parte dele. E assim, aumentar este número de profissionais que detém o saber de como lidar com as regras formais da arte. Geralmente estes são os que expandem o sentido da arte. Aquilo que ainda não era visto como arte, passa a ser depois da criação de um novo cânone que, muitas vezes só é possível depois do próprio alargamento das regras que eram impostas anteriormente pelas escolas artísticas.

Por último e menos ligados às convenções artísticas que os inconformistas, mas ainda numa fase anterior aos artistas populares estão os artistas ingênuos. São chamados assim porque eles não são ligados às escolas de arte, como os profissionais integrados, mas também não tentam formular uma nova escola de arte como os inconformistas, apenas fazem sua arte, de modo bastante subjetivo e espontâneo<sup>18</sup>. Seus trabalhos dependem da solidariedade de pessoas que não são envolvidas com a área, uma vez que não há uma escola que dite as regras de como será seu trabalho. E, como estão fora das redes de contado artísticos, seus trabalhos passam a ser únicos e não repetíveis. São artistas que ainda não foram descobertos pelo mundo das artes, mas que um dia podem vir a ser e assim fazer parte disto. Assim, o mundo das artes continua a se proliferar e a se manifestar de diferentes maneiras. Por isso é que podemos dizer que o mundo das artes interfere nas outras relações sociais, que ele está inserido<sup>19</sup>.

Como todas estas movimentações sociais das culturas e das artes, o artista individual também tem um papel fundamental para a criação de um *modus operandi* artístico que vai constituir o mundo a sua volta, seja em uma nova

---

<sup>17</sup> Idem, p. 14.

<sup>18</sup> Idem, p. 19

<sup>19</sup> Idem, p. 25.

interpretação da realidade, seja pela criação de um público ou de um determinado gosto artístico<sup>20</sup>.

Para Gilberto Velho, a trajetória individual do artista irá influenciar no modo como ele vê e, principalmente como ele faz sua arte<sup>21</sup>. Embora aqui não se possa esquecer o que já foi dito antes, a arte faz parte de uma rede complexa de significação e esta rede faz parte de diversas normas, regras e valores comuns a muitas outras pessoas além do artista, que o ajudam na convecção de sua obra.

O próprio conceito de subjetividade dos indivíduos tem história e vida social próprias. E remontam aos primórdios dos tempos do Iluministas e dos avanços da Revolução Industrial, o que tornou mais rápido o reaparecimento da vida nas cidades, que estava paulatinamente se reorganizando desde o fim da Idade Média. Sem estes dois fatores, para não discutirmos tantos outros, não poderíamos falar de uma arte individual. Uma vez que o próprio indivíduo não estaria estanque do grupo ou sociedade que ele faz parte. Deste modo, quando nos referimos a um artista, também devemos nos lembrar do mundo ao qual ele está inserido e suas teias de significados, porque a arte é cultura.

É exatamente porque a arte constitui uma parte da vida social, e como tal, temos na arte uma dupla via: o artista que compõem a sua arte, com sua visão da sociedade; e o público que irá não só receber, mas também interpretar e significar e assim elaborar uma nova visão sobre esta mesma obra, que alimenta e informa o próprio artista. E mais, o produto do artista também produzirá seu público. E seu público reconduzirá de várias maneiras a arte produzida. A arte produz um modo de vida, ao mesmo tempo em que cria também um novo modo de viver<sup>22</sup>.

Para Velho, a maioria dos artistas modernos, ou seja, que são pós-revolução industrial e movimentos iluministas carregam consigo uma característica forte de não se adaptarem de todo ao mundo em que vivem. Buscam sempre viajar ou quando não podem ao menos conhecer, de algum modo, seja por

---

<sup>20</sup> Hennion, Antoine. *Pragmática do Gosto*, in: Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº 8, Jan/Jul, 2011, p. 257.

<sup>21</sup> Velho, Gilberto, *Biografia, Trajetória e Mediação*, in: Mediação, Cultura e Política/ Organização: Gilberto Velho e Karina Kuschnir. – Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 17.

<sup>22</sup> Hennion, Antoine. *Pragmática do Gosto*, in: Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº 8, Jan/Jul, 2011, p. 257.

livros ou histórias contadas, uma outra realidade de vida, que não aquela em que ele está acostumado<sup>23</sup>.

A ânsia de conhecer o novo, algo que está fora de seu mundo tradicional, quando mais explícita fica, mais interna ela se institui. Ou seja, para aquele que faz arte, quanto mais subjetiva for a sua experiência, mais contraposta ao mundo tradicional, ela será. Uma vez que a subjetividade transborda às barreiras do conhecido, e vai em busca do desconhecido, não mais apenas de conhecer, mas também de criá-lo.

Para Velho, sociedade contemporânea tem como característica a possibilidade de criar esta veia artística do indivíduo, através dos seus próprios lugares de pertencimento. Já que deixamos o mundo tradicional para trás e nos tornamos uma sociedade multifacetada, onde as diferenças, os contrastes e as contradições estão postas em nosso cotidiano<sup>24</sup>. Foi somente através do meio urbano que os indivíduos foram expostos a experiências diferenciadas, em modos de vida que antes eram desconhecidos. A cidade possibilitou que as viagens individuais para a construção da subjetividade se dessem no ato de atravessar uma rua, por exemplo, tamanha a diversidade que ela contém.

A diversidade cultural presente na vida das cidades se fez presente de forma artística muito corriqueira nas metrópoles: a música. Nela, os indivíduos podem constituir suas interpretações sobre o mundo social de maneira rítmica, com ondulações de mensagens que transparecem os signos constituídos por seus contados que fazem neste contexto social. Se o indivíduo necessita da cidade para forjar sua individualidade, a música tem também aí, um papel importante nesta dinâmica. A forma com que ela será manejada é também completamente particular, sendo modificada conforme mudamos de paradigmas de sociedades e conforme as sociedades se modificam.

Para Santuza Naves, por ser um dos elementos formadores da vida urbana, a música será uma referência criadora da vida social. Podemos analisar as estruturas sociais através dos enredos traçados na música popular. O próprio

---

<sup>23</sup> Velho, Gilberto, *Biografia, Trajetória e Mediação*, in: *Mediação, Cultura e Política*/ Organização: Gilberto Velho e Karina Kuschnir. – Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 17.

<sup>24</sup> Idem, p. 20.

termo, música popular, se deu como um elemento da vida na cidade. Já que a classificação de música popular se contrapõe à música erudita. Por música erudita, os modernistas brasileiros da década de XX do século passado, entendem como música regional, mais ligada aos setores tradicionais da sociedade, porém mais artística, por causa de sua série de formulações de regras e desenvolvimentos complexos. Enquanto a música popular tende a ser mais ligada ao urbano e por isso expressava mais as atividades modernizantes destes tempos, por conta das múltiplas experiências sociais propiciadas pelo mundo urbano<sup>25</sup>. No caso mais específico do Rio de Janeiro, que iremos estudar mais adiante, formam as festas e a musicalidade que forjaram o espírito de associação tão importante para a vida na cidade, e exatamente por isso, ela pode demonstrar em que caminhos e quais as contradições estão presentes na sociedade<sup>26</sup>.

Relata Sandroni, em seu texto *Adeus à MBP*<sup>27</sup>, que o termo Música Popular Brasileira, tem uma história e que nem sempre foi compreendida da mesma maneira ao longo do tempo. Até os anos 1940, o termo música popular brasileira significava aquela que estava ligada ao folclore, ou seja, à produção cultural dos povos mais ligados ao campo. O próprio Mario de Andrade, renomado folclorista, musicólogo, dentre outras coisas mais, falava de música popular ao se referir à música do campo, e música popularesca, quando se referia a música feita na cidade. Esta última expressão tem de fato uma grande carga pejorativa. É somente a partir dos anos 30 que a música urbana começa a ganhar força, e passa a ser vista como algo positivo e relevante. Com isso, o conceito popular acaba por ganhar uma outra carga explicativa e passa a estar ligada a um certo conceito de “povo brasileiro”, não mais somente rural, mas sobretudo urbano, irá se tornar uma referência para o ideal republicano brasileiro. A música popular brasileira vai assim se demonstrar como algo democrático, mas que

<sup>25</sup> Naves, Santuza Cambraia, “*Modéstia à parte meus senhores, eu sou da Vila!*”: a cidade fragmentada. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, número 16, 1995, p. 251.

<sup>26</sup> Rezende de Carvalho, Maria Alice, *O Samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil*, in *Decantando a República*, v. 1. Berenice Cavalcante, Heloisa Maria Murgel Starling, José Eisenberg, organizadores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 39.

<sup>27</sup> Sandroni, Carlos, “Adeus à MBP”. In: Berenice Cavalcanti; Heloisa Starling; José Eisenberg; (Org) *Decantando à República: o inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. V.1 Outras conversas sobre o jeito da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 23-35.

também é capaz de exercer seus novos paradigmas urbanos, para um novo ideal de povo em formação.

Esta nova música popular urbana carioca das décadas de vinte e trinta do século passado, tem sua força, mas também ganha um tom de simplicidade<sup>28</sup>, conforme explica Naves. Será de modo simples que a arte musical, com suas melodias e letras, aparecerá para dar significado à vida social vigente. É uma nova perspectiva de se compreender aquilo que se passava no dia-a-dia da então Capital Federal. Como já foi dito, a música em si não era nova, mas sua nova forma dará novos contornos às leituras deste mundo. E o gênero que mais terá a função de diagnosticar as questões sociais e também de criar uma nova forma de se relacionar, um novo público para rebater as levadas rítmicas em seus ouvidos e corpos aquilo que será tocado: o samba. Este novo gênero musical será fundamental para compreender todo o contexto social daquela época, uma vez que ele é produto e produtor de uma organização social própria da urbanização carioca.

Segundo Naves, a simplicidade do samba recorta a visão estética da vida em sociedade de uma nova maneira, coletando as partes menos formais presentes nela. A musicalidade do samba e seu discurso presente formam um novo texto mais usual que as leituras eruditas anteriores. Os textos presentes nos sambas são mais ligados ao dia-a-dia, mais coloquiais, porque nascem de uma origem humilde. Mas, pouco a pouco, ganharam o gosto da intelectualidade e, mais tarde, de grande parte do povo carioca e brasileiro. O fato de estar relacionado ao cotidiano deve ter ajudado o samba a se espalhar tão rapidamente e cair nos gostos populares, já que os argumentos do samba são justamente os argumentos que qualquer um pode experimentar em sua vida comum.

Para que a multiplicidade da vida comum presente no meio urbano aconteça, é mister que alguns indivíduos ou grupos perpassem as diferentes camadas sociais que existem na sociedade, transitando de uma camada para a outra, de modo a não permanecer apenas em seu grupo social constituído, mas também passem aos diferentes tipos presentes nas cidades. Certos indivíduos não

---

<sup>28</sup> Naves, Santuza Cambraia, “*Modéstia à parte meus senhores, eu sou da Vila!*”: a cidade fragmentada. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, número 16, 1995, p. 253.



só fazem este trânsito entre os diferentes espaços de convivência no meio urbano, como também realizam o papel de mediador entre eles e modos de vida. São os chamados mediadores culturais. Estes mediadores captam as experiências dos diferentes espaços e grupos que mesmo estando próximos, para um descuidado pode parecer tão longe uma da outra, e intermedeiam as experiências entre si, construindo um diálogo entre eles, que coexistem na cidade<sup>29</sup>. Os mediadores culturais podem ser tanto um professor que ensina literatura em uma escola pública, quando uma pessoa que faz trabalho social em uma comunidade carente, ou um porteiro que, em suas conversas em seu trabalho num edifício de luxo numa zona privilegiada, conta suas experiências de viver na periferia a quem por ali passa. A mediação cultural é assim, um ponto de contato dos diversos tipos de vida presentes, mas que não estão estanques, porque sempre há uma mediação.

Esta experiência social pode ser feita tanto de maneira horizontal, quando estabelecemos contatos entre grupos sociais bastante parecidos, quanto vertical, como em relações de hierarquia. Uma vez que, além das barreiras culturais que separam, mas que também dão a tão proclamada heterogeneidade a nosso país. Existem as barreiras sociais que geram as desigualdades que assolam a nossa vida social. Nesta medida, além de cruzar as normas culturais os mediadores também têm de se transpor às dificuldades econômicas e sociais, para interagir com a diversidade social urbana, que não é somente heterogênea, mas muito desigual.

O processo de mediação se dá quando os indivíduos transitam nestas diferentes camadas sociais e culturais, levando de uma para outra as diferentes tradições que nelas existem. Para Gilberto Velho, o artista urbano, moderno, é aquele que beberá das influências destes diferentes grupos para dar corpo ao seu trabalho, na mesma medida em que também faz conhecer uma face oculta da cidade que muitas vezes não é conhecido pela maioria da população que vive nela<sup>30</sup>.

Os artistas, como os compositores de samba, também podem ser mediadores culturais e têm nesta atividade uma tarefa especial porque difundem a

---

<sup>29</sup> Velho, Gilberto, *Biografia, Trajetória e Mediação*, in: *Mediação, Cultura e Política*/ Organização: Gilberto Velho e Karina Kuschnir. – Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 20.

<sup>30</sup> Idem, p. 21.

tradição, mas também podem desordená-la para criar algo novo, uma nova visão de mundo. Esta novidade desvela novos atores sociais que estavam subsumidos na dinâmica do cotidiano, e que agora estarão presentes nas músicas.

O samba enquanto obras dos sambistas, também pode ser visto como esforço de mediação porque nasceu e tem seu foco principal nas classes mais baixas da cidade, nos morros, nas periferias, mas hoje já é escutado por todas as classes da sociedade. E foram os sambistas fizeram com que as outras classes também a conhecessem e compartilhassem de suas tradições. Por isso o artista, como o sambista e sua arte, o samba, tem um papel fundamental de alargar as fronteiras presentes na própria cidade, abrindo também a possibilidade de interação entre grupos que eram excluídos e por isso desconhecidos.

Os artistas assim podem ser mediadores, porque estabelecem um diálogo entre os grupos distintos e de categorias sociais desiguais e heterogêneas. Com isso, são muitas vezes agentes de transformação da realidade social daquele lugar. Porque a sua atuação pode alterar as fronteiras tradicionalmente estabelecidas, dos muros socialmente criados. E, com isso, criar trocas de informações e valores que irão circular de forma mais aceita em outros níveis sociais<sup>31</sup>.

A autoria deste artista passa a ser devedora do encontro de tradições do que propriamente da vivência individual do próprio. Obviamente, que o artista, ou o compositor, dará sua contribuição subjetiva, escolhendo o modo como vai expressar a experiência e também escolhendo que experiências ele irá narrar. Mas o meio, ou os meios, em que ele vive também serão fundamentais para influenciar a sua obra, já que ninguém é uma ilha e o indivíduo se forma através do contato com o seu meio e das influências que recebe.

O público do artista, que recebe e significa aquilo que ele media, estabelece com ele um vínculo raro, pois, como a obra artística, ele reconhece o seu lugar e ao mesmo tempo aprofunda o conhecimento das relações sociais<sup>32</sup>. A produção artística confere uma visão de mundo, ela também dá um sentido aos que a admiram, sendo assim, ela não é antiga ou do passado, mas é

---

<sup>31</sup> Idem, p. 27.

<sup>32</sup> Geertz, Clifford. *O Saber Local: Novos ensaios de antropologia interpretativa*; tradução de Vera Jocelyne. 14 ed. - Petrópolis, RJ, p. 108.

constantemente significada no instante que tomamos contato, e assim, a interpretamos<sup>33</sup>.

Nesta dinâmica, reinterpretamos as obras de arte e também estamos fazendo com que ganhe vida, uma nova vida, porque tornamos a obra algo reflexivo, pensamos novamente sobre aquilo que influenciou a sua criação e também podemos formular novas leituras sobre a nossa realidade atual, já que a arte como objeto cultural é um texto aberto às interpretações<sup>34</sup>.

Assim, a obra de arte, como a musicalidade urbana, é sempre coletiva, pois demonstra uma sensibilidade do artista à vivência do grupo, corrobora para a criação de uma coletividade baseada na construção simbólica para a coesão de um grupo ou uma nação. E, posteriormente, gera novas formas simbólicas presentes no mundo de hoje, que também constroem novas formas de subjetividade e de formações de grupos que vão reinserir e reinventar o próprio significado da obra se arte, já que não está fechada em si, mas aberta para a cultura, desde sua criação<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> Hennion, Antoine. *Pragmática do Gosto*, in: Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº 8, Jan/Jul, 2011, p 259.

<sup>34</sup> Idem, 263.

<sup>35</sup> Idem, 265.

## II. O samba, Noel e o Riso

A ideia trazida no capítulo anterior, de mediadores culturais, é fundamental para compreendermos a abrangência gerada pelo samba na sociedade carioca dos anos 1920 e 1930, já que traz a noção de que os indivíduos agem em espaços sociais determinados, onde estas mediações são implementadas. Como a cultura brasileira é heterogênea, podemos notar uma coexistência entre os grupos, que nem sempre pode ser considerada harmoniosa. A heterogeneidade é uma das principais características das sociedades complexas, que podem ser vistas como um “produto nunca acabado da interação e da negociação da realidade efetivadas por grupos, ou indivíduos que não se encontram com os mesmos interesses”<sup>36</sup>. Com os grupos sociais coexistindo, há a possibilidade de um dos indivíduos em particular estabelecer relações com um outro grupo ao qual ele não pertenceria, vindo daí a ideia de mediação cultural.

Estes indivíduos singulares têm o papel de produzirem trocas e outros tipos de relações com os diversos grupos existentes na sociedade. E com isso, acelerando o trânsito cultural nestas sociedades, pois o fato delas serem heterogêneas, por si só, não garante a troca entre os seus grupos. É preciso também, que alguns indivíduos ou grupos, estejam dispostos a estabelecer um determinado tipo de troca. São a partir dessas trocas que se estruturam as interações que darão em novas relações sociais, não mais heterogêneas, mas de uma síntese entre os dois grupos, constituindo assim uma fusão criadora de algo novo, como Hermano Vianna relata em sua importante obra, *O Mistério do Samba*<sup>37</sup>.

A sociedade brasileira é heterogênea desde sua raiz, como sempre é representada no mito de três raças formadoras de nossa nação: a indígena, a negra e a branca (europeia). Mas mesmo assim, os traços desta miscigenação, não foram levados em conta, em grande parte do tempo, pois já no século XIX, era visto com maus olhos uma sociedade miscigenada, uma vez que uma determinada raça detinha em si atributos imanentes próprios e se desenvolviam para formar seu

---

<sup>36</sup> Velho, Gilberto. *Projeto, emoção e orientação em sociedades complexas*. In, Individualismo e Cultura, Rio de Janeiro, Zahar, 1981, p. 16.

<sup>37</sup> Vianna, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Zahar, 2012, p. 42.

*ethos* social, explicando seus comportamentos no mundo. Para o pensamento vigente da época, a miscigenação atrapalharia o desenvolvimento das raças, tornando-as impuras, pois misturava-se os atributos de uma e de outra e com isso se desgastavam os atributos principais, corrompendo assim a ideia de raça, que deveria ser pura para que uma sociedade prosperasse.

Mesmo com essa crítica à miscigenação, a sociedade brasileira continuou a se miscigenar e a estender os laços sociais aos mais distintos grupos sociais, transformando a cultura brasileira. Podemos encontrar muito desta riqueza, proveniente da mescla entre grupos sociais nas festas, nas danças e nas letras das canções populares que iremos analisar em nosso pequeno estudo sobre o samba e seus ritmos antecedentes. Para melhor compreender a função social trabalhada nas canções de Noel Rosa, que contou de um modo todo especial, em seus sambas, o modo de vida de sua sociedade.

## **II.I Paternidades do samba?**

Uma das características que se formara desta miscigenação brasileira e que, de alguma maneira, influenciou o olhar de como Noel Rosa observou e cantou a cidade do Rio de Janeiro foi a música, mais precisamente o samba. Foi o samba o meio pelo qual nosso artista desvelou os mistérios presentes nas interações sociais cariocas, e que a um olhar menos atento pode ter passado à esquiwa. Porém, mesmo o próprio samba tem origens e histórias, cheias de filiações e também desmembramentos, e um pouco deste contexto que será relatado a seguir.

Para compreendermos um pouco da história do samba, é necessário antes, conhecer seus ritmos predecessores. Todos estes sons trazem consigo os genes da África, mais especificamente de Angola e do Congo, trazidos para cá por negros escravizados. Temos como exemplo músicas e danças como: lundus, maxixes, jongos, cocos, caxambus, chibas, maracatus, bambelôs, cateretês, sorongos, alujás.... Estas danças e músicas permaneceram em nosso país até os dias atuais

graças ao grande poder de resistência dos grupos negros, que ainda mantém vivas as chamadas destas culturas, como ressalta Muniz Sodré<sup>38</sup>.

Dentre as músicas supracitadas, temos duas que serão fundamentais para a formação do samba como conhecemos hoje e que impulsionaram ao sucesso do samba nos anos vinte, trinta em diante: o lundu e o maxixe. São dois ritmos musicais que emergiram no seio da vida urbana nascente na Capital Federal daquela época. A partir do século XIX, já é possível ouvir pela cidade, sobretudo no início desta história os sons em suas partes mais pobres os ritmos do lundu e do maxixe. O lundu se formou em uma época um pouco depois da Independência, quando se dão os primeiros fragmentos de uma urbanização mais sólida ao novo país<sup>39</sup>.

Pode-se dizer que o lundu foi um dos primeiros ritmos que mesclou o estilo de vida rural com o urbano no Brasil. E não somente isso, foi a primeira música negra a ultrapassar as barreiras do preconceito contra o negro e chegar aos pavilhões auriculares dos brancos, descendo até seus quadris de maneira quase incontrolável. Com seu batuque forte e pegado, fazia com que a maioria dos seus espectadores balançassem de forma violenta, movimentando seus umbigos até encostar de forma rápida no umbigo de um outro entusiasmado ou entusiasmada. Foi a primeira forma de arte musical a se “crioulizar”, a tornar-se mulata, ou seja, nem negra, nem branca, neste sentido. Através do lundu a cultura negra pôde, pela primeira vez no Brasil, entrar em contato com as demais culturas, sem ser menosprezada, acompanhada de instrumentos musicais negros ou afro-brasileiros como o atabaque, o agogô, a marimba e o triângulo, e até mesmo o violão ou o pandeiro, que não é um elemento negro, mas ibérico e do Médio Oriente, respectivamente. Estes mesmos não sendo elementos de origem africana puderam encontrar seus tons nessa música miscigenada e, seguindo a marcação dos instrumentos de percussão, orquestrada pelos negros. Não foi somente o violão ibérico que influenciou a formação do lundu, mas também sua forma de dançar, que se parecia muito com uma dança muito popular na Espanha, denominada

---

<sup>38</sup> Sodré, Muniz, *Samba, o Dono do Corpo*, Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 29.

<sup>39</sup> Idem, p. 30.

fandango. Esta mistura de dois mundos será sempre a tônica da matriz cultural brasileira, como afirma Hermano Vianna<sup>40</sup>.

Vários outros estilos de música e dança se originaram deste ritmo trazido pelos negros escravizados de origem do povo Banto. Obviamente estes ritmos não se constituíram de modo particular, mas os músicos que os tocavam tiveram contato com outros tipos de ritmos e os entrelaçaram para formar novos estilos de música. Como por exemplo, a polca (um ritmo proveniente da Europa Central que foi trazido ao Brasil no ano de 1844 por um grupo de artistas franceses e que se tornou um grande sucesso por aqui<sup>41</sup>) e a habanera (um ritmo originário de Cuba que posteriormente fez muito sucesso na Europa), que ao se juntarem ao lundu, constituíram um novo modo de se dançar e se fazer esta dança, surgindo assim, o maxixe<sup>42</sup>.

A grande influência que o lundu deu ao maxixe foi a sincopa<sup>43</sup>, que no linguajar musical significa o deslocamento da acentuação de um tempo rítmico para a parte anterior ou posterior da parte que naturalmente deveria ser acentuada. É a articulação de um som na parte mais fraca de um tempo ou compasso, prolongando-se até a parte seguinte, ela é a batida da falta, é o tempo que falta na ausência de compassos. É a sincopa a grande responsável por dar o balanço característico das músicas afro-brasileiras<sup>44</sup> e com o maxixe não poderia ser diferente.

Como indica Carlos Sandroni, o maxixe é uma música popular urbana criada no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, que teve sua origem nas zonas pobres da cidade, por isso foi considerada, em seu início, como um ritmo de baixo calão e também muito vulgar e, assim, muitas vezes proibido a qualquer “pessoa de bem”. Muitos pesquisadores acreditam que o maxixe tenha sido criado no bairro Cidade Nova, perto da região central da cidade, um bairro que foi constituído por volta de 1860, com o aterro de uma região de pântanos

---

<sup>40</sup> Vianna, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Zahar, 2012, p. 49.

<sup>41</sup> Idem, p. 49.

<sup>42</sup> Sodré, Muniz, *Samba, o Dono do Corpo*, Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 31.

<sup>43</sup> Idem, p. 31.

<sup>44</sup> Verbete sincopa in: *Dicionário da História Social do Samba/* Nei Lopes, Luiz Antônio Simas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

denominada Canal do Mangue<sup>45</sup>, e doze anos depois em 1872, já era o bairro mais populoso da cidade. Nesta nova zona da cidade foram morar vários escravos libertos e descendentes de escravos, e um dos fatores que facilmente possibilitou a interação social desta comunidade nascente foi a música, primeiramente o lundu e posteriormente o maxixe, que viraria um som quase obrigatório nas festas do bairro. Os primeiros sinais do maxixe podem ser encontrados já na década de 1870, no repertório de músicos de choro-lundu<sup>46</sup>.

Por sua origem humilde, o maxixe muitas vezes foi associado à noite e praticado por pessoas e grupos de “má fama”. Por isso, estas pessoas deveriam se recolher aos bairros de periferia se não quisessem ser assediados pela polícia, nos primórdios do maxixe. Entretanto, quando este ritmo começou a sair das áreas baixas da cidade, para encantar o público de classe média, ele também passou a ser tolerado pela sociedade oficial enquanto se delimitassem a teatros e agremiações carnavalescas<sup>47</sup>. Estas associações carnavalescas não eram compostas por classes populares, mas pelo contrário, estavam cheias de rapazes da classe média que depois do carnaval, sonhavam em ir estudar na Europa, às custas dos pais; outros já eram empregados públicos e alguns com colocações importantes no comércio do centro da cidade<sup>48</sup>.

Segundo Sandroni, a ideia de que o maxixe emergiu no bairro da Cidade Nova para toda a cidade pelas vias dos clubes carnavalescos, partiu do reconhecido maestro Heitor Villa-Lobos, que a teria ouvido de um velho senhor de 80 anos que teria sido dado o nome de maxixe a um novo modo de dançar o lundu em uma destas casas carnavalescas. Essa maneira nova de dançar o lundu, na forma de maxixe, teria sido aprendida ou copiada dos bailes da Cidade Nova e, como foi dançada nestes clubes de classe média, logo se expandiu para os outros setores da vida social.<sup>49</sup> Assim, podemos constatar que, apesar do maxixe ter sido proveniente de bairros subalternos da cidade, somente quando ele entrou em contato com a classe média que se espalhou para os outros cantos da cidade, não

---

<sup>45</sup> Sandroni, Carlos, *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 64.

<sup>46</sup> Vianna, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Zahar, 2012, p. 50.

<sup>47</sup> Como as Estudantes de Heidelberg e Os Democráticos.

<sup>48</sup> Sandroni, Carlos, *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p.64.

<sup>49</sup> Idem, p. 66.



ficando mais preso somente às periferias. Nesta perspectiva, temos mais um belo exemplo de mediação cultural, pois as associações carnavalescas de classe média serviram como propulsoras e difusoras do maxixe para outros tipos de grupamento social e, a partir desta interação, este som ficou cada vez mais conhecido.

Se o lundu ainda trazia consigo as marcas do mundo rural e colonial brasileiro, o maxixe ganhava, cada vez mais, ares de modernidade e urbanização. Depois de sua ampliação para os ouvidos de toda a cidade e suas classes, este ritmo começou a chegar em todas as partes do mundo, se internacionalizando, na Europa, no mesmo momento da chegada do tango argentino<sup>50</sup>. A grande diferença da estética de dança do lundu para o maxixe é que o lundu, por mais que se tivesse a fama (ou má fama) de ser violento e sensual, se dançava em separado com poucos momentos de contato físico. Já o maxixe se dançava entrelaçado com um par, com a mesma sensualidade e violência do lundu, mas agora com os corpos se remexendo e suando juntos, com os umbigos encostados a todo tempo. As únicas músicas que se permitiam dançar entrelaçados no Brasil até então, eram a valsa e a polca, que não eram nem de longe ritmos sensuais, como o maxixe.

Com isso, o maxixe buscou juntar a batucada sincopada e erótica do lundu e a forma de dançar da polca<sup>51</sup>. Daí que podemos nos indagar a quão estarecida deve ter ficado a sociedade oficial, composta pelas elites burguesas e aristocráticas daquela época do Rio de Janeiro, com uma dança tão escandalosa, que para uma família de boa moral, só poderia ser proibida e malograda. Entretanto, como diz o senso comum, quase tudo que é proibido pode despertar fascinação. Na virada do século XIX para o século XX, o maxixe ultrapassou o lundu como a música mais popular e que tomou o universo do imaginário carioca e brasileira. Rapidamente, ela se tornou a dança “nacional” por excelência. Assim como o lundu, o maxixe é reverenciado num anúncio de um clube carnavalesco em 1909 como uma invenção mulata, híbrida de composição entre negros e brancos. A partir do início do século XX, o mulato passou a ser visto como uma

---

<sup>50</sup> Idem, p. 66.

<sup>51</sup> Vianna, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Zahar, 2012, p. 50.

invenção genuinamente brasileira, contrastando com as teorias racistas do passado<sup>52</sup>.

Vivendo uma grande popularidade, já que em grande parte do mundo urbano brasileiro eles eram ouvidos, os compositores e músicos de maxixe, por estarem ligados ainda ao mundo da periferia, da noite e do perigo, não gozavam do mesmo prestígio que seus produtos. Por isso muitos não colocavam seus nomes em suas obras ou então inventavam pseudônimos. Muitos eram negros e ainda sofriam pela falta de reconhecimento motivado pelo preconceito ainda presente numa mentalidade escravocrata, já que há menos de quarenta anos havia sido abolida a escravidão, segundo Muniz Sodré.

Mesmo sem ter o reconhecimento cabido, os compositores de maxixe aproveitavam seu auge, porém já havia na Cidade Nova e nos morros da periferia um novo ritmo musical que em pouco tempo tomaria o título de “dança Nacional” do maxixe. Fundamentado por uma nova onda de modernização que o Rio e o Brasil sofreram. Este novo ritmo moderno, que futuramente, se estabelecerá em definitivo no morro e na cidade, e que de certa forma é cria do maxixe e do lundu, é denominado: o samba!

## II.II.

### Do morro ou da Cidade?

Para Muniz Sodré, na passagem do maxixe para o samba não houve, pelo menos no começo, uma grande ruptura. Os dois estilos musicais começaram do mesmo modo e pelas mesmas mãos batuqueiras. As mãos negras da periferia foram as fontes geradoras deste novo modo de expressão musical<sup>53</sup>. Desde o final do século XIX houve um aumento populacional muito grande no bairro da Cidade Nova e suas cercanias como bairro da Saúde, o Catumbi, a Praça Onze e o Estácio. Com a presença de uma população densa, e principalmente de uma população negra, se formou uma comunidade baseada em valores muito fortes, vindo principalmente de instituições religiosas como a religião católica e de

---

<sup>52</sup> Sandroni, Carlos, *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p.67.

<sup>53</sup> Sodré, Muniz, *Samba, o Dono do Corpo*, Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 9.

matriz negra, tanto que o apelido desta região era “Pequena África”. Por isso, nesta região podemos encontrar várias casas dos tios baianos e tias baianas, famosos chefes de cultos afrodescendentes, que em suas casas também proporcionavam encontros de festas, músicas e danças, que eram corriqueiramente denominados de samba<sup>54</sup>. O samba, nascendo assim da mesma raiz do maxixe; não só no mesmo lugar, mas também feito pelas mesmas pessoas.

Por ser de origem negra, o samba, como tudo o que era fruto desta origem, sempre foi muito reprimido pelas classes que detinham o poder dominante, que era composta por uma elite, em sua maioria branca. Desde modo, tocar maxixe ou samba se tornava algo muito perigoso, porque era visto como ilegal. Como mostra Hermano Vianna em seu livro *Mistério do Samba*, quando exemplifica com uma entrevista de João da Baiana de 1966 para o Museu da Imagem e do Som:

“Segundo João da Baiana, seu avô era da maçonaria por isso mantinha boa relação com muitos nomes da elite brasileira, como Irineu Machado, Pinheiro Machado, e até mesmo com o futuro presidente Hermes da Fonseca... O pandeiro João da Baiana também era convidado a animar festas do então senador Pinheiro Machado. Em 1908, ele não pôde comparecer a uma destas festas pois a polícia acabara de apreender seu pandeiro (pois o pandeiro era proibido, porque o samba era proibido) quando tocava numa rua da Penha. Sabendo do ocorrido, no dia seguinte Pinheiro Machado deu de presente a João da Baiana um novo pandeiro com a inscrição: “A minha admiração, João da Baiana, senador Pinheiro Machado”<sup>55</sup>”

Segundo a visão emblemática de Muniz Sodré, como podemos ver neste discurso, o samba não era visto como uma questão cultural, mas sim, como uma questão de polícia. Todos aqueles que eram flagrados andando na rua com um violão, com um pandeiro ou ainda com qualquer instrumento que se relacionasse com o samba em seu poder, era considerado potencial suspeito, e geralmente eram levados para a averiguação na delegacia, por vadiagem ou malandragem.

A repressão era bastante forte, porém os músicos de primeira geração, que viviam próximos à Cidade Nova contavam com uma grande condescendência por parte da força policial, já que contavam com a amizade de políticos e intelectuais importantes, como: Prudente de Moraes Neto, José do Patrocínio Filho e Olegário Mariano. Porém o contato com estes notáveis teve um segundo efeito inesperado;

<sup>54</sup> Idem, p. 14.

<sup>55</sup> Vianna, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Zahar, 2012, p.114.

acabava por rebuscar os versos e as composições do samba, talvez como um sinal de aspiração a um *status* diferenciado<sup>56</sup> que estes músicos e o próprio samba buscavam.

A proibição e a perseguição aos músicos de samba eram muito comuns, pois se acreditavam que estas festas eram muito primitivas e causavam uma desordem estrutural na sociedade, que estava composta para o caminho reto da ordem e do progresso, como escrito no pavilhão nacional republicano, criado em época recente daquele tempo. Como vimos, para os sambistas, então, era necessário que se tivesse uma ligação com alguém da polícia, da política ou do governo para que pudesse praticar o samba livremente. Esta relação com o poder vai propiciar que em alguns lugares da cidade se possa tocar samba de modo que mesmo que não fosse totalmente aceito, era tolerado pelas autoridades. O que mais tarde o pesquisador de samba André Gurgel<sup>57</sup> vai chamar de “aristocracia da ralé”, pois eles se tornaram um grupo privilegiado, porque não sofriam os mesmos danos que os outros sambistas, justamente por terem, de algum modo, uma proteção das elites do poder.

Um dos lugares mais proeminentes era a casa de Hilária Batista de Almeida, popularmente conhecida como Tia Ciata (ou Aceata), uma baiana que migrou para a antiga capital do país, casada com o médico negro denominado por João Batista da Silva. Este casal teve um papel muito importante para que as “casas das Tias” fossem respeitadas pela polícia e pelo poder como um centro de manifestação de cultura africana<sup>58</sup>. O marido de Tia Ciata conseguiu um emprego no baixo escalão do gabinete do chefe da polícia depois que Tia Ciata, supostamente, tirou um encosto do Presidente Venceslau Brás<sup>59</sup>. Desde então, se tornou mais fácil para as pessoas das classes mais baixas, e para os figurões da sociedade frequentar estes sambas sem grande incomodo da polícia e do poder constituído.

<sup>56</sup> Vianna, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Zahar, 2012, p. 92.

<sup>57</sup> In: Naves, Santuza Cambraia, *O violão Azul: modernismo e cultura popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 93; apud: Gardel, André, *Encontro entre Bandeira e Sinhô*, Secretária Municipal de Educação/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural/Divisão de Editoração, 1996.

<sup>58</sup> Sodré, Muniz, *Samba, o Dono do Corpo*, Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p 15.

<sup>59</sup> Naves, Santuza Cambraia, *O violão Azul: modernismo e cultura popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 93.

Para Muniz Sodré, a Tia Ciata que era babalaô-mirim e, respeitada por isso, personifica a estratégia de resistência musical frente à marginalização do negro pós abolição. Sua própria casa foi pensada de modo a ter o máximo de privacidade aos seus ritos e festas: tinha seis cômodos, um corredor e um quintal (chamado de terreiro). Na sala de visita se realizavam os bailes, aceitáveis para toda a sociedade, como a polca, os lundus e as modinhas. Ao fundo, era praticado o samba, pois no terreiro mais escondido e protegido por biombos, era o lugar das batucadas<sup>60</sup>.

Frequentavam a casa de Tia Ciata não só muitos figurões da República, como também músicos importantes como Pixinguinha, Sinhô e Donga. A casa de Tia Ciata ficava na Praça Onze, um local muito importante para o samba, naquela época, e talvez seja por isso, foi um dos únicos pontos que não são sofreram uma intervenção na reforma do Prefeito Pereira Passos<sup>61</sup>. Foi na casa de Tia Ciata, em uma destas noites de festas e batucadas que foi composto coletivamente *Pelo Telefone*, primeiro samba registrado como tal, no ano de 1916. A maioria dos músicos que frequentavam a famosa casa eram formados por grandes escolas de música e constituíram o samba de primeira geração.

Para Vianna, cada vez mais a sociedade de elite brasileira tinha interesse nos sambas cariocas, pois se achava que nele estava o gene da autenticidade, tão buscado pelos intelectuais modernistas daquela época em São Paulo. Mesmo com o fascínio pela autenticidade que o samba tinha, estes mesmos aristocratas não iam aos sambas da Cidade Nova ou da Saúde, muito menos nos novos sambas do Estácio, do Salgueiro ou de Mangueira. Embora existisse neles esta atração pelo samba, eles julgavam estes lugares como muito perigosos e por isso era um lugar de medo. Assim, o mesmo território que pertencia ao autêntico som brasileiro também era bastante temido<sup>62</sup>.

Mesmo com toda a propaganda de medo que se intensificava em torno do samba, ainda existiam pessoas de classe média que, não se importando com os boatos de violência e desordem entorno do samba, e queriam uma aproximação

---

<sup>60</sup> Sodré, Muniz, *Samba, o Dono do Corpo*, Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 15.

<sup>61</sup> Idem, p. 16.

<sup>62</sup> Vianna, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Zahar, 2012, p.119.

maior com este mundo. Foi o caso de Mário Reis<sup>63</sup>, filho de comerciantes e estudante de direito, que ao chegar na loja instrumentos de Sinhô, chamada *Guitarra de Prata*, no Centro do Rio de Janeiro, passou a ter aulas de violão com o sambista. Foi o próprio Sinhô, que na época já tinha alguns sambas gravados, incentivou o próprio Mário a cantar e cantar samba, tanto que em 1928 ele grava um samba denominado *Que Vale a Nota de Cem ou Carinho da Mulher*.

Nas primeiras décadas do século XX, no Rio de Janeiro, surge outra forma de diversão que propicia aos os músicos contato com grande público. Vários donos de cinema contratam músicos para tocar, tanto nas exhibições de seus filmes, quanto nas salas de espera. Isaac Frankel, um gerente de um dos mais renomados cinemas da época, o Cine Palais, vendo que grande parte de sua orquestra contratada tinha sido acometida por gripe espanhola - um dos grandes maus que a cidade do Rio sofria naquela época - se viu forçado a inovar e vendo os músicos de origem da Cidade Nova, da casa de Tia Ciata, tocarem em um coreto da cidade, resolveu contratá-los para tocar em seu cinema. Dentre eles estavam: Pixinguinha (flauta), China (vocal, violão e piano), Donga (violão), Raul Palmieri (violão), Nelson Alves (cavaquinho), José Alves (bandolim e ganzá), Jacó Palmieri (pandeiro) e Luiz Oliveira (bandola e reco-reco), este último faleceu e foi substituído por João Tomás depois da primeira apresentação. O grupo ficou conhecido como *Os Oito Batutas* e seus repertórios eram variados, mas todos regionais, como lundu, canções sertanejas, corta-jacas, batuques, cateretês e maxixes, uma vez que o samba ainda não era visto como um estilo musical definido. Sem dúvida, o gerente do Cine Palais cometia uma ousadia colocando músicos negros para tocar em um ambiente majoritariamente aristocrático. Esta atitude gerou reações contrárias como as do maestro Júlio Reis que disse ao jornal *A Rua*: “ser a música nacional inadequada aos adequados ouvidos da aristocrática frequência dos cinemas...”. Outro que também questionou a ação de Isaac, foi o jornalista Benjamin Constallat, na crítica feita ao seu jornal *Gazeta de Notícias* em 1922, em que escreve: “Foi um verdadeiro escândalo, quando há uns quatro anos, os “Oito batutas” apareceram. Eram músicos brasileiros que vinham tocar coisas “brasileiras”. E continua: “Segundo os descontentes, era uma

---

<sup>63</sup> Um dos grandes cantores que divide com Francisco Alves o posto de interprete mais importante das músicas de Noel Rosa.

desmoralização para o Brasil ter na principal artéria de sua capital uma orquestra de negros.<sup>64</sup>”

Com toda a crítica que demonstrava o preconceito com os músicos negros, grandes figuras da sociedade continuavam a prestigiar as músicas tocadas pelos Oito Batutas, que tinham como plateia frequente o grande político Rui Barbosa, o renomado pianista Ernesto Nazareth e o industrial Arnaldo Guinle. Este último até patrocinou, de seu próprio bolso, uma excursão que esta banda fez pelo Brasil e pela Europa, onde tocou em shows importantes como para os membros da família Real da Bélgica, que estavam em visita ao Brasil.

Segundo Vianna, o interesse pela música popular ganhava cada vez mais adeptos na vida brasileira e foi nesta época o samba, mesmo que ainda não definido com um estilo musical próprio, pois em muitas ocasiões ainda era confundido com lundu ou maxixe, já não era mais visto como um ritmo dependente de um único grupo social originário, mas que se espalhou para grupos sociais diferenciados. O samba já não era mais propriedade de um grupo étnico ou classe social, mas se tornou comum a outros grupos sociais, o que possibilitou a sua ascensão ao *status* de “música nacional”, no lugar do maxixe<sup>65</sup>.

Para Sandroni, havia nos morros cariocas, mais prioritariamente os morros de Estácio e Mangueira, uma nova maneira de se tocar samba, menos escolarizada, porque estes músicos raramente frequentavam escolas formais, bem saber escolas de música formais. Os músicos eram formados no dia-a-dia dos morros, em festas populares que aconteciam nas favelas. O samba da turma do Estácio e de Mangueira se diferenciavam do samba mais antigo por sua cadência. Enquanto os sambistas da primeira geração, da Cidade Nova, guardavam em suas canções o tom do maxixe. Os músicos do Estácio tocavam com um ritmo mais rápido, com uma pulsação mais acelerada. Esta pulsação fará com que o samba se distancie cada vez mais de um de seus ritmos formadores, como o maxixe, para tomar caminhos próprios, com um novo jeito de deixar a música cair<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Vianna, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Zahar, 2012, p. 115.

<sup>65</sup> Idem, p.120.

<sup>66</sup> Sandroni, Carlos, *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 31.

Historicamente o estilo de música maxixe começou a entrar no gosto popular no fim do século XIX, como já observamos anteriormente. O samba iniciou sua expressão própria no início dos anos 1920, e se separou de forma mais consistente entre os anos de 1928 a 1930, aproximadamente<sup>67</sup>. Com isso, fica claro que a independência do samba frente ao maxixe ocorreu em um ritmo acelerado, assim como as suas batidas, propiciando um distanciamento mais profundo.

O samba caiu no gosto popular mais rapidamente que o maxixe muito por conta das novas tecnologias existentes na época. Como o cinema, as gravadoras de disco (que se apropriavam da mão-de-obra barata dos músicos de samba) e mais profundamente o rádio, que tinha uma dupla função, a de entreter o público, mas também reportar a mensagem oficial do governo.

O rádio tornou possível que uma cultura brasileira e mais propriamente o samba, fossem espalhados por todos os cantos da cidade e da nação, constituindo, assim, seus símbolos nacionais e, com isso, uma ideia nacional que começou a ser constituída através deste meio de comunicação. Para tal, a vinculação das músicas, sobretudo do samba, e mais precisamente dos sambas de Noel Rosa, foram fundamentais para a criação de uma “mitologia” através da qual o carioca, mas também o brasileiro, puderam entender-se como tal, a medida em que encontravam nas letras e melodias não só um pouco de sua história, mas também uma reflexão das relações que eram constantemente feitas em sua sociedade, ou também desfeitas, a medida em que, novas relações iam se formando.

Como demonstra em sua pequena, mas elucidativa, obra, Lia Calabre afirma que durante a década de 30 o rádio começou despertando sentimentos contraditórios, entre o êxtase e o rechaço. Já que no meio do rádio estava todo o tipo de pessoas de personalidades, era um lugar de fama e de acessão social e ao mesmo tempo transitava a marginalidade da sociedade, pessoas que não frequentavam os “bons ambientes” da sociedade<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> Idem, p. 35.

<sup>68</sup> Calabre, Lia, *A era do rádio*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 25.



O Rio de Janeiro teve um papel preponderante na difusão da cultura musical para o resto do Brasil. Como sede da Capital Federal durante muito tempo e sobretudo na “explosão da comunicação” que ocorreu assim que o rádio chegou em nosso país, a cidade, se tornou um expoente e difusor cultural pelas ondas baixas e médias desse meio de comunicação.

Com o crescimento do público do samba através destas novas mídias, era de se esperar que os jovens de classe média, tanto baixa, quanto alta, se interessassem por esta nova batida. E foi o que um grupo da Zona Norte do Rio de Janeiro fez, uma turma do bairro de Vila Isabel, e suas adjacências, inspirada pela onda de caracterização daquilo que era autêntico e regional no Brasil, resolveu fundar um conjunto para tocar os estilos regionais variados. Este grupo se denominou por inicialmente de *Flor do Tempo*, mas o nome definitivo e mais reconhecido mesmo foi *Bando dos Tangarás* que contava com músicos brancos da periferia como Almirante, Braguinha e é claro Noel Rosa.

A influência regional no *Bando de Tangarás* era evidente em suas músicas a partir de 1929, tanto que um de seus primeiros sucessos foi a canção *Façanha*, que tinha como primeira estrofe e refrão a seguinte quadra:

***“Quando nós saímos do norte,  
Foi pra no mundo mostrá,  
Como canta aqui nesta terra,  
O bando de tangará.”***

Este primeiro verso, e predominante em todo resto da música, demonstra uma linguagem rural desde a forma como é grafada a letra, como na palavra “mostrá” ao invés de “mostrar”. Além disso, seria uma banda que veio do Norte, do Nordeste, de onde a urbanização ainda não foi tão consolidada e, por isso a educação também sofre por ser parca. Esta primeira música mostra que os integrantes do *Bando de Tangarás* flertavam tanto com a música regional, como com o samba.

Porém, a sanha de se tocar com características regionais não duraria muito tempo no *Bando*, pois uma nova canção está para estourar nas mídias populares

daquela época. No final dos anos 1920, o padrão cultural da cidade passava por uma transição, deixava de ser preponderantemente rural para se tornar cada vez mais urbano e esta transição pode ser vista na canção *Na Pavuna*, criada por Homero Dornellas e Almirante. Uma composição que para muitos pesquisadores, mostrava o sinal de novos tempos, por trazer o tema de um bairro urbano, constituído como um bairro operário, que além disso em sua gravação trouxe novos instrumentos, prioritariamente de batuques negros, diferenciados daqueles que eram tocados com o “samba amaxixado”, como: tamborins, cuícas, ganzás, surdos e outros instrumentos até então utilizados pelas escolas de samba, apenas. Em sua letra a canção aborda característica do bairro operário da Pavuna, como veremos:

**“Na Pavuna**

**Na Pavuna**

**Tem um samba**

**Que só dá gente reiúna**

O malandro que só canta com harmonia,  
Quando está metido em samba de arrelia,  
Faz batuque assim  
No seu tamborim  
Com o seu time, enfezando o batedor.  
E grita a negrada:  
Vem pra batucada  
Que de samba, na Pavuna, tem doutor

Na Pavuna...

Na Pavuna, tem escola para o samba  
Quem não passa pela escola, não é bamba.  
Na Pavuna, tem  
Canjerê também  
Tem macumba, tem mandinga e candomblé.  
Gente da Pavuna  
Só nasce turuna

É por isso que lá não nasce "mulhé".<sup>69</sup>»

Como podemos observar nesta letra encontramos várias citações do modo de vida urbano, como o samba, o futebol e a Escola de Samba. E não foi somente na letra que esta composição se tornou original. Sua forma de tocar, feita por músicos membros de escolas de samba, a tornou em um sucesso que desempenhou um grande papel para uma nova economia que surgia com o ritmo, transformando os instrumentos de percussão famosos, e fazendo com que as gravadoras contratassem os músicos que os tocavam, que vinham dos morros cariocas<sup>70</sup>.

O samba ganha novas aspirações, com olor de vida urbana. Traz consigo o ritmo mais frenético da cidade e conta em seus versos musicados as efemérides tão corriqueiras e, por isso, tão esplêndidas do meio urbano. O samba também serviria agora para narrar fatos gloriosos (como nas escolas de samba), para fazer sátiras sobre a vida, comentários políticos ou discutir notícias de grande repercussão, nada mais escapava do samba<sup>71</sup>. Já que tudo dava samba, como se diz vulgarmente.

Foi nesta época que o samba se desvencilhou de vez do maxixe. Se os músicos da Cidade Nova tinham formação em grandes escolas de música, como as em orquestras teatrais, o samba do Morro do Estácio era tocado por mãos pouco treinadas. As letras dos morros eram simples e constatavam a vida na favela, nas casas de cômodo, dos marginalizados, dos malandros, daqueles indivíduos que viviam à margem da sociedade, como indica Sodré<sup>72</sup>. É esta nova oportunidade de voz, que o samba dá em suas letras para aqueles que ainda não tinham a oportunidade de contar o mundo a partir do seu ponto de vista.

Para Vianna, o samba de morro nasceu assim, um pouco fora do morro, entre o morro, entre os morros de Mangueira, do Estácio e do Salgueiro e a cidade, a Cidade Nova. Foi cantado e tocado não somente por negros, como o maxixe ou o samba da primeira geração, mas também por jovens de classe média,

---

<sup>69</sup> Almirante, *No Tempo de Noel Rosa*, São Paulo: Editora Paulo de Azevedo Ltda. 1963, p. 61.

<sup>70</sup> Naves, Santuza Cambraia, *O violão Azul: modernismo e cultura popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 90.

<sup>71</sup> Sodré, Muniz, *Samba, o Dono do Corpo*, Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 43.

<sup>72</sup> Idem, p. 91.

sobretudo da Zona Norte da cidade. E dentre estes jovens, um se tornará mais proeminente: Noel Rosa., já que ele não se cansará, durante sua curta vida, de ser um andarilho e, por suas andanças, relatar em músicas o que viu, tanto na cidade, quanto nos morros<sup>73</sup>.

É importante lembrar que estas “viagens noelinas” aos morros e aos subúrbios geravam letras que relatavam as transformações que a cidade sofria, neste período. É a primeira vez em que o pobre viverá mais afastado dos ricos, geograficamente falando, graças às mudanças sociais perpetradas por Pereira Passos já, que antes se existiam várias barreiras sociais para a falta deste convívio e a partir destas reformas existirão as fronteiras sociais e geográficas<sup>74</sup>. Com a cidade dividida e mais afastada, entre a parte pobre e a rica, surgiu como interação de ambas apenas as zonas centrais da cidade, que era onde os dois lados se encontravam para os seus afazeres diurnos do mundo do trabalho.

É impossível deixar de mencionar que Noel Rosa também foi um mediador cultural. Ele soube, como ninguém, atender aos gostos populares, escutando o que o povo falava, vendo o que o povo via e expondo todas estas experiências em forma de música. Ele ainda ia além, pois não só conseguia captar aquilo que o povo queria ouvir, como também criava moda e os gostos próprios de seu público através de sua música. E a medida em que a canção confere uma visão de mundo, pois institui uma forma de discurso, ela também dá um sentido aos ouvintes, sendo assim, ela não é antiga ou do passado, mas constantemente significada à medida em que a ouvimos e, assim, a interpretamos<sup>75</sup>. Desta forma também interpretamos a nossa sociedade, em um caminho que pode ser interpretado várias e várias vezes.

Por seus sambas, Noel conseguiu abrir as fronteiras dos impulsos que suas letras traziam. Pelas canções a sua crítica social ganhava corpo. Foi através deste meio musical que Noel se caracterizou como um cronista da cidade, registrando toda a sua poesia e seu tempo, na marca indelével da arte de vários sambas<sup>76</sup>. E,

---

<sup>73</sup> Vianna, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Zahar, 2012, p. 121.

<sup>74</sup> Idem, p 121.

<sup>75</sup> Hennion, Antoine. *Pragmática do Gosto*, in: Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº 8, Jan/Jul, 2011, p 259.

<sup>76</sup> Sodré, Muniz, *Samba, o Dono do Corpo*, Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p 43.

assim, participou do momento importantíssimo do samba, em que os compositores negros, junto aos brancos de classe média, compunham as suas obras. Esta obra feita por várias mãos - brancas, negras e mulatas - acaba mudando o paradigma da música brasileira por completo<sup>77</sup>. Formou-se aquilo que com o passar do tempo, foi chamado o que era mais original em nossa terra: a mestiçagem e o samba. O samba de Noel, muito influenciado pela turma do samba do Estácio, contará as vicissitudes da sociedade, mas sempre com um olhar de humor.

### II.III.

#### Breve história de Noel Rosa

Afinal, quem era Noel de Medeiros Rosa? Nosso personagem que, com suas músicas e suas letras forja uma visão de sociedade de forma muito peculiar. Noel nasceu e viveu no bairro operário de Vila Isabel, na cidade do Rio de Janeiro, em um chalé na Rua Teodoro da Silva, onde hoje se situa um condomínio que leva o nome de nosso artista. Ele era filho do comerciante Manuel Medeiros Rosa e da professora Martha de Azevedo Rosa. Ganhou este nome, por dois motivos, porque nasceu próximo ao dia de Natal, no dia 10 de dezembro de 1910 e pela dileção que seu pai, Manuel, tinha à cultura francesa, já que *Nöel* é natal em francês<sup>78</sup>. O casal ainda teria mais um filho, Hélio de Medeiros Rosa que se tornou médico e, também violonista nas horas vagas. O nascimento de Noel foi muito complicado, o que fez com que seu médico usasse o fórceps para arrancar-lhe do ventre de sua mãe, gesto que o fez quebrar o maxilar na altura do queixo, e mesmo com três cirurgias depois, ao longo da vida, não teve como ajeitar. Tal deformação lhe rendeu na infância a alcunha de “Queixinho”, e também o fez ter dificuldades para comer, a ponto em que não gostava de fazer isto em público o que, mais para frente, se adicionado à sua assídua vida na boemia, complicaria a sua saúde.

Noel foi alfabetizado pela mãe e passou sua infância na Escola Maisonnete. Quando tinha treze anos, graças a uma bolsa de estudos conseguida

---

<sup>77</sup> Pinto, Mayra, *Noel Rosa: O Humor na Canção*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2012, p. 29.

<sup>78</sup> Máximo, João; Didier, Carlos, *Noel Rosa: uma biografia*, Brasília: Editora Universidade de Brasília: Linha Gráfica Editora, 1990, p. 25.

com um padre da região, conseguiu fazer, à duras penas, seu ensino básico no Colégio São Bento<sup>79</sup>. E, se não era bom aluno, ao menos fez boas amizades, com as quais ia, quando já completara quatorze anos, se divertir no meretrício, beber cerveja, fumar cigarros e curtir a vida boêmia da Zona do Mangue.

A passagem de Noel pelo colégio também serviu para exercitar sua veia cômica, zombando de seus professores, como em uma história citada por seus biógrafos João Máximo e Carlos Didier, na vez em que, ao estar na mudança de turmas, entre as suas aulas de aritmética e álgebra, com um professor negro que ele gostava chamado Gonçalo Garcia Mattos, para outra de francês com o professor Luiz Gentil Feijó, este segundo professor, entrava com uma piadinha: “Vocês acabaram de ter uma Gon...çalada”. Noel achava isso nada engraçado e, no outro dia, logo após o professor novamente desferir sua frase jocosa, Noel então aplica o trocadilho para todos ouvirem: “É... e agora vamos ter a nossa fei...joadá!”. Além desta atitude irônica, naquele ano de 1923, Noel edita um pequeno jornal de sala chamado *O Mamão*, que fará graça do mundo da sua escola. Logo, suas brincadeiras destoavam do ambiente austero do colégio religioso, o que fez com que seus pais fossem chamados frequentemente para reprimir os hábitos do jovem Rosa, apesar das advertências não fazerem efeito. O garoto já estava mais fascinado pela vida boêmia do que pela ordem dos estudos. Repetiu de ano algumas vezes, mas em 1928, com seus dezoito anos, se forma no Colégio do Mosteiro de São Bento, e diz a seu amigo Hermenegildo de Barros Filho, filho de um ministro da Velha República: “Sabe de uma coisa ministrinho? A verdadeira escola está lá fora.”<sup>80</sup>

Por pressão da família, já que era descendente de médicos, Noel em 1930, entra para a Faculdade de Medicina, cursando dois anos 1931-1932, porém jamais de destacou enquanto aluno, uma vez que quase não frequentava as aulas, mesmo com sua parca assiduidade conseguia tirar notas satisfatórias, o que reconhecidamente era um sinal de inteligência aguçada. É possível dizer que da vivência da Faculdade de Medicina sobraram poucas coisas, uma delas foi um samba anatômico denominado *Coração*<sup>81</sup>, com erros de anatomia, gravado depois

<sup>79</sup> Idem, p. 55.

<sup>80</sup> Idem, p. 89.

<sup>81</sup> Noel Rosa e Orquestra Copacabana, ODEON (10.931B) – junho/1932.

de muita impertinência de seus amigos do Café Nice, um lugar que Noel costumava frequentar e que também era visitado tanto por figurões das rádios quanto por músicos que ou tocavam ou queriam tocar nas rádios<sup>82</sup>. Três frases do próprio Noel, correspondem bem o que o nosso compositor pensava desta sua época de vida. Contidas nos livros de seus biógrafos: uma está no livro de Almirante: “Prefiro ser um bom sambista do que ser um mau médico”<sup>83</sup>; as outras duas passagens foram captadas no livro de Máximo e Didier, a primeira de uma entrevista: “Ninguém foge ao seu destino. Eu sou um exemplo: quiseram que eu fosse médico e eu acabei sendo sambista”; e ainda uma última alusão à medicina em uma de suas conversas com seu amigo de Colégio São Bento, Lauro de Abreu Coutinho, o mais aplicado aluno de sua turma: “Veja uma coisa Lauro: como médico eu jamais serei um Miguel Couto. Mas quem sabe não poderei ser o Miguel Couto do samba?”<sup>84</sup>

Já que a Medicina não seria mesmo o seu caminho, para Noel, outras duas coisas o atraíam muito: uma é a música e mais propriamente o samba, como já vimos anteriormente, que apendera na sua infância, primeiro com sua mãe Martha a tocar o bandolim, o instrumento que ela gostava e, posteriormente, mais na adolescência, com seu pai que tocava violão, este instrumento, ele carregará para a vida toda. Este último o acompanhou por toda parte. A segunda coisa que o atraía, era a sua vida boêmia nas noites da Lapa, da Zona do Mangue e nos morros... onde houveste o samba, lá estava Noel. Ele sempre estava nos botequins, lugar em que conheceu tanto os burocratas da capital da república, quanto os músicos e a prostitutas. E foi lá, no botequim que ele inicia seus contatos quase profissionais de músico, uma vez que foi pago com cervejas, cachaças e quitutes para tocar seu violão e encantar ao público que o escutava<sup>85</sup>.

Sua excelência ao tocar bandolim e violão acabou chamando a atenção de um grupo de jovens também interessados em tocar música regional e samba. Já havia em Vila Isabel um grupo de rapazes de classe média, que pertenceram em sua maioria ao Colégio Batista, com o nome do Regional de *Flor do Tempo*, e

<sup>82</sup> Almirante, *No Tempo de Noel Rosa*, São Paulo: Editora Paulo de Azevedo Ltda. 1963, p. 96.

<sup>83</sup> Almirante, *No Tempo de Noel Rosa*, São Paulo: Editora Paulo de Azevedo Ltda. 1963, p. 99.

<sup>84</sup> Máximo, João; Didier, Carlos, *Noel Rosa: uma biografia*, Brasília: Editora Universidade de Brasília: Linha Gráfica Editora, 1990, p. 165 e 167.

<sup>85</sup> Idem, p. 100.

seus integrantes eram: Erasmo Vollmer, Henrique Brito, Carlos Braga (posteriormente chamado de João de Barro, ou Braguinha), Edmundo Vidal, Oscar Ribeiro, Alvaro Miranda, Alfredo Vidal Junior e Henrique Fróes (Almirante), o único integrante que não fez parte do Colégio Batista<sup>86</sup>. Mas qual a relação do *Conjunto Flor do Tempo*, com Noel Rosa? Deste conjunto foi formado um novo grupo, ou melhor, um novo bando, o *Bando de Tangarás*, ao qual Noel fez parte.

Tanto o Almirante quanto Braguinha já conheciam Noel Rosa, por ele viver tocando violão e bandolim nas ruas de Vila Isabel, além disso, a mãe de Noel, Dona Martha havia dado aulas às duas irmãs de Braguinha. Com este clima de familiaridade, em 1929 os dois convidaram Noel e convenceram sua mãe para que ele gravasse junto com eles alguns discos, pois a gravadora *Odeon* não queria perder a oportunidade de ter em seus quadros um grupo que tocasse músicas regionais<sup>87</sup>. Assim sendo alguns integrantes do *Conjunto Flor do Tempo*, foram selecionados para participar do *Bando de Tangarás*: Braguinha, Henrique Brito, Álvaro Miranda, Almirante e, agora já com acréscimo de Noel Rosa, se apresentaram em público e gravaram alguns discos, com músicas sertanejas e também com samba. O *Bando* se formou com músicos amadores, que se recusaram a receber qualquer quantia para se apresentarem em público, nem mesmo o dinheiro para bancar a condução, já que se recebessem para tocar seriam fatalmente associados à malandragem, o que degradaria a imagem dos rapazes de classe média, segundo o próprio Almirante<sup>88</sup>. Por ser de família tradicional de industriais e por querer afastar o nome de sua família do ramo da música, Carlos Braga incentivou que todos os componentes do bando tivessem nomes de pássaro, medida que foi logo rejeitada por todos do grupo, e apenas Carlos Braga, o Braguinha, passou a ser para sempre conhecido também como *João de Barro*<sup>89</sup>.

A troca do nome social para um nome artístico demonstra bem a relação que os jovens de classe média tinham com a música popular e sobretudo, com o

<sup>86</sup> Almirante, *No Tempo de Noel Rosa*, São Paulo: Editora Paulo de Azevedo Ltda. 1963, p. 38.

<sup>87</sup> Rezende de Carvalho, Maria Alice, *O Samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil*, in *Decantando a República*, v. 1. Berenice Cavalcante, Heloisa Maria Murgel Starling, José Eisenberg, organizadores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 42.

<sup>88</sup> Idem, p. 42.

<sup>89</sup> Idem, p. 42.



samba. Nos anos de 1920 e 1930, o ritmo era de modo corriqueiro associado à malandragem, seja pela imprensa, ou pelas próprias letras de sambas que relatavam os feitos dos malandros. De certo modo, ser sambista era ser malandro, e ser malandro era ir contra ao modo de vida da tradicional família aristocrática do Rio de Janeiro. Por isso, era importante ao Braguinha não se associar com este estereotipo. E também foi importante aos outros membros do *Bando de Tangarás*, ressaltar que nunca recebiam um tostão para tocar. Assim, ficava claro que eles não tocavam profissionalmente e que também eram pessoas de boa estirpe<sup>90</sup>. Mas Noel Rosa não estava muito ligado a esta forma de pensamento e posteriormente seria um grande militante a favor profissionalização dos sambistas, como veremos adiante.

Com o *Bando de Tangarás*, Noel Rosa fez inúmeras apresentações por vários cantos do Rio de Janeiro, São Paulo e Sul do Brasil. Lá, apresentou suas primeiras músicas como *Festa no Céu*<sup>91</sup>, *Minha Viola*<sup>92</sup>, *Malandro Medroso*<sup>93</sup>, *Lataria*<sup>94</sup> e, certamente uma de suas mais famosas músicas, a que o impulsionou de vez ao sucesso e que foi tida pelos jornais da época como a música do carnaval de 1931, *Com que Roupa?*<sup>95</sup>. Esta última música, de fato, pôs Noel em vias do estrelato, já que foi a mais tocada nos bailes de Carnaval daquele ano. Composta primeiramente como uma paródia do Hino Nacional,<sup>96</sup> e teve corrigida a sua melodia pelo conhecido músico da época Homero Dornellas, o mesmo que compôs com Almirante, o samba que mudou o modo de se tocar o ritmo, o já famoso *Na Pavuna*.<sup>97</sup> A música *Com que roupa?* foi gravada pelo próprio Noel, acompanhado de um violão e um cavaquinho, e, como já foi relatado, nada impediu o sucesso estrondoso desta música. Depois da grande repercussão deste samba, o Bando de Tangarás teve que se apresentar com a seguinte propaganda:

<sup>90</sup> Sandroni, Carlos, *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 164.

<sup>91</sup> Noel Rosa, PARLOPHON, (13.185A) – agosto/1930.

<sup>92</sup> Noel Rosa, PARLOPHON, (13.185B) – agosto/1930.

<sup>93</sup> Noel Rosa, PARLOPHON (13.245B) – 30/setembro/1930.

<sup>94</sup> Bando de Tangarás, PARLOPHON (13.248B) – janeiro de 1931.

<sup>95</sup> Noel Rosa, PARLOPHON (13.245A) – 30/setembro/1930 e uma segunda versão composta com I. G. Loyola e a Orquestra Guanabara, PARLOPHON (13.269A) – janeiro/1931.

<sup>96</sup> Almirante, *No Tempo de Noel Rosa*, São Paulo: Editora Paulo de Azevedo Ltda. 1963, p. 75.

<sup>97</sup> Idem, p. 61

“Composto também pelo músico Noel Rosa, compositor de *Com que Roupa?*”, tal sua fama<sup>98</sup>.

A fama de Noel acabou se tornando maior que a dos outros *Tangarás* de sua época. Suas músicas de sucesso e suas relações com os compositores dos morros, como Ismael Silva e Cartola, vão fazer com que em 1933, o *Bando* seja dissolvido para que cada um possa fazer sua carreira solo. Podemos dizer que o contato que Noel fez com estes compositores populares fez com que ele se desgarrasse dos grupos de classe média, passando a se confundir mais com os músicos de periferia. Agora, além de passar as noites nos botequins do centro da cidade, ele se perdia também nas rodas de samba dos Morros do Estácio e de Mangueira. O primeiro músico que chamou Noel para subir os morros, primeiramente do Macaco, depois de Mangueira e então do Salgueiro, foi Canuto<sup>99</sup> este, que embora já conhecesse Almirante e Braguinha, fez com que Noel reconhecesse que seria importante conhecer os músicos do morro, onde acabou fazendo não só amizades, mas também parcerias. Talvez sem este ímpeto de subir e escutar as vozes dos morros e da periferia, o Poeta da Vila, como ficou conhecido Noel pelo seu grande público, não seria o compositor que tanto cantou o Rio de Janeiro e o Brasil de um modo tão particular. Canuto e Noel tiveram tão boa relação que fizeram algumas músicas em parceria, como a música gravada *Esquecer e Perdoar*<sup>100</sup>. A maioria destes compositores de morro foram grandes parceiros de Noel, não só de composição como também de vida e de boemia. Certamente a obra do nosso músico não seria a mesma sem a influência trazida dos morros.

Não só os compositores de morro se interessaram pelos talentos de Noel, mas grandes figuras de rádio também quiseram fazer parceria com ele, como o famoso cantor da época Francisco Alves. O método de parcerias feitas com os grandes cantores, como o próprio Francisco Alves e Mário Reis, era um pouco mais complexo do que as feitas com os compositores dos morros, pois envolvia uma série de negócios com a autoria, riscos, lucros e percentagens, uma pequena

---

<sup>98</sup>Máximo, João; Didier, Carlos, *Noel Rosa: uma biografia*, Brasília: Editora Universidade de Brasília: Linha Gráfica Editora, 1990, p. 141.

<sup>99</sup> Idem, p. 195.

<sup>100</sup> Noel Rosa e Canuto, PARLOPHON (13.349B) outubro/1931.

articulação capitalista<sup>101</sup>. Porém, mesmo sendo diferente, estas parcerias não foram negadas por Noel, muito pelo contrário, foi através delas que ele ganhava grande parte do seu dinheiro, que boa parte consumida nas noites do Rio de Janeiro.

Certamente Francisco Alves foi um dos grandes incentivadores do samba da turma do Estácio e de outros morros que praticavam o samba. Ele sempre gravou boa parte de suas músicas para tocar no rádio que, já na década de 1930, se tornavam um grande sucesso. Porém, segundo relatos trazidos na obra de Sandroni, este famoso cantor também encarnava a figura do “comprador de samba”. Um artista que, por ter um aporte de capital considerável, acabava por comprar seu lugar nas composições de um samba, apagando a identidade do verdadeiro compositor. E, geralmente, o pagamento pela composição era muito inferior ao valor de quem lançava, ganhava posteriormente., fazendo com que os compositores do samba caíssem numa situação de exploração capitalista, uma vez que vendiam sua atividade para um comprador e este não lhe rendia o mesmo valor, seja ele econômico ou artístico<sup>102</sup>. O próprio Noel Rosa, numa entrevista dada a um repórter de alcunha Vagalume, no ano de 1932, garantiu a existência dos compradores de samba com conhecimento de causa, já que ele próprio teria muitas vezes vendido.<sup>103</sup>

Existiam várias formas de se comprar e vender sambas. A mais drástica foi relatada no parágrafo anterior, a de se comprar e escamotear a autoria para o nome do comprador. Em outros casos, o samba também era vendido, mas a autoria era reconhecida e os dois, autor e comprador dividiam os lucros. E, por fim, havia também o esquema de parcerias, quando o comprador era descrito como coautor do samba. No caso de uma venda total, se uma música não fizesse sucesso, o risco era todo do comprador. Mas se a compra do samba fosse em esquema de parceria partilhada, e este não fizesse sucesso, o compositor partilhava com o seu comprador os riscos do infortúnio. A venda de sambas era tão generalizada que

---

<sup>101</sup> Máximo, João; Didier, Carlos, *Noel Rosa: uma biografia*, Brasília: Editora Universidade de Brasília: Linha Gráfica Editora, 1990, p. 210.

<sup>102</sup> Sandroni, Carlos, *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 135.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 153.

Noel Rosa chegou a comprar um carro de Francisco Alves, mediante pagamento de parcerias.<sup>104</sup>

A compra do samba não trazia apenas vantagens ou desvantagens econômicas aos compositores, pois vender uma composição significava que um compositor tinha algo de especial, que era reconhecido pela comunidade a que ele pertence, uma vez que sua obra era passível de compra. Existiam nesta época compositores especializados em vender sambas e faziam disso seu meio de sobrevivência principal, pois sabiam que tinham a habilidade de fazer músicas de sucesso. Deste modo, os compositores que vendiam sua música conseguiam ver, mesmo que de modo obscuro, que tinham uma importância fundamental nesta relação de compra e venda, porque, mesmo que não fossem valorizados de maneira justa, num nível econômico, ao menos em sua comunidade eles eram aceitos como grandes compositores, segundo Sandroni.<sup>105</sup>

Nem só de parcerias vivia Noel Rosa. Ele também trabalhava em circos e na rádio, no famoso Programa Casé, que era transmitido para várias emissoras da época. A primeira função que ele exerceu no programa foi de contrarregra, mas depois Ademar Casé, apresentador do programa, viu que o jovem tinha mais para oferecer e propôs que ele também cantasse e algum tempo depois chegou a compor músicas e operetas radiofônicas, como o *Barbeiro de Niterói*, para serem apresentadas durante o programa.

Embora fosse um trabalho fixo, o Poeta da Vila não o levava muito a sério, muitas vezes chegava atrasado por conta de sua vida notívaga. O que deixava o apresentador muito irritado, mas Noel sempre tinha uma desculpa esdruxulas para os seus atrasos: “Não sabe não Casé, o pneu do bonde estourou...”; ou ainda: “Eu me esqueci qual era o endereço da rádio e vim perguntando a todos que passavam, por isso meu atraso...” Como ele fazia parte do grande sucesso do programa, não só na audiência, mas também nos patrocínios, Ademar Casé tinha que “engolir seco” a estas desculpas<sup>106</sup>.

---

<sup>104</sup> Ibidem, p. 155.

<sup>105</sup> Ibidem, p. 156.

<sup>106</sup> Almirante, *No Tempo de Noel Rosa*, São Paulo: Editora Paulo de Azevedo Ltda. 1963, p. 91.

Em suas noites boemias, o jovem compositor também colecionava relações afetivas e músicas, para cada relação uma série de canções surgiram. Noel não era só bem-humorado, mas um romântico de grande marca. Muitas de suas paixões podem ser vivenciadas e escutadas até hoje, graças aos registros dos discos que ele gravou, por exemplo: Clara, a paixão dos tempos de infância que depois se desfez por conta da distância geográfica e da aparição de um novo rapaz fez surgir *Muito Prazer em Conhecê-lo*<sup>107</sup>; depois tivemos Josefina, ou somente Fina, a pequena da fábrica de tecidos e botões tão bem descrita em *Três Apitos*<sup>108</sup>; a bela Julinha que residia na Penha e que para ela foi composta um grande hino deste bairro carioca *Feitio de Oração*<sup>109</sup>; sua grande paixão Juraci Correia de Moraes, mais conhecida como Ceci, ou pela alcunha *de Dama do Cabaré*, foi a que mais recebeu músicas em sua homenagem como a própria *Dama do Cabaré*<sup>110</sup>, *Pra que mentir*<sup>111</sup>, *Último Desejo*<sup>112</sup> entre outras; por fim a doce e inexperiente Lindaura, com quem teve que se casar obrigado, após “deflorar” a moça, com um samba bastante sugestivo sobre o que nosso compositor achava do casamento: *Você vai se quiser*<sup>113</sup>. Embora Noel não quiseste se casar, acabou tendo que fazê-lo, pois foi obrigado pela família da moça, que queria salvar a sua honra. Mesmo sendo obrigado a se casar e Lindaura tendo perdido um filho de Noel, por causa de um acidente doméstico, foi estabelecida uma relação de companheirismo entre os dois e no fim da sua vida ela cuidou dele até os últimos dias.

Com sua saúde mais debilitada a cada dia por sua vida boêmia e por seus hábitos mais do que conhecidos, Noel Rosa, em seus dois últimos anos de vida, contrai tuberculose e os médicos lhe dão uma série de restrições, que são seguidas de início, mas depois são logo abandonadas, pois ele jamais conseguiu abandonar o samba e a vida boemia. Desde o começo de sua vida ele lutou para sobreviver, já que foi retirado a fórceps de sua mãe, e sempre viu a morte de perto, primeiro

<sup>107</sup> Noel Rosa com Mário Reis e Gente Boa, ODEON (10.943B) – setembro/1932.

<sup>108</sup> Noel Rosa com Aracy de Almeida, Radamés Gnatalli e sua orquestra de cordas, CONTINENTAL (16.392) – março de 1951.

<sup>109</sup> Noel Rosa e Osvaldo Gogliano (Vadico) com Francisco Alves, Castro Barbosa e Orquestra, ODEON, (11.042A) – julho/1933.

<sup>110</sup> Noel Rosa com Orlando Silva e Conjunto Regional RCA Victor, VICTOR (34.085A) – julho/1936.

<sup>111</sup> Noel Rosa e Osvaldo Gogliano (Vadico) com Sílvio Caldas e Fon-Fon e sua Orquestra, VICTOR (34.413A) – setembro/1938;

<sup>112</sup> Noel Rosa com Aracy de Almeida e Boêmios da Cidade, VICTOR (34.296A) – julho/1937.

<sup>113</sup> Noel Rosa com Marília Baptista e Conjunto Regional Benedito Lacerda, ODEON (11.422B) – novembro/1936.

com a morte de sua avó, que se suicidou numa árvore da casa onde morava, depois com seu pai, que também se suicidou e a perda de seu filho ainda na barriga de sua mulher. Mesmo assim Noel nunca teve uma postura de medo ou horror a morte. Podemos dizer que a morte sempre o acompanhou e ele também fez dela temas para seus sambas, como nas canções *Fita Amarela*<sup>114</sup>, onde trata de forma alegre a sua própria morte, ou *Eu Sei Sofrer*<sup>115</sup>, esta última, sendo a derradeira canção composta por Noel. Em que ele nem conseguiu ouvir a gravação pois quando Aracy de Almeida chegou ao chalé em que ele morava para lhe mostrar como tinha ficado, ele já havia falecido. Mesmo assim, a letra desta música transcreve bem sua posição com relação à morte e o sofrimento, que na verdade é visão sobre a vida:

“Quem é que já sofreu mais do que eu?  
 Quem é que já me viu chorar?  
 Sofrer foi o prazer que Deus me deu,  
 Eu sei sofrer sem reclamar.  
 Quem sofreu mais que eu não nasceu,  
 Com certeza Deus já me esqueceu.

Mesmo assim não cansei de viver,  
 E na dor eu encontro prazer,  
 Saber sofrer é uma arte,  
 E pondo a modéstia de parte,  
 Eu posso dizer que sei sofrer...”

Sua morte aconteceu em um dia de festa em sua rua, na Teodoro da Silva, porque uma vizinha sua, Dona Emília, fazia aniversário. Já prostrado na cama, Noel não pode participar do festejo. Seu irmão Hélio cuidava dele, enquanto sua mulher Lindaura e sua mãe Martha se despediam dos convidados. Sofrendo de dor

<sup>114</sup> Noel Rosa com Francisco Alves, Mário Reis e Orquestra Odeon, ODEON (10.961A) – dezembro/1932.

<sup>115</sup> Noel Rosa com Aracy de Almeida e Boêmios da Cidade, VICTOR (34.176A) – abril/1937.

pela tuberculose, Noel Rosa batia na mesinha de cabeceira algumas batidas de samba, e pediu para seu irmão Hélio o ajudar, já que estava com dor: “*Estou me sentindo mal. Quero me virar para o outro lado*”. Seu irmão seguiu o que queria Noel, que continuou batucando, até que seus movimentos foram perdendo força, rareando, ficando fracos, espaçados e por fim não se ouviu mais batuques. Noel Rosa tinha morrido<sup>116</sup>, o fim do batuque demonstrou a sua morte. Como já relatado, meia hora depois Aracy de Almeida apareceu no local com a gravação de seu samba, como se o destino estivesse dizendo, que mesmo com o artista morto, sua arte persistiria.

#### II.IV.

#### A história do carnaval e do humor

Como já disse Henri Bergson em seu livro *O Riso*, “não há comicidade fora do que é propriamente humano”<sup>117</sup>. O riso é uma atitude propriamente humana e dela se derivam uma miríade de aspectos que são relacionados com a própria humanidade. Por isso, só podemos rir daquilo que é humano. Uma paisagem pode ser bonita, mas jamais ridícula em si, e um animal, por si só, tampouco nos causará um acesso de riso. Estes dois exemplos só serão desmistificados se houver a ação do homem, com sua engenharia e engenhosidade, através de sua interpretação, ou ainda, se pusermos humanidade em ações animais ou nos cenários. Por isso, só podemos rir dos artífices e de seus artifícios humanos.

Sendo o riso algo propriamente humano, é certo também que ele deve ter um significado social, porque o riso sempre depende de uma relação, do risível e daquele que propriamente ri. Seja em um chiste, numa anedota ou em acontecimento risível, sempre haverá alguém que ri, e daquilo que se ri. O ambiente do riso é a sociedade.

Uma sociedade sem o riso ou sem o humor seria uma sociedade perfeita, paradisíaca, porque não teria nenhum defeito, nenhum desejo, nenhum mal, apenas conheceria a plenitude permanente, preparada por um ideal, muito mais

<sup>116</sup> Almirante, *No Tempo de Noel Rosa*, São Paulo: Editora Paulo de Azevedo Ltda. 1963, p 204.

<sup>117</sup> Bergson, Henry. *O Riso*, Traduzido da 375ª edição francesa, publicada em 1978 por Prestes Universitaires de France, de Paris, França. 1987, p. 12.

ligada ao paraíso do que ao propriamente humano. Assim como uma sociedade que abomina o riso pode muito bem se julgar perfeita, uma vez que o riso está ligado a imperfeição, à corrupção, ao fato de que a realidade não se expressa de modo idêntico a um determinado modelo ideal. Assim, estudar o humor, é estudar algo que está fora de seu lugar ideal e também muito mais próximo da vida real, do cotidiano<sup>118</sup>. O riso mostra a imperfeição humana, toda a sua decadência e também, contraditoriamente, servirá de consolo para os próprios homens, uma vez que este ideal jamais poderá ser alcançado.

Desde a Idade Média o humor foi um instrumento de oposição ao *status quo*, que era sério, religioso e taciturno do mundo feudal. Se as elites eram mais dispostas ao religioso e a um modelo ideal de sociedade, ao menos externamente. As classes populares gozavam seu modo de vida em diferentes manifestações culturais como carnaval, obras literárias jocosas, paródias de textos canônicos e até mesmo insultos populares<sup>119</sup>. A jocosidade do mundo feudal não se dava em um mundo à parte, mas se concretizava também em meio aos festejos religiosos e civis. Lembrando sempre que na Era Medieval não existia uma separação clara entre Igreja e o Estado, muito pelo contrário, a extensão da fé se dava até as fronteiras do Estado. A religião subsistia pelo outro e vice-versa.

O debate sobre o riso medieval foi lançado pelo historiador e crítico literário russo Mikhail Bakhtin, *A obra de François Rabelais e a cultura popular na Idade Média*.<sup>120</sup> Para o crítico russo, na Idade Média havia uma dupla visão de mundo: uma séria, das autoridades; e outra cômica, que é construída pelo mundo popular. Neste tempo, a visão cômica foi retirada do mundo do sagrado e tornou-se cultura popular. A ela, então, cabia a visão cômica do mundo, que foi elaborada de maneira relativamente autônoma, fora do controle das autoridades, adquirindo certa licença e liberdade. A cultura popular cômica se expressava na Idade Média sob três formas principais, segundo Bakhtin: 1) ritos e espetáculos, como os

---

<sup>118</sup> Minois, Georges, *História do Riso e do Escarnio*, tradução Maria Helena O. Ortiz Assumpção – São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 112.

<sup>119</sup> Bakhtin, Mikhail. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, São Paulo: Editora da Universidade de Brasília, 1987, p. 4.

<sup>120</sup> Bakhtin, Mikhail. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. France. Paris: 1970. In: Minois, Georges, *História do Riso e do Escarnio*, tradução Maria Helena O. Ortiz Assumpção – São Paulo: Editora UNESP, 2003.



carnavais e as peças cômicas; 2) obras cômicas verbais; 3) desenvolvimento de um vocabulário familiar, vulgar e grosseiro.

Nas festas medievais, o homem imitava, copiava e deformava um modelo ideal de perfeição social, imposto pela Igreja. E, por sua vez, este modelo social era uma cópia, também imperfeita, de uma sociedade divinizada que existia em um plano ideal celeste. Uma das festas mais importantes da Era Medieval era o carnaval. Nesta festividade medieval, ocorria um jogo de aceitação dos valores e da hierarquia tão caros a esta era, mas estes valores são invertidos ritualmente. Aqueles que estão no poder são zombados, não no modelo vigente, pois isto seria uma contestação<sup>121</sup>, mas, mesmo assim, demonstrava as frestas de poder que este padrão de comportamento detinha e por isso podia justamente rir delas.

No carnaval, os populares vivem a sua própria vida, livre das imposições de um mundo ideal e uma de festa real, fazendo paródia e invertendo seu dia-a-dia, permitindo com que ela se torne uma vida nova e transfigurada. E assim, segundo Bakhtin, podemos dizer que a população medieval teria duas vidas: 1) a primeira vida que seria a vida sagrada, proposta pela Igreja e por suas elites, mais voltada para o mundo do trabalho, da escassez e do rigor; 2) a segunda, baseada em outra visão de mundo, como indica o historiador russo, seria o carnaval, sustentada no princípio do riso, que não mais representa o sofrimento terreno depois da queda do paraíso, mas sim, constitui aos seus fins superiores da própria existência, com um refazer da vida, na universalidade, na liberdade, na igualdade e principalmente na abundância. Porque seria uma libertação em relação às regras, valores, tabus e hierarquias. O riso teria, portanto, um valor de subversão social, que era temporariamente tolerado pelas autoridades. O riso carnavalesco é, sobretudo, um bem coletivo, e também universal, porque todos riem de tudo e de todos, o que revela um mundo profundamente cômico. Seu caráter cômico é o que Bakhtin vai chamar de “realismo grotesco”, porque incide sobre o mundo inteiro<sup>122</sup>, sobre toda a realidade medieval.

---

<sup>121</sup> Minois, Georges, *História do Riso e do Escarnio*, tradução Maria Helena O. Ortiz Assumpção – São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 156.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 157.

A visão de mundo medieval é então partida em duas, segundo Bakhtin, uma visão de mundo séria e hierarquizada, composta de medos, interditos e restrições. Neste paradigma, o mundo é planejado pelo alto, tanto um alto celeste quanto aristocrático e os outros que estão em uma escala mais inferior são vistos como um reflexo imperfeito de um mundo já imperfeito. Com o riso carnavalesco, esta realidade ganha um caráter libertário, quando a vida do povo tem algum sentido, o sentido transgressor, em que o paradigma não é mais o celeste, pelo contrário, é o real, mas que se transfigura no grotesco<sup>123</sup>.

O carnaval até hoje tem uma característica de transfigurar a realidade existente, principalmente no Brasil, como vemos brilhantemente em diversas obras do antropólogo Roberto DaMatta, que indica em seus dois livros como nos livros *Carnavais, Malandros e Heróis*<sup>124</sup>, e, *O que faz o Brasil, Brasil?*<sup>125</sup> como a dimensão do carnaval é extremamente importante para o nosso país. Como ela está presente partes significativas de nossa história diária e, ainda, como esta dimensão influencia em como suportamos o mundo ordinário que nos circunda, passamos a ter contato com o extraordinário, com algo fora da ordem. E se é impossível compreender o carnaval sem o riso, também é impossível compreender o Brasil sem o carnaval.

Para DaMatta, basta observar que nós, brasileiros, somos um povo marcado pela ordem e dividido por laços tradicionais como: nomes de famílias, títulos, cor da pele, bairro onde moramos, relações de compadrio, relações interpessoais ou ser ligado de alguma forma com algum superior<sup>126</sup>. Tudo isso marca profundamente nossa sociedade, como veremos nos capítulos posteriores. E o carnaval, assim como o humor, acaba por desorganizar este modo de vida.

O carnaval no Brasil é realizado em três dias de festa (domingo, segunda e terça), que antecipam um período sagrado da Quaresma<sup>127</sup>. Deste modo, não podemos perder de vista que a dimensão religiosa ainda se mantém presente no

<sup>123</sup> Ibidem, p. 159.

<sup>124</sup> DaMatta, Roberto, *Carnavais, Malandros e Heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro/ Roberto DaMatta – 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

<sup>125</sup> DaMatta, Roberto, *O que faz o Brasil, Brasil?* – Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

<sup>126</sup> DaMatta, Roberto, *O que faz o Brasil, Brasil?* – Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p. 78.

<sup>127</sup> DaMatta, Roberto, *Carnavais, Malandros e Heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro/ Roberto DaMatta – 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 53.

Brasil, senão tão forte quanto na era da Idade Média como pudemos observar acima, ao menos persistente, uma vez que sua temporalidade segue o calendário sagrado da Igreja Católica. Talvez o contato das festas carnavalescas, como uma inversão do mundo existente, somente seja aceito porque já há uma regulamentação, que é dada pelo mundo hierarquizado da religiosidade, como ocorreu também em outros tempos.

DaMatta observa que as festas carnavalescas daqui são o lado mais desorganizado da sociedade brasileira. Não somente o Brasil, mas todas as sociedades dividem seu tempo entre a rotina de trabalho e os ritos de festas, atividades sagradas ou em comemorações. Tudo depende de qual tempo uma determinada sociedade se encontra, se for rotineiro, será um tempo do trabalho e, assim, pertencer ao mundo ordinário. Mas, se sair da presença constante do mundo dos afazeres da labuta e entrarmos num tempo de festas, sejam elas religiosas ou profanas, estaremos adentrando na esfera do extraordinário, quando o mundo rotineiro perde a sua força para dar lugar ao um novo ângulo de percepção da sociedade, que também condiz muito sobre aquela mesma sociedade e sua vida “normal”<sup>128</sup>. O extraordinário é o que invoca este fora do normal ou fora do comum, quando se está em um tempo extraordinário e é possível se “esquecer” daquilo que está do outro lado e reciprocamente<sup>129</sup>.

A temporalidade do carnaval, como é referida pelo âmbito do sagrado, também é cíclica e cósmica. Pensar em seu tempo é retomar conceitos como: pecado, morte, mortificação, prazer, sexo, abuso ou continência. Todas estas ideias atravessam a cultura, principalmente daqueles que brincam o carnaval. Os valores intrínsecos do carnaval, não são assim, somente brasileiros, mas também cristãos<sup>130</sup>. O carnaval é marcado pela relação de Deus com os homens, do imanente com o transcendente, reforçando seu caráter extraordinário, por ser também sobrenatural.

Se o tempo do carnaval já foi delimitado pela regula cósmica, seu espaço é mais humanizado e é dado pela “rua”, o espaço público por excelência. A

<sup>128</sup> DaMatta, Roberto, *O que faz o Brasil, Brasil?* – Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p. 67.

<sup>129</sup> Ibidem, p. 68.

<sup>130</sup> DaMatta, Roberto, *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro/* Roberto DaMatta – 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 55.

oposição entre a “rua” e a “casa” também é trabalhada por Roberto DaMatta, e pode ser definida como espaços opostos e complementares, sendo a “rua” representada, como já dissemos, como algo público, impessoal e às vezes até perigoso; e a “casa” como algo substancialmente privado, pessoal e mais cordial. O carnaval como é uma festa de inversão da realidade vivida, jamais poderia ser constituído no ambiente da “casa”, esta festa pertence à “rua”, que são as praças, as avenidas e os centros públicos das cidades, que nos períodos das festas carnavalescas perdem seu viés impessoais e desumanos para se tornarem lugares de encontros, que igualam as diferentes pessoas. Até mesmo os clubes, que servem como extensão de lazer da casa, em períodos rotineiros e ordinários, no carnaval perdem sua função original e também seguem a dinâmica da “rua”<sup>131</sup>.

O mundo carnavalesco reúne todas as classes sociais, burgueses e trabalhadores, brancos e negros, artistas e esportistas, boêmios e funcionários públicos... todos com o intuito de festejar e brincar o carnaval. Nesta brincadeira, muita das vezes, ocorre o fenômeno da inversão das pessoas que desfilam no carnaval, por exemplo: um pobre, mulato pode muito bem, se vestir na fantasia de um rei, de um herói nacional ou mitológico. Esta fantasia, ou teatralização, forma o caráter compreendido da transfiguração de um pobre em um nobre, do mesmo modo em que um rico, pode não ser mais visto como tal, mas como um pobre, dependendo da brincadeira que esteja sendo estimulada no carnaval, ou ainda como os bailes dos sujos, que transfiguram os homens em mulheres e as mulheres em homens. Esta brincadeira de transfiguração demonstra uma trégua entre os dominantes e os dominados, dando espaço para que as pessoas possam ser o que elas quiserem.<sup>132</sup> É neste espaço de trégua que podemos demarcar, se tivermos um olhar aguçado, as imposições que são criadas pelos dominantes para os dominados e que podem não apenas serem vistos no carnaval, mas também no humor, pois como já vimos, todas as sociedades riem de alguma coisa, e o riso só pode ser compreendido por seu caráter humanizado. Assim, aquele que ri de algo ou de alguma coisa, de certa forma, também o está colocando em seu lugar, e o lugar em que o sujeito se encontra corresponde o poder que ele exerce.

---

<sup>131</sup> Ibidem, p. 56.

<sup>132</sup> Ibidem, p. 59.

Com o carnaval, nós bebemos, comemos, vivemos e rimos o ideal utópico de ausência de hierarquia, poder, dinheiro e esforço físico presente no trabalho. E a música, sobretudo o samba, no caso do Rio de Janeiro, em alguma de suas vertentes, como a marchinha também, dão literalmente o tom desta festa. Se o mundo ordinário é regido pelo trabalho e pela seriedade, que é definido pelo controle sistematizado da vida e do mundo pela sociedade para conseguir o aumento da produção. No carnaval é o inverso, não se foca no mundo do trabalho, mas na diversão como período de liberdade, que não pode ser sério, deve ter o máximo de humor, caso contrário não seria carnaval, já que é uma festa alegre por excelência.<sup>133</sup>

Segundo DaMatta, o carnaval é um período onde a vida deixa de ser um fardo, e passa a ser uma experiência de prazer em excesso e de riqueza, quando a alegria e o riso tomam conta e o prazer sensual fica ao alcance de todos. O caráter do excesso da Idade Média continua se manifestando no carnaval brasileiro sobretudo carioca. Por esta riqueza e o excesso estar ao alcance de cada um, é que somos todos iguais ante o carnaval<sup>134</sup>.

Neste período é muito comum que as pessoas saiam na rua trajando suas fantasias. Roberto DaMatta nota que há um duplo sentido neste termo: a palavra fantasia pode ser tanto algo que sonhamos acordado; como também um traje que nos permite sermos exatamente aquilo que quisermos ser, mas que a vida ordinária não nos permitiu por infinitas razões. Há assim, mais uma vez, o encontro entre o real, aquilo que somos, e o ideal, aquilo que gostaríamos de ser. A fantasia liberta, iguala e abre os caminhos, promovendo passagens para outros lugares sociais, mesmo que apenas no plano simbólico. A fantasia permite que passemos de ser ninguém, para sermos alguém, e alguém que gostaríamos de ser. Como as regras do mundo ordinário estão temporariamente suspensas porque estão invertidas, o indivíduo pode sentir uma profunda igualdade e liberdade, e esta se torna fundamental numa sociedade em que pesa a hierarquia, como brasileira. O carnaval, assim como o humor, garantiria um lugar, fora do lugar, porque nada estaria hierarquizado e tudo se encontraria de cabeça para baixo<sup>135</sup>,

---

<sup>133</sup> Ibidem, p. 71.

<sup>134</sup> Ibidem, p. 73.

<sup>135</sup> Ibidem, p. 76.

abrindo uma nova possibilidade da sociedade se ver, sem estar hierarquizada, como ocorre normalmente.

## II.V.

### O novo lugar do riso e seu poder

Como vimos, o riso e o carnaval têm características sociais e históricas bem próximas, os dois convergem para um mundo ideal, que não propriamente corresponde à realidade, mas dali podemos tirar muitas indagações ou conclusões sobre nossa própria vida, porque os dois são parte integrante da realidade. O riso ou o humor expressam aquilo que é o não-normativo da realidade, que não se enquadra numa ordem, que se adequa no indizível, no desvio de nossa existência<sup>136</sup>, segundo Varena Alberti.

Alberti chama atenção para o riso, que é também uma revelação que abriria o fundo das coisas, revelando algo que estava escondido naquilo que não pensamos no dia-a-dia, no cotidiano e na ordem. Uma vez que o riso se situa para além do conhecimento e do saber institucionalmente constituído, como podemos perceber nos primeiros parágrafos do prefácio da obra de Foucault, *As Palavras e as Coisas*<sup>137</sup>, onde diz que ao se deparar com o conto de Jorge Luís Borges, que cita uma enciclopédia chinesa que as coisas são catalogadas de modo mais diferente e extravagante possível. Primeiro, afirma Foucault, aquela lista lhe causou uma imensa gargalhada, mas também o tirou de seu lugar, de sua sensatez, um lugar onde seu pensamento já não chega. O riso, o humor, assim está na beira do próprio pensamento, o impensável.

Se o riso ou o humor está na ausência de lugar do significado entre as palavras e as coisas, o pensamento sério, as normas e as regras estão, então, na ordenação, na classificação e na sistematização. Se o mundo normal, ou seja, normatizado mantém a coerência entre o signo e o significado, o humor ou o riso rompe com este esquema, fere o sistema e possibilita não estarmos mais no mesmo lugar em que estávamos anteriormente. Assim podemos observar que o

---

<sup>136</sup> Alberti, Varena. *O Riso e o Risível*, Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 10.

<sup>137</sup> Foucault, Michel. *A palavra e as coisas*, São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. IX

riso ou o humor é um mecanismo de fuga da normatividade, porque a graça está justamente no fato de não segui-la, quebrando, assim, a ordem expressa.

O riso nos põe em um não-lugar, um lugar onde a ordem já não mais existe, porque já não existe nem mais linguagem, pois já não se pode dar as ligações entre as palavras e as coisas. O riso corta a cadeia de sentidos sociais, causando uma incongruência, ao qual os homens estão quase sempre imbricados. Uma vez que se dá sentido a algo, logo é o riso que perde o senso, porque o riso é o “não-sentido” das coisas, as coisas sem seu sentido<sup>138</sup>. Esta é a conclusão que chega Michel Foucault em seu prefácio.

Citando outro grande cientista social, Alberti indica que para Lévi-Strauss o riso resulta na conexão rápida e inesperada de dois campos semânticos distanciados, que ele também chama de curto-circuito simbólico, uma vez que as palavras e as coisas já não se encontram em seus determinados lugares<sup>139</sup>. Logo, aquilo que corresponde ao “não-sério e ao “não-lugar” da linguagem seria então onde as palavras não significam as coisas e se jogam entre si, em uma ausência de sentido, o que faz com que esta posição seja inalcançável pelo pensamento, e por isso, pela ordenação<sup>140</sup>. Em outras palavras, o riso cria uma nova possibilidade de interpretação de mundo, uma vez que se constitui um novo campo para abordar as relações sociais, e é a falta de correspondência entre aquilo que as coisas são e as palavras que são ditas para aquelas coisas é que faz nascer o humor, e isso não pode ser ordenado, porque o humor não pode ser sério, nem seriado, uma vez que se encontra no lapso da compreensão. Ainda nesta linha de pensamento, para melhor exemplificação, Alberti se utiliza do pensamento freudiano para dizer que o humor se constitui fora do nível consciente, no estágio pré-consciente, assim também está fora do nível da linguagem formalmente estabelecida, mas se encontra na ausência da normatização, existindo no contraste entre o sentido e a incoerência. Em última análise o humor é a vitória do caos sobre uma aparente de ordem.

---

<sup>138</sup> Alberti, Varena. *O Riso e o Risível*, Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 16.

<sup>139</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>140</sup> Ibidem, p. 18.

Para Alberti, o riso se situa num espaço para além do pensamento e da ordem, como já vimos. Neste sentido, o riso traz uma ideia de verdade, mais verdadeira que a verdade encontrada no cotidiano que o pensamento pode compreender. O humor se situa em um “não-lugar” do pensamento, necessário para que se possa transpassar o próprio. Saber rir é se colocar no lugar de alguém que está analisando os acontecimentos de forma privilegiada, uma vez que o espaço do risível é aquele que experimenta a transgressão da ordem social ou da linguagem normativa. Saber rir é ter um lampejo de compreensão da totalidade, quase um ato divino, pois se pode experimentar o impensável e sair da finitude da existência. Algo que também é almejado nas festas de carnaval<sup>141</sup>.

Pelo riso podemos finalmente atingir também a morte, que é a “não-razão”, dois objetivos que estão fundamentalmente baseados no pensamento moderno<sup>142</sup>. Segundo Bakhtin, o riso é tem em si um contraste, uma vez que este também, ainda que contradiga os valores modernos, também foi capaz de formá-lo. Já que que o riso irá passar da Idade Medieval para a Renascença, uma vez que, esta nova época rejeita a cultura medieval pelo riso popular socialmente construído. O riso medieval carnavalizou a consciência, e os humanistas utilizaram a cultura popular cômica como uma alavanca para reverter os valores medievais. Através do riso foi destituído a dureza estática do mundo eclesiástico introduzindo uma visão dinâmica de mundo, bem mais otimista e materialista, conforme disse o crítico russo sobre o escritor renascentista francês François Rabelais: “O riso tem um poder revolucionário”<sup>143</sup>.

Com Rabelais começa de fato o riso moderno, que não é mais cômico. Como afirma Octávio Paz: “É a embriaguez da relatividade das coisas humanas, o estranho prazer da certeza de que não há certezas”. Já que não nos adianta chorar, então o que nos resta é rir de nós mesmos. Esta certeza risonha atrai o ódio daqueles que se dizem donos da verdade, daqueles que são senhores de alguma religião ou de algum poder ditatorial. Para François Rabelais tudo pode ser lido por duas visões: o direito e o avesso. O riso rabelaisiano é muito moderno, já que

---

<sup>141</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>142</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>143</sup> Minois, Georges, *História do Riso e do Escarnio*, tradução Maria Helena O. Ortiz Assumpção – São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 272.



deixa para trás os valores medievais e as próprias civilizações podem morrer de rir quando seus valores se tornam derrisórios. O riso que é trazido por Rabelais é um pouco do tempo caduco de uma era, que deixa para trás o mundo medieval<sup>144</sup>.

Este escritor renascentista nos oferece a grande gargalhada diante do precipício. É um antídoto para o terror e para às angústias: se tudo se reduz a uma grande borra, nossos medos são vãos e é melhor, então, rir deles. E aqueles que se julgam importantes, diante de nossa efemeridade, se tornam cada dia mais ridículos<sup>145</sup>.

Neste sentido, somos todos iguais porque podemos rir uns dos outros, já que não nos resta mais uma grande versão da história, pois sabemos que esta versão ou visão não mais existe. Assim sendo, não devemos mais satisfações aos nossos superiores, como era comum na Idade Média, já que pelo o humor se configura a igualdade. Uma igualdade que parte de uma maturidade de saber que aqueles que se julgam importantes também sofrem de diarreia, e um dia também irão apodrecer, como todos aqueles que são vistos como inferiores. É por isso que o riso e o humor podem ser conceituados como uma das formas de liberdade individual.

Mas o riso, como é muito contraditório em si mesmo, nem sempre é sinal de liberdade ou igualdade, conceitos primordiais do mundo moderno. Muitas vezes ele é também um sinal de exclusão social. O fenômeno integral do humor sintetiza a alegria, mas também a maldade. É síntese de alegria porque pode se manifestar na satisfação de se estar reunido com diferentes pessoas ou indivíduos de seu grupo; mas também pode ser maldade por poder rir de alguém ou de algum grupo, ridicularizando-os, porque estes não se encontram dentro de alguma determinada norma<sup>146</sup>.

Como relata Minois, um riso agressivo e de exclusão é típico das tiranias de um grupo contra a liberdade individual, em uma sociedade corporativa, profundamente anti-individualista, é utilizado como instrumento de controle da sociabilidade e dos costumes. O riso da rejeição é aquele que exclui os que estão

---

<sup>144</sup> Ibidem, pp. 274-277.

<sup>145</sup> Ibidem, p. 281.

<sup>146</sup> Alberti, Varena. *O Riso e o Risível*, Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 28.

fora da norma e por isso são vistos como pessoas marginais, sendo posto como uma muralha de regras dos valores e dos preconceitos estabelecidos. Este riso, longe de estabelecer a tolerância, se torna instrumento de opressão, porque não trabalha com as diferenças<sup>147</sup>. As piadas também têm uma função social, já que aqueles que riem entre si geralmente o fazem às custas de um grupo social, étnico ou religioso. O riso, neste sentido, consolida assim o preconceito e contribui para construir uma sociabilidade de exclusão. Esta sociabilidade de exclusão será posta também na formação do ambiente aristocrático, como veremos adiante.<sup>148</sup>

Para fugir da ambivalência que pode estar nos causando a pergunta: “O riso deve ser como algo positivo ou negativo?”, podemos simplesmente dizer que rimos daquilo que não conseguimos ainda lidar. É nesta falta de compreensão que o riso ou o humor, é uma abertura para algo novo, uma possibilidade de um novo olhar sobre o outro e sobre as coisas do mundo, de forma ordenada, estratificada e hierarquizada. O riso é o único que pode sublimar todas as tensões sociais presentes na sociedade, uma vez que o potencial regenerador e subversivo do humor é bem demarcado. O humor está muito mais ligado a desmistificação da ideologia dominante do que à sua reprodução, embora ele também possa ser utilizado para isto. O riso assim é mais emancipador do que reacionário, por sua capacidade de trazer algo novo. E este algo novo pode ser significado novamente para conter os espaços vazios da compreensão da realidade social.<sup>149</sup>

Para Erving Goffman, o riso pode abrir possibilidades de experiências “não reais”, como em um jogo, um sonho ou em um teatro podendo responder aos diferentes *frames* da experiência humana, esticando as suas possibilidades. Por isso, o riso, para ele, também pode ser libertador, porque constrói espaços de transgressões ou subversão da norma, constituindo um novo espaço, onde a sociedade estabelece novas relações para jogar seu jogo social<sup>150</sup>.

---

<sup>147</sup> Minois, Georges, *História do Riso e do Escarnio*, tradução Maria Helena O. Ortiz Assumpção – São Paulo: Editora UNESP, 2003, pp. 171-172.

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 307.

<sup>149</sup> Alberti, Varena. *O Riso e o Risível*, Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 31.

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 32-33.

É por isso que muitos utilizam o riso como uma válvula de escape para relaxar da tensão criada por uma pressão social muito forte.<sup>151</sup> O riso exorciza as angústias da vida. É por isso que qualquer sociedade precisa do riso. O humor aparece como uma máscara, ou uma fantasia; ele permite confessar o inconfessável sob uma forma socialmente aceitável e que se liberte das pressões de uma cultura que é, por outro lado, valorizada. O humor tem, assim, um aspecto libertador e catalizador. O riso tem o papel de retirar os medos, fazendo com que aqueles que riem, tomem alguma distância dos fatos que os afligem<sup>152</sup> para poder ter uma nova visão e, quem sabe uma nova ação sobre eles.

## II.VI.

### O humor de Noel e sua época

Noel Rosa, sem sobra de dúvida, usou e abusou deste humor que possibilita uma nova visão espacial do indivíduo, e neste sentido se une também ao paradigma libertador do riso moderno de François Rabelais, um riso que ri porque sabe que não pode controlar todas as questões do mundo, e que mesmo assim se diverte, porque é o que resta ao ser humano<sup>153</sup>. O riso moderno de Rabelais está presente na obra de Noel Rosa, porque para ambos existem sempre, pelo menos, duas visões de mundo: a oficial (que vem de cima para baixo) e a popular (que é constituída de baixo para cima).

E em seu discurso, o assim chamado Poeta da Vila, desenvolveu, segundo Naves, um aspecto musical e humorístico muito mais ligado às pessoas de classe mais baixa da sociedade, trazendo sempre referências das pessoas mais simples, da população pobre, dos malandros e dos boêmios. Mas se diferenciando do modo de vida e do discurso pequeno-burguês ou do estilo de vida aristocrático<sup>154</sup>.

A repulsa à ordem e ao mundo organizado, é também uma das características Noel, que está presente também na sua forma de fazer humor,

<sup>151</sup> Minois, Georges, *História do Riso e do Escarnio*, tradução Maria Helena O. Ortiz Assumpção – São Paulo: Editora UNESP, 2003, pp. 561.

<sup>152</sup> Ibidem, p. 565.

<sup>153</sup> Ibidem, p. 274.

<sup>154</sup> Naves, Santuza Cambraia, *O Violão Azul: modernismo e a cultura popular*, Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 109.

porque como pudemos observar anteriormente, o humor se dá pela falta da organização, por algo que transcende o sentido das coisas. Como ele rejeita a ordem, seu pensamento pode ser visto como uma busca ao extraordinário e ao demoníaco, que se justifica por sua própria ojeriza aos discursos organizadores, muito proferidos pela aristocracia e seus ambientes reprodutores, que são principalmente a classe média<sup>155</sup>.

Ainda para Santuza Naves na maioria dos textos de Noel, mesmo naqueles mais sérios, podemos encontrar três características básicas: a simplicidade, a contemporaneidade e o humor. Aliado a uma pauta individualista, uma vez que, para ele, não existe em sua obra um projeto de redenção partindo para o coletivo<sup>156</sup>. Então, embora o humor de Noel encare a vida de forma materialista, o seu discurso não é voltado para qualquer revolução coletiva, pelo contrário, ele se fixa apenas a zombar de seu próprio mundo, uma vez que seu estilo despojado e libertino, praticamente o proibia de se engajar em qualquer causa, que não fosse a de continuar a cantar e a tocar seus sambas na próxima noite.

Porém isto não quer dizer sob hipótese alguma que Noel não tenha criticado a sua sociedade, muito pelo contrário, ele sempre questiona, em suas letras os modos de vida contraditórios das classes sociais do Rio de Janeiro. Sobretudo o modo de vida aristocrático e o da malandragem. E, para tal, é necessário que se tenha um certo grau de significados históricos e simbólicos acumulados em uma simples redução, no qual todos reconhecem, como sendo o estereótipo<sup>157</sup>. É a partir desta redução que o humor pode ser compreendido, uma vez que depende de um acordo tácito prévio e de uma memória coletiva que sintetize todo o efeito da expressão nas rápidas simplificações das piadas presentes em suas letras.

Conforme Elias Saliba, para que o humor ocorra é necessário que exista ao menos um contraste, que desvele a estranheza com um determinado estereótipo, que nada mais é do que uma concentração de significados históricos acumulados em uma brutal redução para uma única imagem a qual todos naquele contexto

---

<sup>155</sup> Naves, Santuza Cambraia, *O Violão Azul: modernismo e a cultura popular*, Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 111.

<sup>156</sup> Ibidem, p. 112.

<sup>157</sup> Saliba, Elias Thomé, *Raízes do Riso*, São Paulo: Companhia das Letras, 2002 p. 16.

devem reconhecer, e que acrescente também novos significados simbólicos.<sup>158</sup> Ou seja, podemos fazer piada de qualquer coisa, mas é preciso que já tenhamos um pensamento sobre o tema da piada e que este pensamento não seja contínuo, mas que haja uma quebra nele próprio, para que se propicie o risível. Neste sentido, mais uma vez, encontramos o novo presente no humor, pois, se por um lado, para se compreender uma piada, anedota ou ironia, é necessário que já se tenha absorvido uma série de conceitos e preconceitos presentes na sociedade, por outro também é necessário que haja algo novo, porque ninguém ri de piadas velhas, sendo mister o fator surpresa, que é a novidade.

Além disso, nós rimos sempre em um determinado grupo<sup>159</sup> e em relação a outro grupo. Para rir, é necessária uma certa cumplicidade do grupo ao qual se pertence, pois torna o riso legítimo entre os pares e reafirma também a nossa identidade com relação ao outro grupo. Assim como é imprescindível também um afastamento da ação daquilo que se ri, e estabelecemos assim uma relação de alteridade com o grupo que rimos. Neste sentido, podemos perceber uma dupla ação referente ao riso. Necessitamos de um grupo estabelecido para podermos rir, uma certa condescendência e proximidade com a coisa pela qual se acha graça. Mas também devemos estar tão ligados à coisa que lhe faça ter qualquer outro tipo de sentimento que não seja o humorístico, porque se estivermos muito ligados a ela, certamente não sentiremos o prazer do riso, mas a tristeza da dor.

Rimos para estabelecer elementos vivos que compõem a própria sociedade. É na vida social que vamos encontrar respostas para aquilo que é risível e, certamente, o oposto também se faz presente.<sup>160</sup> Quando rimos de um grupo social, de certo modo, estamos nos aproximando dele, mesmo que o objetivo final seja negá-lo, e como só podemos rir daquilo que é humano, quando rimos de algo ou alguém, de certa forma estamos dizendo que ele pode ser também um igual, mas um igual sem o mesmo *status* que o grupo de pertencimento.

---

<sup>158</sup> Saliba, Elias Thomé, *Raízes do Riso*, São Paulo: Companhia das Letras, 2002 p, 17.

<sup>159</sup> Bergson, Henry. *O Riso, Traduzido da 375ª edição francesa, publicada em 1978 por Prestes Universitaires de France, de Paris, França. 1987*, p. 13.

<sup>160</sup> Saliba, Elias Thomé, *Raízes do Riso*, São Paulo: Companhia das Letras, 2002 p, 22.

Para exemplificar melhor esta visão, Pirandello acredita que as causas do risível sejam as imprevisíveis rupturas de realidade que marcam o cenário de sua época. Para ele, o cômico nasce de uma percepção do contrário... Esta percepção do contrário pode se transformar em um “sentimento do contrário”, quando aquele que ri procura entender as razões pelas quais está rindo. Neste ponto já não há mais distanciamento, porque aquele que ri está no mesmo lugar daquele que se fez risível<sup>161</sup>.

É aqui que Pirandello começa a diferenciar o cômico do humorístico: para passar da atitude cômica para a humorística é preciso renunciar ao distanciamento e à superioridade. Dentre os inúmeros exemplos literários indicados por Pirandello, o mais notável é o de Cervantes, já que tudo o que *Dom Quixote* faz é cômico, mas Cervantes não se limita a rir de um cavaleiro insano que confunde um moinho de vento com um gigante. Cervantes deixa entrever que ele também, Cervantes, poderia ser *Dom Quixote*., já que o autor da obra ibérica, em sua própria vida combateu contra os turcos acreditando num ideal que depois colocou em dúvida, perdendo uma mão, sua própria liberdade, e não encontrando a glória no final de sua vida. Por isso, para Pirandello, Quixote é o grande romance humorístico do Ocidente<sup>162</sup>. Assim sendo, a atitude cômica seria um afastamento da situação risível, sem que este distanciamento tenha qualquer responsabilidade. Já a atitude humorística, presente também na obra e no discurso de Noel Rosa, assim como na de Cervantes, o afastamento é responsável, pois em algum momento, aquele que ri, pode se colocar no lugar do outro, que sofre a ação risível. É neste sentido que o riso pode ser também um objeto de igualdade e de humanização.

O humorístico consistiria, então, num sentimento do contrário, provocado pela reflexão, que não se oculta nem se converte em forma de sentimento, mas em seu contrário, sua negação, acompanhando o sentimento como uma sombra. Neste sentido, o humorismo seria a reflexão que se exercia depois ou durante de um fato cômico, conservando a possibilidade da visão de um grupo contrário, mas eliminando o nosso distanciamento e a nossa superioridade<sup>163</sup>. E quando se

---

<sup>161</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>162</sup> Ibidem, pp. 24-25.

<sup>163</sup> Ibidem, p. 25.

elimina o distanciamento é que podemos observar a situação pelo o olhar do outro.

Tudo aquilo que nos é familiar é colocado em um contexto desconhecido ou estranho, pois o senso comum é rompido e o inesperado surge. O humor se transforma em uma estratégia de desnaturalização o que é: “eu devo demonstrar o que me acontece, como se não acontecesse comigo, ou como se não fosse verdade, ou como se acontecesse verdadeiramente com o outro”. É a possibilidade de o sujeito representar o mundo, como se estivesse representando a si próprio, o humorismo, assim, se transforma na mais importante atitude estética, talvez a única capaz de servir de guia naquela época de incertezas, como já mencionado<sup>164</sup>. Podemos caracterizar a representação humorística como aquele esforço de desmascarar o real, de captar o indizível, de surpreender o engano ilusório dos gestos estáveis e de recolher, enfim, as rebarbas das temporalidades históricas, que no seu constructo racional, foi deixada para trás. A percepção humorística é uma epifania da emoção. Ela se dilui na vida cotidiana e só de vez em quando, brilha e ilumina, como um intervalo de riso e de alegria na rotina dos ritmos repetitivos diários<sup>165</sup>.

São estes fatos diários que vão interessar ao humorismo de Noel Rosa, que usará este mesmo humor como uma espécie de “disfarce” ou fantasia, para poder revelar os conflitos sociais presentes no Rio de Janeiro dos anos 1930. Com seu discurso simples, Noel consegue apresentar uma abordagem de humor sofisticada, que veladamente vai apresentando certa desordem e descompasso social, presentes em uma sociedade que se idealiza como ordeira, onde cada um tem seu lugar. É o que indica Mayra Pinto, em seu livro *Noel Rosa, o humor na canção*<sup>166</sup>.

Quando a crítica social não pode ser dita no discurso sério e oficial, ela acaba transpassando uma série de barreiras, na obra de Noel Rosa através do humor. O humor inteligente acaba por driblar a censura de sua época, fazendo com que vários problemas sérios fossem falados e cantados em tom de brincadeiras. E através dos estereótipos poder questionar toda a ordem existente.

---

<sup>164</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>165</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>166</sup> Pinto, Mayra, *Noel Rosa: O Humor na Canção*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2012, p. 50.

Para Mayra Pinto, através do humor e da ironia em seus discursos que Noel apresenta seu distanciamento dos valores sociais dominantes em sua época<sup>167</sup>. E, por se distanciar que ele pode ser irônico e zombar daquilo que se apresenta como um discurso formal. Desta maneira, pode também formular um novo discurso, como uma nova visão, para poder criticar os estereótipos e torná-los risíveis. Há assim, um discurso noelino diferente, contraposto ao discurso sério, justamente porque pode ser a única maneira que resta de dizer o que se quer, sem cair nas mãos da censura que já estava se constituindo naquele tempo.

Em toda a sua obra, Noel Rosa compartilha com o seu público os valores ligados à sua época, por isso são possíveis o estereótipo e a piada. Será através do humor e da ironia que nosso compositor apresenta os valores de sua sociedade, por meio de uma voz dissonante e disfarçada, uma estratégia de Noel, que pode assim demonstrar seu asco pela ordem injusta que imperava no país, fazendo apologia à desordem alegre do mundo do samba e do carnaval. Como veremos no próximo capítulo.

---

<sup>167</sup> Ibidem, p. 61.



### III. Universo Social Noelino

É possível percorrer, nas mais de duzentas músicas de Noel Rosa, um passeio pela vida social do Rio de Janeiro da década de 1930, uma cidade que ainda era a capital do país e que começava a se urbanizar e se modernizar de forma mais racionalizada com a reforma de Pereira Passos, a introdução dos grandes meios de comunicação, como o rádio e o advento do cinema falado, alguns sinais de que a cidade e o país deixavam o mundo predominantemente rural, e passavam ser um pouco mais modernos. Segundo Cambraia Naves, o Rio de Janeiro desta época é de difícil classificação porque, se por um lado, o Rio se modernizava no sentido do progresso em várias áreas, como a economia, a tecnologia e a cultura, por outro a cidade ainda cultivava estilos de vida arcaicos refratários às mudanças, pouco conectados com o processo civilizador que marchava a passos largos na cidade, naquele momento histórico.<sup>168</sup> Para ela, um grande número de compositores cariocas mostrou-se atentos para captar as mudanças que ocorriam nesta época. Não somente às transformações, como também às estruturas já existentes e, assim, incorporaram em seus discursos os temas e expressões corriqueiras criadas no dia-a-dia da sociedade, cada vez mais modificada pelo processo de modernização. Como a cidade se tornando mais complexa, começam a aparecer também novas formas de diferenças sociais, que contribuíram para o enriquecimento da linguagem.<sup>169</sup>

Neste momento o Rio de Janeiro, como capital federal, convivia com duas possibilidades de socialização: 1) mais tradicional dependia dos valores aristocráticos estabelecidos desde os tempos da colônia e do império, em que a pessoa está subjugada à hierarquia social. 2) pela modernização capitalista, trazida pelos burgueses e suas fábricas, onde se estabeleceu a ideia de que o indivíduo podia se emancipar pelo trabalho. É neste contexto de duas possibilidades de socialização que se desenvolveu a obra noelina.

---

<sup>168</sup>Naves, Santuza Cambraia, *A canção popular entre a biblioteca e a rua*. In *Decantando a República*, v. 1. Berenice Cavalcante, Heloisa Maria Murgel Starling, José Eisenberg, organizadores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 82-83.

<sup>169</sup>Naves, Santuza Cambraia, *O Violão Azul: modernismo e a cultura popular*, Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 84.

### III.1. Relações arcaicas e modernas

Noel Rosa, como um grande observador da cidade, não passou de modo algum ao largo deste processo. Como já foi mencionado anteriormente, nosso artista era originário das camadas médias da cidade, morador do bairro operário de Vila Isabel e com uma parca formação universitária, mais ligado à vida popular, do que propriamente à vida pequeno-burguesa ou aristocrática. Foi a partir deste ponto de vista que Noel viu e comentou sobre a cidade em suas músicas, já que sua posição de compositor e de artista, que utiliza o samba e o humor como forma de expressão, acrescentava também a relevância do local em que ele habitava no contexto da cidade como um todo e a forma com que ele viveu, fez de nosso poeta um mediador cultural, que estabeleceu um diálogo com a vida da cidade, desvelando as fronteiras culturais presentes nesta sociedade<sup>170</sup>. Assim, vamos desvelar o olhar de Noel sobre algumas destas fronteiras.

Para Cambraia Naves, dentre os compositores contemporâneos da década de 30, Noel foi um dos que mais se destacou, por combinar uma sofisticação musical e poética com um modo coloquial presente em textos da corrente modernista, o vocabulário vulgar das camadas populares e as expressões ingênuas do subúrbio da cidade<sup>171</sup>. Em seus arranjos simples, nosso compositor revelou, por seu olhar, uma complexa rede social presente na sociedade.

Na maioria de suas canções podemos encontrar uma voz simples que, segundo Mayra Pinto, fala na maioria das vezes do universo da pobreza social, pouco retratado desde então nas letras das canções populares urbanas. Mas Noel o fez, se utilizando de seu olhar humorístico, por vezes ácido e pessimista, mas sempre crítico à conjuntura.<sup>172</sup> Se ele falou do mundo popular, como muitos outros sambistas da velha guarda já falavam, e com isso seguiu esta escola, também foi um dos pioneiros a fazer uma crítica a esta situação.

---

<sup>170</sup> Velho, Gilberto, *Biografia, Trajetória e Mediação*, in: *Mediação, Cultura e Política*/ Organização: Gilberto Velho e Karina Kuschnir. – Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 20.

<sup>171</sup> Cambraia Naves, Santuza, *A canção popular entre a biblioteca e a rua*. In *Decantando a República*, v. 1. Berenice Cavalcante, Heloisa Maria Murgel Starling, José Eisenberg, organizadores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 83.

<sup>172</sup> Pinto, Mayra, *Noel Rosa: O Humor na Canção*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2012, p 16.

Por exemplo, segundo Werneck Vianna em seu artigo: *Os “simples” e as classes cultas da MPB*<sup>173</sup>, Noel Rosa foi o primeiro a colocar no imaginário popular a mulher operária como objeto de desejo. Como na música *Três Apitos*<sup>174</sup>, onde um jovem se apaixona por uma operária e vê que esta paixão está sendo atrapalhada pelo gerente da fábrica, que lhe dá ordens, mas as ordens que ela deveria cumprir, era da buzina do carro do rapaz:

Você que atende ao apito de uma chaminé de barro,

Porque não atende ao grito,

Tão aflito,

Da buzina do meu carro.

Noel Rosa, ao se utilizar do rádio como meio de expressão, acabava por tornar possível as falas das classes menos favorecidas, segundo Werneck Vianna, introduzindo um elemento que romperia com o padrão vigente da época., podendo agora, ser possível que um rapaz se apaixonasse por uma moça operária, que quer se vingar das ordens do patrão utilizando uma buzina.<sup>175</sup> Tempos em que vemos desconstruindo tanto a ideia tradicional de que a mulher não pertencia ao mercado de trabalho, como também que ela deveria se relacionar apenas com aquele que sua família escolhesse. Todas estas imbricações sociais estão presentes na música *Três Apitos*. Como a mulher naquele momento pode trabalhar, fora de casa, ou seja, longe do âmbito familiar e patriarcal, ela também pode escolher com quem deseja se relacionar, uma possibilidade de emancipação econômica que possibilita também a emancipação do mundo dos relacionamentos afetivos.

O bairro de Vila Isabel, por ser quase central na cidade, e ser cercado por morros, proporcionou ao nosso compositor uma experiência privilegiada, que embora pertencesse a classe média, jamais foi afeito aos seus valores, como já antes mencionado. Sua vida, muitas vezes descrita pela busca interminável pelo

<sup>173</sup>Werneck Viana, Luiz *Os “simples” e as classes cultas na MPB*, in *Decantando a República*, v. 1. Berenice Cavalcante, Heloisa Maria Murgel Starling, José Eisenberg, organizadores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 74.

<sup>174</sup>Noel Rosa com Aracy de Almeida, Radamés Gnatalli e sua orquestra de cordas, *CONTINENTAL* (16.392) – março de 1951.

<sup>175</sup>Tota Pedro, *Cultura, Política e Modernidade*. IN, São Paulo Perspec. vol.15 no.3 São Paulo Julho/Setembro. 2001

extraordinário, o exótico e o pitoresco fez com que seus dias, ou melhor suas noites, fossem repletas de aventuras em prostíbulos e muitos de seus amores foram as “damas da noite”, também retratadas em seus sambas, como na canção *Dama do Cabaré*<sup>176</sup>, composta para um dos amores de sua vida, a Ceci. Nesta canção, a mulher também trabalha, mas o trabalho não é mais fabril e diurno, pelo contrário, é uma atividade noturna que propicia a vida boêmia e, por conseguinte, modifica-se a autonomia em relação ao capital econômico. O viés sentimental também é afetado, como vemos nas últimas frases, nos últimos versos da letra do samba:

... quem é da boemia

Usa e abusa da diplomacia

Mas não gosta de ninguém.

Como vimos acima, a mulher operária da fábrica, tinha sua autonomia, ela fora de casa e geralmente podia se relacionar com quem ela quisesse. Já a “dama do cabaré” ou as “damas”, por viverem na noite e serem da boemia, não tinham o direito de se relacionar de uma forma mais profunda com ninguém, pois ela havia deixado de se relacionar com o âmbito familiar enquanto trabalhava, assim como a operária, mas seu corpo e seus sentimentos pertenciam à rua e necessitavam de uma impessoalidade, inclusive nas relações sociais. Pertencer à boemia estava muito mais ligado à rua do que ao ambiente familiar e por isso, como explica Roberto DaMatta, no Brasil “na rua não há teoricamente, nem amor, nem consideração, nem respeito, nem amizade.<sup>177</sup>” As damas de cabaré ou as prostitutas, podiam apenas se relacionar relativamente, mas nunca se apaixonar perdidamente.

Outro estereótipo feminino presente nas letras noelinas são as mulheres e meninas de família, estas já não tinham a autonomia possibilitada pelo mundo do trabalho, nem viviam ou não podiam viver o modelo de vida das prostitutas. Seu lugar era determinado pela vivência do mundo rural posto para os moldes da cidade. Estas mulheres eram regidas, segundo DaMatta, pela lógica da casa, um

<sup>176</sup> Noel Rosa com Orlando Silva e Conjunto Regional RCA Victor (34.085A) – julho/1936.

<sup>177</sup> DaMatta, Roberto, *O que faz o Brasil, Brasil?* – Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p. 30.

ambiente social motivado pela tradição, honra e pessoalidade. Na casa, cada um tem o seu lugar, classificados por sexo e idade, a hierarquia passa geralmente dos mais velhos para os mais moços e dos homens para as mulheres. Qualquer sinal de desrespeito a esta ordem acaba ferindo a legitimidade e a honra da família<sup>178</sup>. A tensão presente nas famílias brasileiras foi exemplificada pela emblemática música *Coisas Nossas*<sup>179</sup>:

Menina que namora

Na esquina e no portão

Rapaz casado com dez filhos, sem tostão,

Se o pai descobre o truque dá uma coça

Coisas nossas, muito nossas!

Para Werneck Vianna, Noel difundia uma concepção de mundo em torno da valorização da vida popular por meio de uma atividade profundamente enraizada nas camadas mais populares da sociedade. E, neste contexto, ele vai expressou uma nova identidade para o homem urbano brasileiro, de modo que a nova urbanização do Rio de Janeiro contribuiu para a uma reelaboração do papel do indivíduo nessa nova sociedade, que deixava de ser tradicional e rural (mas que ainda guardava estes traços muito presentes, para se modernizar e se tornar cada dia mais urbana).

Não somente a mulher operária, a de família ou as damas de cabaré que aparecem nas letras deste sambista, mas também uma série de personagens, a maioria deles eminentemente urbanos, que configuram o universo social revelado do “poeta da Vila”: o motorneiro, o baleiro, o jogador de futebol, os miseráveis, funcionário público, o malandro, o sambista, o coronel, os policiais, a mulata, o garçom, o homossexual, o burguês, o aristocrata e tal. Todos estes personagens estão se relacionando no meio do universo cultural apresentado nas obras noelinas e são estas interações hierarquizadas desiguais, suscetíveis a uma leitura

<sup>178</sup> Ibidem, p. 25-26.

<sup>179</sup> Noel Rosa e seu Grupo, COLUMBIA (22.089A) – fevereiro/1932.

humorística que vão nos interessar neste trabalho. Todos estes personagens estarão presentes na visão que Noel nos apresenta com uma posição específica na sociedade e, de lá, serão denotadas as implicações sociais de sua obra.

A leitura da cidade do Rio de Janeiro e da sociedade brasileira que Noel Rosa nos propõe transporta para andar lado a lado com ele pela cidade, observando as inovações tecnológicas e as relações sociais a partir do seu ponto de vista. Como na letra da música *Por Causa da Hora*<sup>180</sup>, em que o personagem reclama que a mudança dos ponteiros por conta do novo horário de verão brasileiro, que foi implantado a primeira vez em 1931, ano de composição da música:

Meu bem,

Veja quanto sou sincero,

No poste sempre eu espero,

Procuro bonde por bonde,

E você nunca que vem,

Olho, ninguém me responde,

Chamo, não vejo ninguém.

Talvez seja por causa dos relógios,

Que estão adiantados uma hora,

Que eu triste vou-me embora,

Sempre há pensar por que,

Não encontro mais você?

---

<sup>180</sup> Noel Rosa e Choro, VICTOR (33.488A) – outubro/1931.

Nesta canção, Noel Rosa nos mostra uma inovação tecnológica, o horário de verão, criado para economia de energia, e também como este novo horário pode afetar os relacionamentos interpessoais, sobretudo os amorosos, pois o adiantar da hora não faz mais do que atrasar um suposto relacionamento amoroso, ou flerte, que tinha hora e lugar marcados para ocorrer. Na segunda parte da letra da música, ainda apresenta uma conclusão jocosa sobre o tema:

Terei que dar um beijo adiantado,

Com um adiantamento de uma hora,

Como vou pagar agora,

Tudo o que comprei a prazo,

Se ando com um mês de atraso?

Eu que sempre dormi durante o dia,

Ganhei mais uma hora pra descanso,

Agradeço ao avanço

De uma hora no ponteiro

“Viva o Dia Brasileiro!”

Por fim, nosso compositor ainda brinca com as dívidas sempre presentes na vida do brasileiro, ainda mais naquela época de tempos de crise internacional e, como se não bastasse a tensão no mundo afetivo, também retrata a tensão no mundo material, uma vez que o horário de verão pode adiantar até mesmo a hora dos pagamentos a prazo. E assim, é necessário “dar um beijo”<sup>181</sup>, ou seja, deixar de pagar as contas ou uma dívida, dar um calote, fazer postergar na conversa aquilo que é devido. E como as dívidas não serão pagas, melhor então é dormir

---

<sup>181</sup> Aulete, Dicionário Digital.

mais um pouco, para viver na boemia, uma vez que a luz do dia é feita para dormir, para aqueles que se aproveitam da noite.

A dualidade entre o dia e a noite também está presente em muitas letras compostas por Noel Rosa, todas elas podem refletir também a divisão entre o trabalho e a boemia, entre o operário e o malandro. Nestas dicotomias, apresentada pelo professor Pedro Tota, demonstra que Noel sempre foi um crítico da sociedade burguesa, principalmente da sociedade burguesa do Brasil, que carecia demasiadamente de uma identidade e se voltava mais para os valores aristocráticos e de Estado. Como a burguesia brasileira nunca se deu ao trabalho de forjar lutas para as liberdades individuais, como nos modelos europeus<sup>182</sup>, a classe burguesa tende a se mimetizar aos interesses do Estado, uma das únicas instituições fortes o bastante para estabelecer uma política nacional, como ocorria na década de 1930, já que aparecia uma nova ordem que se apresentava como portadora dos ideais de nacionalidade e modernização econômica e social<sup>183</sup>. Assim, nossa burguesia se dispôs a receber as benesses do Estado, da ordem e da lei, não se opondo a ele.

Noel manteve seu estilo *gauche*, totalmente descomprometido com os valores da vida burguesa que com a modernização brasileira começava a aparecer de modo mais proeminente. Seu mundo era muito mais ligado à prostituição, aos trambiques, e predominantemente ao ócio, do que propriamente do mundo do trabalho racionalizado. Para Cambraia Naves, seu mundo apresentava a sociabilidade com os ditos “de baixo”, com os ambientes boêmios dos morros, para a construção de sua própria estética de simplicidade<sup>184</sup>, e nesta simplicidade se apresenta um emaranhado de relações sociais, hierarquizadas e valorizadas de acordo com sua posição social. Por exemplo, Noel Rosa era muito mais capaz de enaltecer, em um samba, um homossexual, pobre, morador de morro e boêmio da Lapa, como o Madame Satã, na música *Mulato Bamba*<sup>185</sup>, do que sinalizar

<sup>182</sup>Tota Pedro, *Cultura, Política e Modernidade*. IN, São Paulo Perspec. vol.15 no.3 São Paulo Julho/Setembro. 2001

<sup>183</sup>Werneck Viana, Luiz *Os “simples” e as classes cultas na MPB, in Decantando a República*, v. 1. Berenice Cavalcante, Heloisa Maria Murgel Starling, José Eisenberg, organizadores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 72.

<sup>184</sup> Naves, Santuza Cambraia, *O Violão Azul: modernismo e a cultura popular*, Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 107

<sup>185</sup> Noel Rosa com Mário Reis e Orquestra Copacabana, ODEON (10.928B) – julho/1932.



qualquer referência positiva aos valores, estereótipos ou pessoas do paradigma burguês, ao mundo do trabalho ou ao mundo das relações hierarquizadas da aristocracia, como mostra a letra da referida canção:

Este mulato forte

É do Salgueiro,

Passear no tintureiro<sup>186</sup>

Era o seu esporte.

Já nasceu com sorte

E desde pirralho,

Vive às custas do baralho,

Nunca viu trabalho.

Há na obra noelina uma falta de adequação ao mundo do trabalho, pois ele próprio nunca se adaptou ao estilo de vida burguês<sup>187</sup> ou aristocrático, muito pelo contrário. Seu estilo de vida boêmio dominava a maior parte de seu tempo, compunha sambas para sustentar seu próprio estilo de vida. E como observador da modernização burguesa que sofria a cidade e o próprio país, soube ressaltar as agruras que este novo modo de vida causava, revelando que isto daria em uma série de miseráveis descamisados, mas que estes também não precisariam se integrar totalmente ao sistema capitalista, uma vez que detinham em si, um algo a mais do que qualquer outro, como neste último verso da canção *João-Ninguém*<sup>188</sup>:

João Ninguém

Não tem ideal na vida,

Além de casa e comida

<sup>186</sup> Gíria para carro de polícia ou camburão.

<sup>187</sup> Naves, Santuza Cambraia, *O Violão Azul: modernismo e a cultura popular*, Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 109.

<sup>188</sup> Noel Rosa com Conjunto Regional, ODEON (11257A) – julho/1935.

Tem seus amores também

E muita gente

Que ostenta luxo e vaidade

Não goza a felicidade

Que goza João Ninguém.

Mayra Pinto relata que o personagem da letra de *João-Ninguém* é um sujeito que tem uma temática universal, o vagabundo feliz. Aquele indivíduo que não possui casa, trabalho ou qualquer outro bem material, mas embora viva nesta prontidão, nesta penúria, é capaz de ter “seus amores”. A felicidade existente na vida deste personagem deriva da falta total de sentido, de uma finalidade. Uma vez que a submissão aos valores dominantes levaria necessariamente a perda de uma autêntica realização pessoal. A realização da felicidade desse João está em abdicar dos valores sociais e viver uma liberdade que não passa pelo mundo do trabalho formal<sup>189</sup>.

São muitos os personagens trazidos à baila por Noel Rosa em suas letras, cada um deles pode trazer uma série de reflexões sociológicas e antropológicas muito fecundas, até para os dias de hoje. Mas há um personagem muito importante para a obra do compositor, um estereótipo, que segundo Saliba, nada mais é do que uma redução de significados históricos e sociais em uma única imagem<sup>190</sup>, e merece algumas sessões especiais somente para discutirmos sua apresentação neste mundo urbano, que se moderniza ao mesmo tempo em que guarda experiências arcaicas e suas decorrências. É um sujeito na escala hierárquica da sociedade que tenta se diferenciar dos miseráveis “João-Ninguéns”, por meios nem sempre muito lícitos, mas que não se acomodam ao sistema como os burocratas, burgueses e aristocratas da sociedade carioca. Por estar situado no meio desta escala, em uma posição limiar, sua importância só ganha maior proporção, pois transita entre todos estes ambientes. A partir deste momento trataremos da figura estereotipada do malandro.

---

<sup>189</sup> Pinto, Mayra, *Noel Rosa: O Humor na Canção*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2012, pp. 132-133.

<sup>190</sup> Saliba, Elias Thomé, *Raízes do Riso*, São Paulo: Companhia das Letras, 2002 p, 17.

### III.II.I.

#### **Malandro, a malandragem e o samba**

A partir do momento em que o estereótipo do malandro foi criado, ele sempre foi umas das imagens mais conhecidas do imaginário carioca e brasileiro e, por isso, cercado de muito mistério e fascinação. Por ser um personagem que transita em vários lugares e situações, ele pode estar em qualquer lugar, e personificado em qualquer pessoa, talvez por isso ele desperte tanto interesse. É a partir desse interesse que iremos investigar este estereótipo nesta seção.

Segundo Giovanna Dealtry, o estereótipo do malandro nasceu de um conflito, entre as classes marginalizadas e mescladas, como já vimos, por miseráveis ou “joão-ninguéns”, operários, sambistas, vadios, pequenos funcionários públicos, favelados e suburbanos; e as elites dominantes, como grandes industriais, banqueiros internacionais, grandes comerciantes, elite burocrata do governo, militares, senhores de terra, os políticos etc, que traziam consigo a moral burguesa e o desejo aristocrático.

Para Claudia Matos, em seu livro *Acertei no Milhar*<sup>191</sup>, o malandro surge através de uma única opção, entre duas escolhas, que é possível para o proletário, pobre e muitas vezes negro: se integrar ao sistema ou se marginalizar? Qual seria o caminho a seguir para ele? Ser trabalhador ou malandro? Respeitar as regras estabelecidas ou viver à margem? Pai de família ou boêmio? São através destas escolhas que, na verdade, pode ser reduzida somente à primeira pergunta, em que o proletário busca tomar um rumo em sua vida, seja o rumo pré-estabelecido pela moral burguesa e o desejo aristocrático, ou aquele de ser quase um vadio ou um vagabundo, sem rumo algum.<sup>192</sup>

Por ter esta possibilidade e poder transitar em muitos lugares, muitas vezes o malandro é visto como um herói popular, por subverter a ordem pré-estabelecida. Em outros momentos, pode ser caracterizado com a síntese de tudo de negativo que existe na sociedade. Deste modo, o malandro ganha mais uma vez seu caráter volúvel e transitório, e dependerá do contexto em que é observado,

---

<sup>191</sup> Matos, Claudia Neiva de, *Acertei no Milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*/ Claudia Neiva de Matos – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

<sup>192</sup>Ibidem, 21.

para ser classificado como tal, de acordo com a posição do observador. Tanto, que ser malandro, no Brasil, pode ser um elogio, porque se fez algo certo, na hora certa, e ainda soube aproveitar a oportunidade; ou ser caracterizado como um trapaceiro, cheio de truques, quase caindo à criminalidade, e desta forma o malandro passa a ser um xingamento ou ofensa<sup>193</sup>. As classificações positivas e negativas vão depender da enunciação, e do contexto em que se refere o discurso. Cabe-nos agora refletir que o malandro, além de ser um sujeito transitório por excelência, também carrega consigo os sinais de positividade e negatividade, dependendo da situação.

Atualmente o malandro empírico e concreto já não pode mais ser visto pelas ruas cariocas da Lapa, ou de qualquer outro lugar do Brasil. Resta o malandro como imagem, como documento e, como todo documento, pode ser estudado por qualquer ciência, como indica Claudia Matos. Assim, a ideia de malandro está ligada ao seu personagem homônimo, que um dia pode ter agido nas ruas do Rio de Janeiro e do Brasil, mas hoje ela ganha uma proporção muito maior do que somente esta imagem, já não mais se confunde inteiramente com a sua primeira ideia. Podemos separar o ideal de malandro, clássico, da ideia de malandragem. Se hoje o malandro ainda é ligado ao samba e pode ser sinônimo de sambista ou aos valentões e mandões da Lapa dos anos 1930; a malandragem é um conceito bem mais abrangente e, segundo Matos, a presença de um grupo de pessoas que consegue sobreviver à custa do outro, muitas vezes chamado de “otário”, e que para isso podem utilizar meios ilícitos ou não, não pode ser vista como o ideário do malandro, como o fruto social da vida dos anos 1920-1930 da Lapa do Rio de Janeiro, nem mesmo somente como um hábito das classes populares, mas pode ser espreitada por todas os grupos e classes nas mais diversas situações. Basta que se queira levar alguma vantagem em determinada situação, sendo assim, não é estritamente necessário que o malandro seja das camadas baixas da sociedade, mas que somente ele queira ganhar proveito pessoal de alguma ocasião, pelo dom da palavra, de iludir o outro.

Mas como o ideal de malandro passa a ser associado ao samba? Claudia Matos afirma que o ideário do malandro começou a surgir no samba, a partir dos

---

<sup>193</sup> Dealtry, Giovanna Ferreira, *No fio da Navalha: malandragem na literatura e no samba*. - Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009, p. 12.

anos 1920<sup>194</sup>, porém a figura malandra só existe como representação poética e ela estará muito ligada ao próprio sambista. E mais, uma possível existência do malandro de terno branco, navalha e lenço no pescoço perambulando pelas ruas da Lapa, praticando pequenos golpes e delitos, mesmo que tenha desaparecido, por conta das conjunturas históricas e culturais, não causou esquecimento, nem apagou da memória do imaginário popular brasileiro<sup>195</sup>. Ao contrário, apenas serviu para torná-lo um mito, e como mito pode ser acessado a todo momento, de acordo com os interesses. É por isso que nas datas hodiernas, podemos acessar novamente o mito do malandro sambista dos anos 1930.

O mito malandro naquela época, quando o samba colocou este estereótipo no seu auge, fez do malandro um herói das classes populares, um herói alheio ao mundo da ordem, como expressa Roberto DaMatta<sup>196</sup>, que sabe converter as desvantagens da vida em vantagens para si e, com esta atitude, o malandro é aquele que reage, mesmo que de modo quase ilegal, às opressões das classes dominantes e ao crescente poder estatal<sup>197</sup>, como afirma Dealtry. Nesta vertente, o malandro é destituído de todo seu aparato delincente, trapaceiro ou perigoso, assim, é desarmado de sua navalha, dos golpes que dá em pessoas inocentes ou da cafetinagem que aplica em algumas mulheres para o seu sustento, como se pode imaginar de uma determinada visão. Para ter apenas em sua característica a marginalidade, ou seja, não pertencer ao centro do poder, mas sim estar em uma posição periférica e, com isso, sempre driblar o aparato opressivo da sociedade com sua extrema criatividade, via o samba ou a esperteza. O malandro, mítico e herói, é marginal, mas não pode ser um bandido comum.

Nos anos 1930 e ainda hoje, não se pode dissociar a ideia mítica e heroica do malandro, com a imagem que o samba fez deste estereótipo. Ainda que o malandro não aparecesse enquanto figura em todos as letras dos sambas, ele sempre está presente, segundo Matos, em seu uso da linguagem, enquanto

---

<sup>194</sup> Matos, Claudia Neiva de, *Acertei no Milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*/ Claudia Neiva de Matos – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 13.

<sup>195</sup> Dealtry, Giovanna Ferreira, *No fio da Navalha: malandragem na literatura e no samba*. - Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009, p. 48

<sup>196</sup> DaMatta, Roberto, *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*/ Roberto DaMatta – 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 287.

<sup>197</sup> Dealtry, Giovanna Ferreira, *No fio da Navalha: malandragem na literatura e no samba*. - Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009, p. 48

caracteres específicos. Ou seja, mesmo que a temática do malandro não esteja presente em alguma letra do samba, seu vocabulário, seus trejeitos e modo de ser, está representado na música, seja na letra ou no modo de cantar<sup>198</sup>. A linguagem do samba é por onde o malandro se expressa. O carnaval carioca é onde o estereótipo do malandro começou a ganhar maior visibilidade. Quando o samba se fixa como a música oficial do carnaval carioca, e as escolas começam a receber ajuda de custo oficial do Estado e da imprensa local, a tradição malandra começa a ser divulgada e “inventada”, através deles.<sup>199</sup>

Como bem lembra Claudia Matos, as letras dos sambas tocados nos carnavais passam a ser um dos primeiros documentos verbais produzidos pela cultura das classes populares do Rio de Janeiro e sua produção ocorreu de forma relativamente autônoma e espontânea ao poder estabelecido. Através destes documentos, as classes relegadas ao esquecimento histórico ofereceram sua linguagem, um tanto malandra, aos ouvidos que habitualmente estavam fechados a ela.<sup>200</sup> E como os sambas não se restringiu às fronteiras das classes populares, o ideário do malandro seguiu seu bojo e também chegou às outras camadas da sociedade.

Para Mayra Pinto, a própria indústria fonográfica também abriu um lugar de fala para que o samba e o malandro pudessem navegar nos ouvidos de toda a sociedade. Pode-se dizer que, materialmente, o mito do malandro pôde existir através de uma aliança bem-sucedida entre a indústria cultural, composta por estúdios de gravação, rádios e compositores de sambas.<sup>201</sup> As relações destas pessoas, enquanto representantes destes dois grupos, possibilitaram a criação do mito, por isso também ele nasce na fronteira, entre a grande indústria e os músicos populares.

Nesta toada podemos afirmar que o samba, assim como o malandro se encontram em mais de uma fronteira. Sua poética é carnavalizada, mas seu

<sup>198</sup> Matos, Claudia Neiva de, *Acertei no Milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*/ Claudia Neiva de Matos – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 13.

<sup>199</sup> Dealtry, Giovanna Ferreira, *No fio da Navalha: malandragem na literatura e no samba*. - Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009, p. 53.

<sup>200</sup> Matos, Claudia Neiva de, *Acertei no Milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*/ Claudia Neiva de Matos – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 22.

<sup>201</sup> Pinto, Mayra, *Noel Rosa: O Humor na Canção*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2012, p. 101.

espírito não é somente carnavalesco. As características do samba malandreado podem ser a exaltação das brechas sociais por onde entram uma realidade externa, a realidade cotidiana, em que não se vive para sempre o carnaval, onde seu chefe é apenas o capital, ou onde a repressão é diariamente vivenciada pelas mãos da polícia ou qualquer outro aparato repressivo. Por isso é tão importante a voz do samba e por isso também o malandro ganha o *status* de herói em determinada conjuntura, porque com eles, as classes menos favorecidas podem e ganham alguma esperança, ainda que simbólica.<sup>202</sup> E *status* foi uma figura partilhada por boa parte da população carioca nos anos 1930 e ainda é nos dias de hoje.

Para Matos, o discurso do malandro presente nos sambas se encontra numa linha fronteira entre a negação da realidade e a utopia fantástica de um mundo melhor. A poética da malandragem é um discurso da fronteira, a carnavalização da realidade e da ambiguidade, que está situada no ser real e no desejar ser idealizado<sup>203</sup>.

A própria figura do malandro também é transitória, pois ele não pertence somente ao morro, nem tampouco aos bairros de classe média. No ideário popular, o malandro se encontra exatamente nos lugares de passagem, como a Lapa ou o Estácio. Ele não pode ser confundido com um “homem de bem”, operário bem-comportado, mas também não pode ser visto apenas como um criminoso comum. Não é honesto, mas também não é ladrão. Ele é apenas, segundo Claudia Matos, um malandro, que necessita de mobilidade constante, tanto social (ou seja, perpassando pelas hierarquias presentes na sociedade) quanto geográfica, perambulando pelos bairros, quase sempre sem uma residência fixa, ou com uma moradia de dia e outra de noite, para poder exercer sua malandragem. É esta vida de reveses que fará com que o modelo de malandro se abra e ele tente encontrar uma alternativa para a sua mobilidade social e, assim, transformar seu azar em sorte, mesmo que seja passageira, pelos percalços do sistema vigente.

Se o malandro pode transitar entre as fronteiras das classes, também pode anunciar e denunciar que elas existem, não somente por seu meio de discurso - o

---

<sup>202</sup> Ibidem, p. 52.

<sup>203</sup> Ibidem, p. 54.

samba, mas também por sua presença, mesmo que seja figurativa. A própria existência do malandro já demonstra que a sociedade é altamente hierarquizada e que assim existe ainda muita desigualdade real, em um mundo onde tenta-se estabelecer as igualdades formais.

Como ser fronteiriço, o estereótipo do malandro articula signos de dois mundos, mas não pertencendo, de fato, a nenhum deles. Em seu diálogo sempre se apresenta a ambiguidade, o que faz com que ele nunca se estratifique de forma definitiva. A autodefinição do malandro vai ser sempre incompleta, e não será dada de maneira determinante, nem mesmo no samba<sup>204</sup>.

### III.II.II. Os malandros da polêmica

Como Noel Rosa tratou do estereótipo do malandro em questão? O que importa, segundo Mayra Pinto<sup>205</sup>, é que o malandro vai sempre se colocar em uma situação em que sua voz se torna polêmica, dissonante aos valores dominantes. A voz do samba, que é trazida com características malandras, se coloca no sentido de oposição ao *status quo* previamente estabelecido. Noel soube escutar esta voz e polemizar junto a ela: para ele, o samba é visto como um objeto extremamente positivo e a única necessidade do malandro ou do sambista, já que é sua única fonte de prazer e vida, como num verso da canção Coisa Nossa<sup>206</sup>, de 1932:

Malandro que não bebe,  
  
Que não come,  
  
Que não abandona o samba,  
  
Pois o samba mata a fome...

<sup>204</sup>Matos, Cláudia Neiva de, *Acertei no Milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*/ Cláudia Neiva de Matos – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 59.

<sup>205</sup> Pinto, Mayra, *Noel Rosa: O Humor na Canção*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2012, p.17.

<sup>206</sup>Noel Rosa e seu Grupo, COLUMBIA (22.089A) – fevereiro/1932



Sabemos que o estereótipo do malandro está muito ligado ao samba e, mesmo que ainda não seja única e exclusivamente fruto das classes populares e dos negros, também sabemos que estas parcelas da população tiveram um grande papel para a formação deste ideal. Como e por que, Noel pode tratar deste tema, se ele não nasceu neste meio, pelo contrário, pois era um jovem de classe média que morava numa região quase central da cidade e além disso quase foi bacharel em medicina?

O lugar de fala de Noel é de alguém que conhece as mazelas da sociedade, e seu discurso é de alguém que confronta os valores dominantes, sobretudo no que diz respeito ao mundo do trabalho, uma das características formadoras da ideia do malandro, diga-se de passagem. O locutor de suas canções é geralmente um sambista pobre, por vezes malandro, no sentido de não ter um trabalho formal. O malandro de Noel seria muito mais um vagabundo do que propriamente um bandido que comete pequenos delitos. E para ele não há espaço confortável no universo dos valores dominantes, daí que suas músicas e letras são de confronto com este sistema.<sup>207</sup>

Para Mayra Pinto, Noel fez sua crítica social se utilizando do ideal de malandro através do humor. O malandro de Noel é uma oposição alegre ao mundo do trabalho formal. Ele utiliza a ambiguidade própria da ironia para apresentar algumas tensões inabaláveis entre o mundo desejado das festas e do carnaval, com as limitações do mundo real. Como já foi observado anteriormente, porém agora com a novidade de que Noel Rosa, fez esta crítica com humor, isto também pode ser uma ferramenta de criação para a crítica e construção da realidade.

Os ideais econômicos da sociedade capitalista e os valores patriarcais do modo de vida aristocrático são, muitas vezes, apresentados como um grande deboche. Os personagens malandros apresentados por Noel comumente se encontram fora de um padrão de conduta formal estimado pela sociedade, mas, mesmo assim, é da boca dele que geralmente sai esta crítica. Há, na obra noelina, uma oposição aos valores dominantes e esta crítica vai sempre ser feita ao menos com um “colorido polêmico”, que constitui uma enunciação em constante estado

---

<sup>207</sup> Pinto, Mayra, *Noel Rosa: O Humor na Canção*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2012, p. 100-101.

de tensão com outras vozes, não necessariamente dominantes<sup>208</sup> e os textos presentes em suas canções serão em sua maioria humorísticos, mas também sempre com uma tensão presente.

O estereótipo de malandro que o compositor traz em suas canções é derivado também por um conflito, ou uma polêmica, que teve como partícipes ele e Wilson Batista. Cada um trouxe em suas letras e canções uma determinada leitura de como o malandro é e, através destas, que a construção do “malandro noelino” se dá. Podemos dizer que este tipo “à moda Noel Rosa”, foi construído a partir de uma relação conflituosa ou através de um diálogo disputado entre estes dois compositores<sup>209</sup>.

Giovanna Dealtry nos revela que a polêmica entre Noel Rosa e Wilson Batista, que talvez seja a mais famosa no mundo do samba pois é conhecida como “a polêmica”, não foi a primeira disputa entre dois sambistas compositores. Antes, Heitor dos Prazeres já havia entrado em conflito com Sinhô, acusando-o de plagiar uma de suas canções. Também existiu uma grande desavença entre Donga e Hilário Jovino, porque o primeiro registrou como dele o samba “*Pelo Telefone*”, que teria sido, na verdade, uma criação conjunta dos sambistas da velha geração da Casa de Tia Ciata. Esta polêmica se encontra no cerne da questão sobre a profissionalização do sambista, uma vez que o samba até então, segundo Matos, era visto como uma manifestação de transcendência dos limites da individualidade e dava voz ao coletivo. É a partir de 1917, com a gravação de *Pelo Telefone* por Donga, o samba deixa de ser uma produção coletiva das classes populares, para viver um produto comercializável com um lucro individualizado e consumido pelas classes mais favorecidas e entrar de fato na dinâmica da indústria cultural<sup>210</sup>. Mas, depois de algum tempo, estas polêmicas acabaram e a paz voltou a reinar no mundo do samba. Estas polêmicas, embora existissem no mundo do samba, não se assemelham à vivida com “a polêmica”, uma vez que ela não se justifica por uma briga entre a coletividade e os direitos autorais como as anteriores pertencentes à velha geração do samba. É importante ressaltar que, conforme Dealtry revela ter

<sup>208</sup>Ibidem, p. 22.

<sup>209</sup>Sandroni, Carlos, *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 171.

<sup>210</sup>Matos, Claudia Neiva de, *Acertei no Milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*/ Claudia Neiva de Matos – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, pp. 18-19.

uma determinada polêmica com algum outro sambista, era importante, porque ajudava a impulsionar um compositor desconhecido, e foi exatamente isto que aconteceu com Wilson Batista. Quando a polêmica começou, Noel Rosa já era um compositor reconhecido, mas Wilson nem tanto, assim a disputa serviu para alavancar sua carreira.<sup>211</sup>

A polêmica começa com Wilson Batista compondo em 1933 o samba “Lenço no Pescoço<sup>212</sup>”, que iniciou com uma descrição literal da indumentária e os gestos de um malandro típico:

**Lenço no Pescoço:**

Meu chapéu de lado,

Tamanco arrastado,

Lenço no pescoço,

Navalha no bolso,

Eu passo gingando,

Provoco e desafio,

Eu tenho orgulho,

Em ser tão vadio.

Sei que eles falam

Desse meu proceder,

Eu vejo quem trabalha,

---

<sup>211</sup>Dealtry, Giovanna Ferreira, *No fio da Navalha: malandragem na literatura e no samba*. - Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009, p. 11.

<sup>212</sup>Wilson Batista RCA VICTOR, 1933.

Andar no “miserê”

Eu sou vadio,

Porque tive inclinação,

Eu me lembro, era criança,

Tirava samba-canção.

O malandro apresentado por Wilson Batista tem certa consonância com os valores que são trazidos do estereótipo do malandro como por exemplo, a valentia e a repulsa ao mundo do trabalho, que faz com que exista uma inclinação, quase natural, para a malandragem.<sup>213</sup> Neste samba também vemos uma valorização da aparência, uma vez que se apresentam uma série de objetos referentes ao modo de vida do malandro são apresentados. Segundo Dealtry, nesta letra é dissolvida a oposição entre o trabalhador e o malandro, já que os dois se encontram na mesma situação, excluídos do mundo do capital. A única coisa que os diferencia, de fato, é o modo de se vestir e o jeito malandro, que se nega a entrar no sistema, porém os dois estão alijados da mesma forma<sup>214</sup>.

Para Dealtry, mudança do negro de escravizado para assalariado, e supostamente “homem livre”, não confere ao trabalhador as condições básicas para a mudança para um patamar social mais valorizado, tampouco confere-lhe dignidade. Por isso, algumas vezes este negro que seria absorvido pelo mercado do trabalho, como mão de obra barata, acaba se enveredando para o mundo da malandragem.

No samba de Wilson Batista a diferença entre o malandro e o trabalhador se encontra na aparência, ou seja, o malandro se veste de um determinado modo: chapéu de lado, tamanco, lenço no pescoço, navalha no bolso; e age de determinado modo: anda sempre gingando, provoca e desafia e se orgulha de ser vadio. Mas esta inclinação malandra, como vimos logo acima, não diferencia sua

<sup>213</sup>Sandroni, Carlos, *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p.172.

<sup>214</sup>Dealtry, Giovanna Ferreira, *No fio da Navalha: malandragem na literatura e no samba*. - Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009, p. 65.

situação à do trabalhador, porque os dois vivem ainda no “miserê”, ou seja, na prontidão, na miséria. O samba aqui seria mais uma qualidade aparente, exterior ao malandro, para reafirmar sua posição do que um objeto essencial para a vivência. Na imagem trazida por Wilson Batista, o malandro é muito mais violento, valentão e desafiador do que propriamente sambista. A presença do samba está no mesmo patamar que o tamanco ou a navalha, por exemplo.

Esta imagem, já não se confirma em Noel Rosa, que será muito mais sutil em sua abordagem, segundo Carlos Sandroni. Antes mesmo de se iniciar a disputa, Noel Rosa já escrevia *Malandro Medroso*<sup>215</sup>, de 1930, que somente pelo título já dava para configurar de que a imagem inicial de malandro, para Noel, não está em consonância com a de Wilson Batista. O malandro de Batista jamais poderia ser medroso, já que ele desafia a todos que cruzam seu caminho. Mas o malandro de Noel tem a “coragem” de enunciar as seguintes frases:

Neste momento, eu saudoso me retiro,

Pois seu velho é ciumento e pode me dar um tiro.

O malandro medroso até então Noel, que ainda não havia debatido ou polemizado com Batista, tinha a coragem de dizer que era medroso e ainda oferecia à sua amada uma vantagem:

Tu podes guardar o que eu te digo contando com a gratidão

E com o braço habilidoso de um malandro que é medroso,

Mas que tem bom coração.

A tal “habilidade” nos braços do malandro fóbico noelino, podia estar, em 1930, nos braços de enunciador, o que sugere que ele possa viver de pequenos furtos ou do jogo e assim sustentar a sua amada. Mas esta habilidade vai se modificar e fará com que o malandro de Noel se distancie essencialmente do malandro violento de Wilson Batista.

---

<sup>215</sup> Noel Rosa e banda regional, PARLOPHON (13.245B0 – 30/novembro/1930).

Noel Rosa escreve uma resposta implicante como não poderia deixar de ser veio em forma de samba, no mesmo ano de 1933, para o primeiro sucesso de Wilson Batista, que ainda era um “malandrecão”, um aspirante a malandro, gravado por Sílvio Caldas, o próprio *Lenço no Pescoço*<sup>216</sup>, essa canção resposta de Noel se intitula - *Rapaz Folgado*<sup>217</sup>- somente gravado de maneira póstuma por Aracy de Almeida em 1938:

**Rapaz Folgado:**

Deixa de arrastar o tem tamanco...

Pois tamanco nunca foi sandália

E tira do pescoço o lenço branco,

Compra sapato e gravata,

Joga fora esta navalha

Que te atrapalha.

Com chapéu de lado deste rata...

Da polícia quero que escapes

Fazendo samba-canção

(Eu) já te dei papel e lápis,

Arranja um amor e um violão

<sup>216</sup> Máximo, João; Didier, Carlos, *Noel Rosa: uma biografia*, Brasília: Editora Universidade de Brasília: Linha Gráfica Editora, 1990, p. 291.

<sup>217</sup> Noel Rosa com Aracy de Almeida e Conjunto Regional RCA Victor, VICTOR (34.368B) – abril/1938.

Malandro é palavra derrotista

Que só serve pra tirar

Todo valor do sambista

Proponho ao povo civilizado

Não te chamar de malandro

E sim de rapaz folgado.

Como vemos, a imagem que Noel apresenta em *Rapaz Folgado* é muito mais sutil do que a apresentada por Batista em seu primeiro samba de sucesso<sup>218</sup>. O estereótipo do malandro trazido por Wilson Batista é marginal, porém sustenta sua esta marginalidade pela força e pela provocação, por se sobrepor ao mundo do trabalho utilizando agressividade e sua navalha. Nesta via, o conceito de malandro ganha uma versão negativa, porque degenera o valor do sambista e, para Noel, este não é um malandro que deve ser valorizado, porque seu conceito do personagem, tanto que apresenta na mesma canção, no último verso: “Proponho ao povo civilizado/Não te chamar de malandro/E sim de rapaz folgado”. Neste ponto, a ideia de malandro passou a ser positiva, porque o malandro noelino não é aquele que usa a tamanco, sandália, lenço ou navalha; mas aquele que procura utilizar papel e lápis, que precisa ter um amor e um violão. Pode-se dizer que o conceito de malandro para Noel, depois da polêmica, deva vir sempre adjetivado da palavra sambista., porque sem esses atributos, a ideia sozinha passa a ser sempre derrotista.<sup>219</sup>

Nesta canção, Noel Rosa despoja o malandro-sambista de todas as suas características aparentes, para o armar com algo que o transforma, de fato, de miserável, em alguém reconhecido pela sociedade. Para Noel, somente o samba possibilita ao compositor, ao sambista e ao malandro, se destacarem do seu ambiente de origem, muitas vezes um lugar humilde e alijado do centro, e

<sup>218</sup> Sandroni, Carlos, *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p.172.

<sup>219</sup> Dealtry, Giovanna Ferreira, *No fio da Navalha: malandragem na literatura e no samba*. - Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009, p. 12.

estabelecer uma troca com os demais da sociedade por meio de uma inserção cultural, a música e o samba, mas sem estabelecer um contato formal com a ordem do trabalho e a moral burguesa, está será sempre criticada e rechaçada<sup>220</sup>. O samba será, assim, uma forma com que o malandro-sambista consegue uma distinção social, e não pela violência, como demonstrava Batista em seu primeiro samba a ganhar fama.

Este argumento será ainda mais realçado no samba *Feitiço da Vila*, de 1934, uma letra de música de exaltação ao bairro de origem de nosso compositor:

### **Feitiço da Vila**

Quem nasce lá na Vila

Nem sequer vacila

Ao abraçar o samba

Que faz dançar os galhos

Do arvoredo

E faz a lua

Nascer mais cedo!

Lá em Vila Isabel

Quem é bacharel

Não tem medo de bamba

São Paulo dá café,

---

<sup>220</sup> Ibidem, p. 65.



Minas dá leite,

E a Via Isabel dá samba!

A Vila tem

Um feitiço sem farofa

Sem vela e sem vintém

Que nos faz bem...

Tendo nome de Princesa

Transformou o samba

Num feitiço decente

Que prende a gente.

O sol na Vila é triste

Samba não assiste

Porque a gente implora:

Sol, pelo amor de Deus

Não venha agora

Que as morenas

Vão logo embora!

Eu sei por onde passo

Sei tudo que faço

Paixão não me aniquila

Mas tenho que dizer:

Modéstia à parte,

Meus senhores,

Eu sou da Vila.

Como afirma Mayra Pinto, a positividade que Noel dá ao samba também se manifesta em seu bairro. De fato, o lugar em que ele viveu por toda sua vida tinha uma convivência cotidiana muito próspera entre os produtores de samba, além dos blocos de carnaval que saiam o ano todo, como o *Cara de Vaca* e o *Faz Vergonha*. Lá também moravam compositores como Orestes Barbosa e Antônio Nássara, ou sambistas como Canuto e Pururuca, todos amigos de Noel, que vinham do morro Salgueiro para frequentar as esquinas e os bares da região.<sup>221</sup>

Esta canção desde o título é relacionada a um feitiço, mas um feitiço sem farofa, sem vintém, um presente aos deuses menos materializado, desprovido de sinais exteriores e aparentes. O samba como feitiço é como o malandro-sambista de Noel, não precisa de nada mais além de sua essência e a composição das canções. Como já digo anteriormente, não há necessidade de sinais externos, assim como o malandro não precisa de tamanco, navalha no bolso e lenço no pescoço para ser malandro, e também o samba como feitiço não precisa de farofa, nem vela e nem vintém. E mesmo assim, garante o mesmo efeito, o de enfeitiçar, pois é um feitiço puro, mais decente, porque conta, agora, com uma grande aceitação social em diferentes classes. Gostar de samba deixa de ser errado, algo menos valorizado, para ser aceito por todas as famílias do Rio de Janeiro e do Brasil.

---

<sup>221</sup> Pinto, Mayra, *Noel Rosa: O Humor na Canção*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2012, p. 108.

O samba, para a Vila e para o Brasil, tem o papel, ao menos simbólico, de destituir as fronteiras sociais presentes no país. O bacharel, enquanto uma figura eminentemente das classes mais abastadas àquela época em Vila Isabel, é equiparado ao bamba, malandro e sambista por excelência. O bairro da Vila se torna um lugar utópico, para Sandroni, um lugar onde os dois espaços sociais podem conviver juntos<sup>222</sup>. Se os oligarcas paulistas e mineiros recebem a riqueza proveniente do café e do leite, o negro também pode emergir socialmente através do samba, que se tornou um produto capaz de dar dignidade ao negro e do pobre.

A rejeição ao mundo do trabalho, ou melhor, a rejeição humorística ao mundo do trabalho, que aparece nas letras de Noel pode ser vista nas entrelinhas dos versos: “Sol, pelo amor de Deus não venha logo/ que as morenas vão logo embora”, uma ode completa ao mundo da noite e da boemia em poucas palavras, também por eliminação à rejeição ao mundo do diurno e do trabalho. Pelo humor ou pela ironia, Noel torna possível dizer as críticas à sociedade burguesa e aos valores aristocráticos ainda presentes, sem sofrer coerções muito severas que poderiam surgir em decorrência voz séria, cujo conflito seria muito mais explícito<sup>223</sup>. Com o humor, em poucas palavras nesta crítica bem-humorada, Noel pode dizer que: o mundo das normas sociais resulta na opulência de alguns e na escassez para muito, e, por isso, surge o estereótipo do malandro e do boêmio, que repele o mundo organizado pelo dia.

Esta relação do malandro com o mundo do trabalho se apresenta em uma entrevista em que Moreira da Silva revela à Claudia Mato: que ao contrário do que muitos pensam, malandro não é aquele que não faz nada, malandro é o sujeito que não gosta de pegar no pesado. O estivador, o motorista e o operário, embora sejam figuras das classes baixas, do proletariado, não podem ser vistos como malandros. Malandros podem ser aqueles que têm um trabalho que não está necessariamente relacionado ao esforço físico. Para Moreira da Silva, ele pode trabalhar como: funcionário público, fiscal de estiva; ou ainda viver de meios mais ou menos ilícitos, sendo sustentado às custas dos outros, como o cafetão ou

---

<sup>222</sup> Ibidem, p. 174.

<sup>223</sup> Pinto, Mayra, *Noel Rosa: O Humor na Canção*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2012, p. 106.

viver do jogo de rua<sup>224</sup>. Mesmo nesta visão, do malandro que trabalha, ele está sendo um tanto quanto contrário ao sistema, uma vez que em muitas vezes o lugar do negro ou do pobre é somente afazeres braçais, porém agora há um espaço para o pobre trabalhar sem fazer força, algo incongruente de se pensar até então.

Entretanto, aqueles que trabalham ainda fazem parte do sistema burguês, pois todos estes têm um patrão, que é quem mais se beneficia do sistema. Para ser realmente malandro, ele deve ser marginal, estar à margem de toda esta engrenagem. Precisa não ter patrão. Mas como não ter patrão, viver sem trabalhar e ainda ter a possibilidade de ter alguma dignidade social? A resposta para esta pergunta se encontra na letra *Rapaz Folgado*: “Eu Já te dei papel e lápis/ arranja um amor e um violão”. Para que o malandro possa corresponder a todos estes requisitos, é preciso ser sambista ou compositor, porque o malandro do samba não precisa trabalhar uma vez que é artista.<sup>225</sup> Nesta visão, o mundo da arte, aqui, se sobrepõe ao mundo do trabalho, que é o mundo da ordem burguesa.

Para Carlos Sandroni, Noel gosta dos malandros e de seu estilo de vida, boêmio e alheio a vida do trabalho, e é por isso mesmo que ele os chama para serem compositores.<sup>226</sup> Dando os famosos papel e lápis, “o poeta da Vila” estimula o registro do samba em dois sentidos: no registro da grafia, que tira da pura oralidade as letras cantadas; e no sentido autoral, para que eles possam ter o seu sustento, tendo uma atividade legal e, quem sabe, até serem colegas de Beethoven. Com esta ocupação, quem sabe até a polícia, o aparato mais repressor do sistema burguês, implacável com os sambistas em outros tempos, deixaria o malandro escapar.

Com a decisão de parar de trabalhar, no trabalho pesado braçal, o proletário deixa de ser um novo escravizado do sistema moderno para se tornar um malandro. O trabalho braçal à serviço do sistema capitalista, segundo Claudia Matos, só traz frustração e cansaço, porque por si só jamais corresponderá aos anseios da utopia capitalista de se conquistar as riquezas por si mesmo, através do

<sup>224</sup> Matos, Claudia Neiva de, *Acertei no Milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*/ Claudia Neiva de Matos – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 77.

<sup>225</sup> Ibidem, p. 78.

<sup>226</sup> Sandroni, Carlos, *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 179.

louvo do esforço individual por meios lícitos, na maioria das vezes o empregado não chegará a este patamar<sup>227</sup>. Assim, é possível imaginar que o “Malandro Medroso” de Noel Rosa do ano de 1930, continuaria a prover seu sustento com o “braço habilidoso” para pequenos furtos e o jogo. Nos anos de 1933-1934, quando se desenvolveu a parte mais importante da polêmica, certamente, os braços dariam lugar à cabeça e às mãos, a cabeça para compor e as mãos para escrever e tocar um samba para que fizesse uma crítica social a um mundo hierarquizado e, ainda sim, poder garantir uma posição mais digna na sociedade. Para Noel, a competência para compor sambas agora passa a ser o critério da malandragem, como se encontra nos últimos versos de *Feitio de Oração*<sup>228</sup>, de 1933:

O samba na realidade

Não vem do morro nem lá da cidade

E quem suportar uma paixão

Sentirá que o samba então

Nasce do coração.

O malandro sambista de Noel se tornou neste sentido um personagem símbolo da cultura carioca. Para Dealtry, este personagem enfim foi aceito nos salões da sociedade. Depois de um longo percurso de aceitação, o sambista pôde ser benquisto nos palacetes da cidade e ainda ser considerado um malandro respeitado. Como vendia a sua arte para a indústria cultural para bancar seu modo de vida, ele acaba sendo uma das consequências inesperadas da modernidade, porque podia exercer sua individualidade, algo tão impensado em uma sociedade rural. Ao se tornar um profissional do samba, seu *status* se modifica, e passa a ser visto com um outro olhar pela sociedade<sup>229</sup>. O samba tornou-se parte da modernidade que modifica o estilo de vida da capital federal e, por conseguinte o Brasil, e passou a ser um dos elementos formadores, assim como o malandro do

<sup>227</sup> Matos, Claudia Neiva de, *Acertei no Milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*/ Claudia Neiva de Matos – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 79.

<sup>228</sup> Noel Rosa e Oswaldo Gogliano (Vadico) com Francisco Alvez, Castro Barbosa e Orquestra Copacabana, ODEON (11.042A) – julho/1933.

<sup>229</sup> Dealtry, Giovanna Ferreira, *No fio da Navalha: malandragem na literatura e no samba*. - Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009, pp. 79-88.

ideário conformador da nação. Esta fenda que admite que o malandro se insira socialmente sem abrir mão de sua independência (ao menos relativa) com relação ao sistema e sua mobilidade social, está no fato de que ainda há uma demanda por parte das classes dominantes, uma vontade pelo imaginário do malandro. Mas para que o ele possa existir, é necessário que exista o outro, uma vontade de ser mais esperto que o próprio, de estar acima da lei, e é esta vontade que iremos investigar a partir de agora.

### III.III.

#### **Uma vontade presente**

Existe um outro grupo da sociedade que também é bastante representado nas músicas de Noel Rosa e geralmente é visto com uma boa dose de humor. Diferente do estereótipo do malandro, este grupo não está discriminado em uma única classe, mas pode se destacar por um desejo que se encontra muito presente na maneira como Noel classificava algumas pessoas e relações sociais nas suas letras. Este grupo só está realmente presente em algumas de suas canções, mas sua vontade está disseminada por grande parte da sociedade nos anos 1930 e muito provavelmente ainda hoje. Uma vontade de se diferenciar dos demais, a pretensão de pertencer à aristocracia.

Entre o desejo aristocrático e a malandragem temos, pelo menos, uma semelhança mais evidente, que é a negação ao trabalho assalariado, o meio pelo qual a sociedade burguesa se organizou para diferenciar os homens entre si. Se de um lado o malandro não trabalha porque este trabalho não vai lhe conferir prestígio algum, o aristocrata diz não ao trabalho porque ele pode acabar com o seu prestígio<sup>230</sup>. Assim, um não trabalha por causa das forças que agem de cima para baixo, e outro não trabalha por causa das forças que agem de baixo para cima.

É possível afirmar que o cientista social que melhor estudou este tipo de sociabilidade aristocrática foi Norbert Elias. Certamente, podemos dizer que há

---

<sup>230</sup> Elias, Norbert, *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 87.

uma grande diferenciação entre a sociedade aristocrática europeia do final da era medieval para a era moderna e a formação social carioca da década de 1930. Entretanto podemos observar que o desejo aristocrático se manifesta, ressaltando as devidas proporções, de um modo bastante parecido.

No Brasil da década de 1930, boa parte da riqueza era proveniente da aristocracia, ou seja, vinha e se mantinha nas mãos de uma classe que não havia conquistado tal riqueza através do esforço físico dos seus próprios membros, e sim, através da exploração subumana do esforço de trabalho e físico de outros, seres humanos escravizados provenientes da África. Esta riqueza foi passada de geração a geração pela herança, sendo assim, uma riqueza derivada da família. Se ainda hoje uma família comum tem a tarefa de passar os costumes virtuosos aceitos em uma determinada sociedade,<sup>231</sup> em uma família aristocrática eram passados todos os bens, sejam culturais, costumeiros ou as riquezas materiais, já que o trabalho para amealhar capital nunca era bem visto.

O desejo aristocrático (ou o desejo de pertencer à aristocracia) deve nascer, segundo Elias, da possibilidade de controle. O controle dos sentimentos e das ações<sup>232</sup>, para poder pertencer a este grupo, que domina os outros, e que assim não é tão dominado. O elemento chave da aristocracia é o *status*, uma diferenciação de outros que não pertence a este grupo. Assim, controle e *status* são a chave mestra para compreender o desejo para ser da aristocracia e molda os costumes da sociedade.

Assim, a eliminação de atitudes e costumes considerados “bárbaros”, ou seja, incivilizados, devem ser eliminados. E aqueles que pertencem às classes mais baixas da sociedade deveriam ter suas atitudes reguladas. Daí que o controle social parte de cima para baixo, pois a eliminação dos costumes “bárbaros” parte do sistema aristocrático para o resto da sociedade<sup>233</sup>. Cada vez mais a estética irá ganhar maior valor, porque saber se portar em um determinado lugar ou parecer alguém que saiba se portar contará para a sua ascensão social. E assim, quanto mais incivilizado alguém for, menos chances de pertencer às classes mais

---

<sup>231</sup> Holanda, Sérgio Buarque, *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Cia. Das Letras, 1995, p. 143.

<sup>232</sup> Elias, Norbert, *O Processo Civilizador*, volume 1: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 33.

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 33.

abastadas ele terá. O que ocorre aqui é um filtro de hábitos e atitudes para que se forme um grupo pequeno e coeso, que possa civilizar o restante da sociedade.

Como a estratificação se dá pelos costumes, o juízo estético<sup>234</sup> se torna muito importante. Uma vez que a aparência é algo muito visado em uma sociedade aristocrática. Deriva se disto o interesse cada vez maior de se ter, pelo menos, alguns traços aristocráticos em seu modo de ser, para que seja, ao menos aparentemente, relacionado a alguém de alta estirpe. Estes sinais externos e estéticos de pertencimento a um grupo social superior, estão ainda muito presentes na sociedade brasileira, como relata DaMatta, quando afirma que o brasileiro tente a se sentir importante para demonstrar sua posição social e não ser confundido com um qualquer<sup>235</sup>, e assim, demonstrar o seu poder de forma cabal e definitiva aos outros que não são superiores a ele.

Por isso, ter sinais aristocráticos é tão importante na sociedade brasileira, porque assim, o sujeito não se individualiza, ele não pode ser “um qualquer”. Ser um “*João-Ninguém*”, aqui está fora de cogitação. Ser da aristocracia possibilita estar em um grupo onde, afirma DaMatta citando Toqueville: “...um pequeno número de pessoas dirige tudo, o convívio social entre os homens obedece a regra convencionais estabelecidas. Todos conhecem ou pensam conhecer exatamente as marcas de respeito ou atenção que devem demonstrar, e presume-se que ninguém ignore a ciência da etiqueta”<sup>236</sup>. Se faz mister demonstrar o quando as imposições externas são importantes para diferenciar um grupo aristocrático dos demais, pois qualquer sinal já é uma diferenciação.

Além disso, pertencer à aristocracia é ter um contato bem privilegiado com o Estado, uma vez que, como indica Gilberto Freyre em *Sobrado e Mucambos*<sup>237</sup>, o poder estatal até hoje nunca saiu das mãos da aristocracia brasileira, o que ocorreu foi um declínio de uma aristocracia do patriarcado rural, com uma transferência de poder para uma outra aristocracia, a aristocracia dos bacharéis,

<sup>234</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>235</sup> DaMatta, Roberto, *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 193

<sup>236</sup> Ibidem, p. 194.

<sup>237</sup> Freyre, Gilberto, *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento urbano*. 16ª ed. – São Paulo: Global 2006, pp. 727-726.



que estabeleceram uma nova ordem provida pelos doutores, mas ainda assim aristocrática. Esta ordem aristocrática irá controlar o Estado brasileiro.

A distinção entre o público e o privado é muito menos acentuada em uma sociedade em que preza o interesse familiar e aristocrático. Sendo assim, o Estado estaria muito mais voltado aos interesses privados das famílias tradicionais do que ao seu viés público. Assim, para Sérgio Buarque, o Estado brasileiro descumpre seu papel, uma vez que o ele só é instituído por causa transgressão da ordem doméstica e familiar, para que possa nascer o indivíduo, o eleitor, o cidadão<sup>238</sup>. Mas no Brasil esta ordem se deu inversamente, sem a transgressão da ordem familiar. O Estado não só não fomenta a existência do indivíduo, como fica refém desta ordem aristocrática. Corrobora para aumentar o leque de vantagens em se viver em um mundo de prestígio.

Neste sentido, Sérgio Buarque indica que o Estado brasileiro formou uma série de funcionários públicos que não pensaram no interesse público, mas sim em seu próprio interesse e no das suas famílias. A escolha dos homens que irão exercer as funções públicas faz de acordo com a confiança pessoal e não por uma ordem pré-estabelecida por lei, onde a ordenação é impessoal, a qual se caracteriza o Estado burocrático<sup>239</sup>.

Por isso existe essa a postura de vontade aristocrática, porque tudo deve parecer familiar, esta é a estrutura básica do “homem cordial”<sup>240</sup>. A impessoalidade, se tornar mais um na multidão para que a lei sirva como é para todos, torna-se uma via insegura para o brasileiro. Por isso, ele precisa tornar as relações mais familiares e pessoais possíveis, ou então se diferenciar dos demais, quase aristocraticamente, com a emblemática expressão “Você sabe com quem está falando?”, que é uma expressão de poder vertical proporcional à “altura social” do dominante, quanto mais alta sua posição, mais força ela ganha, segundo as palavras de DaMatta<sup>241</sup>.

---

<sup>238</sup> Holanda, Sérgio Buarque, *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Cia. Das Letras, 1995, p. 141.

<sup>239</sup> Ibidem, p. 146.

<sup>240</sup> Ibidem, p. 146-147.

<sup>241</sup> DaMatta, Roberto, *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 197.

Este modo de agir seria uma malandragem que não se constitui a partir das classes menos favorecidas, pois torna-se um tipo de corrupção, que se institucionaliza e se transforma em algo maior que o próprio estado<sup>242</sup>. Porque aparelha as leis que seriam impessoais e faz com que as leis não valham para este tipo de pessoa, ou que só valham quando o favoreça.

Noel Rosa demonstra esta ânsia por conseguir um sinal aristocrático e estético do brasileiro, para tomar um lugar privilegiado nas relações de poder. Em uma canção cheia de humor, ele se refere a um suposto senhor e sua família que sonham em realizar seu sonho de poder, como veremos em *Seu Jacinto*<sup>243</sup>, de 1932:

### **Seu Jacinto**

**O que eu sinto e não consinto**

**É seu sinto se afrouxar**

**Seu Jacinto aperta o cinto**

**Bota a calça no lugar.**

O seu Jacinto tinha que comprar feijão

Mas não tinha um só tostão

E o caixeiro estava duro

Ele não gosta de comprar feijão a vista

Porque sendo futurista

Paga sempre pro futuro.

<sup>242</sup> Dealtry, Giovanna Ferreira, *No fio da Navalha: malandragem na literatura e no samba*. - Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009, p. 153.

<sup>243</sup> Noel Rosa, com Noel Rosa, Ismael Silva e Gente Boa, ODEON (10.953A) – outubro/1912.

O seu Jacinto que é cheio de chiquê  
Eu não sei dizer por que  
Dorme de cartola e fraque  
E anda dizendo que o seu sonho dourado  
É morrer esmigalhado  
Por um carro Cadillac.

O seu Jacinto já arranca a sobrancelha  
E só bebe mel de abelha  
Para ter um doce amor  
A tia dele que até hoje é melindrosa  
Pra ser leve e vaporosa  
Toma banho de vapor.

Quando tem baile lá na casa da Teresa  
Ela faz pano de mesa  
Com o lençol que cobre a cama  
Bota nos copos água usada da banheira  
Depois diz a turma inteira  
Que é cerveja lá da Brahma.

Nesta letra, como já mencionamos acima, temos os interesses de Seu Jacinto e sua família, de serem ou pelo menos parecem alguém de uma classe superior, mesmo não tendo nenhuma estrutura financeira, porque não há nem dinheiro para comprar feijão à vista e precisa pré-datar. As aparências ganham uma dimensão muito importante nesta interpretação. Noel certamente se utiliza do humor para criticar esta vontade das famílias de serem mais do que são.

O Seu Jacinto, mesmo sem ter dinheiro para o feijão, anda sempre “cheio de chiquê”, se mostra para a sociedade como alguém que se veste bem, apesar do cinto não lhe servir mais. Mesmo assim, Seu Jacinto não perde os sinais de sua aparência externa, gosta de se mostrar como alguém que pertence a um pequeno grupo, porque sempre dorme de cartola e fraque, vestimentas totalmente aristocráticas, o que demonstra um certo sinal de prestígio, como indica Elias<sup>244</sup>. O personagem principal desta letra ainda aspira angariar uma posição social superior e aristocrática, ao menos em sua morte, com o seu sonho de morrer esmigalhado por um carro Cadillac, sinal de *status*, até os dias de hoje.

Noel ainda goza das estratégias de enganar e parecer ter prestígio de outros membros de sua família, sua tia que apenas toma banho de vapor, para manter a aparência., ou de sua mulher que transforma lençol em pano de mesa e água suja em cerveja, em suas festas. Todas estas estratégias são para que não se perceba no exterior. As tentativas de parecer que se tem *status* é assim falada por Noel de maneira jocosa, para garantir que neste posto há muitos engodos, porque as maneiras exteriores seriam reflexo do modo interior, assim se se consegue enganar, mesmo que de forma esdrúxula, sua situação social, e é provável que o interior da sociedade ainda reconheça seu esforço de ao menos se manter no disfarce<sup>245</sup>.

Para uma sociedade aristocrática qualquer perda de privilégio, a qualquer ameaça a perda de sua estrutura tradicional<sup>246</sup> acaba por atingir o indivíduo de maneira existêcia, de modo que saber se utilizar da aparência é algo fundamental

---

<sup>244</sup> Elias, Norbert, *O Processo Civilizador*, volume 1: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 37.

<sup>245</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>246</sup> Elias, Norbert, *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 95.

para sobreviver neste meio. Com isso, a estética acaba por superar a ética num contexto de *status*.

A ascensão e a queda das famílias aristocráticas, explica Elias, faz parte da dinâmica própria do sistema. Uma vez que uma família não consiga mais arcar com seu modo de vida, ela deveria dar lugar a uma nova família aristocrática, mais nova e mais preparada para bancar uma vida de luxo, com a sociedade aristocrática exige. Assim, é possível dizer que é mais caro para uma família aristocrática manter a moral e seus costumes do que permanecer rica. De certo modo, ser rico é de foro íntimo de cada família, mas fixar e perpetuar os costumes é que diferenciam uma família com prestígio social das demais<sup>247</sup>.

Em uma sociedade em que ser igual é a mesma coisa que ser ninguém, ter uma posição social, ainda é almejada, faz com que a pessoa se sinta importante, e tenha um lugar especial na sociedade. Perder este *status* e este prestígio é ser como qualquer outro, passível de cair em alguma lei que irá lhe enquadrar em algum artigo<sup>248</sup>, sem que se tenha um grupo social ou qualquer padrinho para lhe absolver. De fato, ser comum é um risco no Brasil, daí que parecer ser alguém tem uma importância basilar.

Temos assim um sistema geral de classificação de pessoas que são marcadas por categorias extensivas, externas e estéticas de um modo binário. De um lado os superiores, com sinais de prestígio e familiares com ligações com o estado; de outro os inferiores, pessoas comuns que apenas lutam para escapar da miséria, e não ser pegas pela polícia<sup>249</sup>. Por isso, o prestígio e a familiaridade são as formas pelas quais os aristocratas e os aspirantes a aristocratas têm para poder sobreviver nesta sociedade profundamente hierarquizada, que está se modernizando mas que ainda guarda muitos aspectos rurais, inclusive os próprios costumes aristocráticos.

Pertencer a uma sociedade aristocrática significa receber as benesses de ter prestígio e *status*. Ser ou pelo menos estar perto de pessoas influentes, que te

<sup>247</sup> Elias, Norbert *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 87.

<sup>248</sup> DaMatta, Roberto, *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 197.

<sup>249</sup> *Ibidem*, p. 212.

possibilita agir sempre com um “jeitinho”, uma malandragem - que nada mais é do que a mediação interpessoal entre a lei que é obrigatória a todos - e a familiaridade do grupo a que pertence ou da posição social privilegiada que ocupa. Assim, ao aristocrata só resta mesmo o apoio do seu grupo (e de familiares) e a manutenção de sua aparência externa. Este jeitinho também pode ser uma forma de familiarizar o interesse de todos os envolvidos numa situação, criando uma situação aceitável em que a lei não precise ser utilizada<sup>250</sup>.

A última parte de uma outra canção que expõe o quão o desejo aristocrático é ressaltado no Brasil, e, por isso, também demonstrando nas letras e canções de Noel Rosa, está presente no samba anatômico *Coração*<sup>251</sup>, de 1931, o melhor resultado prático da parca vida acadêmica de nosso compositor, uma música altamente concreta que fala da real importância que o coração tem em nosso corpo e como o corpo humano pode ser muitas vezes analisado como a sociedade, e vice-versa, tanto que o faremos agora para analisar o desejo aristocrático neste verso noelino:

Conheci um sujeito convencido  
 Com mania de grandeza e instinto de nobreza  
 Que por saber que o sangue azul é nobre  
 Gastou todo seu cobre sem pensar no seu futuro  
 Não achando quem lhe arrancasse as veias,  
 Onde corre o sangue impuro,  
 Viajou a procurar de norte a sul  
 Alguém que conseguisse encher-lhe as veias  
 Com azul de metileno  
 Pra ficar com sangue azul.

<sup>250</sup> DaMatta, Roberto, *O que faz do brasil, Brasil?* – Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p. 102.

<sup>251</sup> Noel Rosa e Orquestra Copacabana, ODEON (10.931B) – julho/1932.

Este personagem descrito por Noel na última estrofe da letra de *Coração* age de um modo completamente aristocrático, primeiramente por querer se diferenciar dos demais querendo que seu sangue fosse azul. Segundo, ele gastou tudo o que tinha para isto, neste sentido é possível fazer uma análise socioantropológica bem consistente, somente através deste verso.

Como demonstra Elias, uma das características mais marcantes da aristocracia frente ao estilo de vida burguês se dá na relação que ela tem com os seus ganhos e seus gastos. Com seu sistema social é diferenciado, não se dispõe através do dinheiro, mas por *status* e prestígio, pois sua forma de gastar e acumular são peculiares<sup>252</sup>. Com o sistema social de normas e valores, cuja obediência é obrigatória para cada indivíduo, isto acaba fazendo com que exista uma rede relações e coerções aos indivíduos que pertencem ou que querem pertencer a este grupo fechado.

Para manter seu privilégio, é necessário que o aristocrata gaste, mas não um gasto para si, e sim um gasto para satisfazer as aparências com relação à sociedade e mostrar que o nível em que se está merece o devido respeito dos demais. É necessário gastar de acordo com o seu nível social.<sup>253</sup>

O que fez o personagem desta estrofe? Para se tentar se enquadrar como aristocrata, gastou todo seu dinheiro, procurando alguém que pudesse modificar sua estrutura pigmentar sanguínea. Representando os gastos performáticos da aristocracia, mesmo ele apenas tendo o interesse, ou a vontade, de entrar nela. O dinheiro para um aristocrata não tem a finalidade de enriquecer, mas de aumentar o seu prestígio, bancando suas ações costumeiras, sendo gasto performático e representativo.

Há, de fato, uma coerção social para o consumo de prestígio<sup>254</sup>, não importando o quão suicida isso possa parecer, pois este consumo representava o *status* que a pessoa ou a família detinham junto a sociedade. Não era bem visto

---

<sup>252</sup> Elias, Norbert, *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 85.

<sup>253</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 91.

alguém economizar para pensar no futuro, era preciso conquistar seu prestígio de maneira mais eficaz possível, para poder se diferenciar dos demais.

A imagem do sangue azul também é bastante icônica para podermos compreender a vontade de se aristocratizar do brasileiro. Como ele tem um grande receio de ser apenas mais um no meio da multidão, no meio dos comuns, é necessário se diferenciar de modo mais radical possível. E nada mais radical do que a separação entre o sagrado e o profano, a pureza e a impureza. O sangue azul, da nobreza e da realeza se torna puro, porque tem uma origem divina, e por isso sagrada. É um sangue que possibilita a grande separação social entre os prestigiados e à plebe, os comuns. Assim, pertencer à aristocracia é ser intrinsecamente elevado, fora dos padrões impuros do resto da sociedade. O sangue azul nobre, era sagrado porque derivava de uma ancestralidade mítica e divina, daí derivava seu privilégio.<sup>255</sup>

Por fim, depois de não encontrar todos os meios legais e científicos que o façam se tornar alguém com maior poder, prestígio e *status*, nosso personagem apela também para uma malandragem, algo que subverta a própria lógica familiar, mas que ainda se mantém presente aos trâmites da aparência: que é fazer com que alguém lhe injete um produto químico para, malandramente, ter finalmente o sangue azul. Assim a malandragem aparece nos gestos de alguém que almeja ser um aristocrata; já que ele não conseguiu mesmo gastando todo seu dinheiro, sobrando assim, apenas a malandragem de fingir ser o que é para parecer ser, que sempre pode se dar um jeitinho.<sup>256</sup>

---

<sup>255</sup> Elias, Norbert, *O Processo Civilizador*, volume 1: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 33.

<sup>256</sup> DaMatta, Roberto, *O que faz do Brasil, Brasil?* – Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p. 98.



### III.IV. Filosofia

Nesta sessão, vamos apresentar como seria o encontro do malandro-sambista de Noel com sua possibilidade de ascensão social através da arte e do samba e da vontade aristocrática de pertencer a um grupo que domina o Estado de forma familiar, uma das classes que mais se utiliza da malandragem, do “jeitinho”, do conhecimento interpessoal para se esquivar da lei e da ordem imposta, além de perpassar seus costumes, sua ética e sua etiqueta aos demais grupos sociais através da hierarquia que é imposta por ela própria.

Neste samba, denominado de *Filosofia*,<sup>257</sup> composto no ano de 1933 em parceria com André Filho (o mesmo que compôs *Cidade Maravilhosa*), Noel Rosa aproveita sua fama de filósofo do samba para fazer uma síntese entre o malandro e a vontade aristocrática. O locutor apresenta uma reflexão sobre a estrutura social que existia na sociedade carioca da década de 1930. É um samba que abusa da ironia como forma de expressão.

#### **Filosofia**

**O mundo me condena**

**E ninguém tem pena**

**Falando sempre mal do meu nome.**

**Deixando de saber**

**Se eu vou morrer de sede**

**Ou se eu vou morrer de fome.**

**Mas a filosofia**

**Hoje me auxilia**

---

<sup>257</sup> Noel Rosa e André Filho com Mário Reis, Pixinguinha e sua orquestra, COLUMBIA (22.225B) – agosto/1933.

**A viver indiferente assim,  
Nessa prontidão sem fim,  
Vou fingindo que sou rico  
Pra ninguém zombar de mim.**

Não me incomodo  
Que você me diga  
Que a sociedade é minha inimiga  
Pois cantando nesse mundo  
Vivo escravo do meu samba  
Muito embora vagabundo

Quanto a você  
Da aristocracia  
Que tem dinheiro  
Mas não compra alegria  
Há de viver eternamente  
Sendo escrava dessa gente  
Que cultiva hipocrisia.

Segundo Mayra Pinto, há na letra desta canção a noção de máscaras sociais, porque sem elas não seria possível sobreviver em uma sociedade como a brasileira<sup>258</sup>, pois vivemos do disfarce, seja o malandro que se disfarça para poder ter a liberdade de se movimentar por onde quer; seja dos grupos aristocráticos que disfarçam e mascaram sua situação atual para não deixarem de ser alguém. Os dois grupos, dos malandros e da aristocracia, utilizam máscaras sociais, mas de maneiras distintas, como vamos perceber mais pormenorizadamente ao longo da discussão.

---

<sup>258</sup> Pinto, Mayra, *Noel Rosa: O Humor na Canção*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2012, p. 123.

O locutor principia sua reflexão revelando a tensão que ele sente recair sobre si, pois o mundo vem sempre o condenando e ninguém tem pena do que ele vive, não quer saber se ele passa sede ou fome, apenas vive criticando suas atitudes. Certamente o termo “mundo” aqui se refere às pessoas que fazem parte do grupo que pretende estabelecer o fim das atitudes que para elas sejam civilizadas, e, de certo modo, limpem a cidade<sup>259</sup> das atitudes mais vadias e vagabundas, não correspondentes com a moral aristocrática ou com o novo estilo burguês, e este grupo pode ser compreendido pela classe aristocrática e o resto da sociedade que segue seus ditames.

O personagem desta letra se vê primeiramente como uma vítima da sociedade, sem direito a defesa porque é um incompreendido socialmente. Mas ele também sabe que com este tipo de estrutura social não pode esperar outro tipo de tratamento. Sendo assim, o tom aparentemente sério do locutor nada mais é do que parte do cinismo presente nas letras de vários sambas noelinos<sup>260</sup>. Assim, ele também se encaixa na temática do humor, onde somente por ele as coisas sérias podem ser faladas em tom jocoso, sem medo de censura.

Já na segunda estrofe do refrão, o personagem demonstra qual é a sua filosofia de vida para combater o tratamento que a sociedade, aristocrática e hierarquizada, lhe imputa, que é o método da indiferença. A indiferença com relação a miséria que assola sua vida, porque ele vive em prontidão<sup>261</sup> sem fim. E, além da indiferença ainda há o fingimento, um fingir que se é rico, com o objetivo de ninguém zombar dele. Para fugir do riso do opressor, que não aceita aquilo que lhe é diferente, e por isso surge a atitude risível<sup>262</sup>, já que ele se encontra numa sociedade formal que luta contra os valores individuais, pois o modelo aristocrático de sociedade é altamente corporativista, assim ela utiliza instrumentos de controle da sociabilidade através dos costumes, e como o pobre não consegue e não pode corresponder a este modelo, acaba sendo alvo do que Georges Minois trata sobre riso de rejeição, aquele riso que exclui aqueles que não correspondem às suas normas, que repreende àqueles que são vistos como

<sup>259</sup> Elias, Norbert, *O Processo Civilizador*, volume 1: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 33.

<sup>260</sup> Pinto, Mayra, *Noel Rosa: O Humor na Canção*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2012, p. 126.

<sup>261</sup> Prontidão é um sinônimo de miséria, de nenhum dinheiro.

<sup>262</sup> Alberti, Varena. *O Riso e o Risível*, Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 28

marginais, corroborando para o preconceito social<sup>263</sup>. Assim, é preciso fingir que se é rico e que se é um igual na sociedade formal para tentar fugir do riso opressor.

Esta atitude, que demonstra um tom estratégico com relação à vida social, contribui com o humorismo sério presente na letra, porque como discutimos na sessão anterior, para ser rico é necessário ter algum tipo de ligação com a riqueza, com algum objeto que o ligue a ela e não puro e simplesmente um fingimento nas ações. Pois é aceitável para uma sociedade aristocrática que um antigo rico tenha hábitos aristocráticos, mas isto não vale para alguém que nunca foi rico. O fingimento só demonstra a fragilidade da máscara social que o faminto tenta constituir para tentar fugir da zombaria alheia de um grupo social que lhe acha repulsivo.

Nas duas estrofes subsequentes, a postura do interlocutor vai se transformando, e ganhando cada vez mais um caráter de oposição entre o eu e o mundo, segundo Mayra Pinto<sup>264</sup>. O “eu” é aquele que passa fome, que tem sede e que ainda é oprimido por aqueles que desdenham disso. E o mundo, ou a sociedade, relacionado a figura feminina que personifica a aristocracia, é o daquele que desconhece o primeiro mundo, que sabe que ele é inferior<sup>265</sup>, que toma para si o Estado e que consegue escapar das coerções legais por sua influência.

As oposições ideológicas são claras neste texto: o sambista pobre e ainda não reconhecido, por estar para morrer de fome e de sede, confronta-se com o mundo da sociedade, onde o que manda são os costumes, os privilégios e o *status*. Aqui, sociedade não é sinônimo de povo, pelo contrário significa a elite. A mulher que personifica a aristocracia cultiva o poder pelo dinheiro como o seu máximo valor social, mas gastando de forma exacerbada para demonstrar sua posição e conquista ainda mais a simpatia dos seus. De um lado um malandro, que, para sobreviver precisa virar sambista e se vê obrigado a criar uma estratégia de

<sup>263</sup> Minois, Georges, *História do Riso e do Escarnio*, tradução Maria Helena O. Ortiz Assumpção – São Paulo: Editora UNESP, 2003, pp. 171-172.

<sup>264</sup> Pinto, Mayra, *Noel Rosa: O Humor na Canção*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2012, p.127.

<sup>265</sup> DaMatta, Roberto, *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, p. 243.

sobrevivência, a máscara social do fingimento e da indiferença, para poder suportar um mundo que o ignora por completo. Do outro, os valores da classe dominante, refratário aos princípios do prazer que o samba pode proporcionar, pois o que importa é somente a posição social do indivíduo, mesmo que para isso seja preciso se render ao mundo de pura aparência<sup>266</sup>.

Para Mayra Pinto, os dois mundos necessitam de máscaras sociais: o malandro-sambista e a mulher aristocrática. Ele finge, malfadadamente, que é rico e ela se submete à dissimulação social. Com isso, os dois são escravos; os dois se encontram, assim, na mesma posição social, e é aí que se encaixa mais uma vez a visão humorística de Noel nesta composição, uma vez que é somente em um discurso humorístico, embora em estilo sério, mas com um colorido polêmico, que se pode configurar duas pessoas tão afastadas em um mesmo patamar, de escravidão, porque somente o humor, como indica Minois, pode igualar estes dois membros da sociedade, tornando-os iguais, e estando em uma mesma situação.<sup>267</sup> Ele do samba, ela da rede familiar posta na aristocracia, que cultiva hipocrisia, ou seja, costumes hipócritas. Se não há como escapar das duras exigências que cada mundo faz ao seu indivíduo, o modo é escolher o sentido com que os indivíduos podem dar as suas vidas.<sup>268</sup>

O sambista-malandro vive escravo, porém escravo de sua arte, daquilo que ele produz. A música é a única maneira de ele sobreviver a este mundo, o samba é também vagabundo, como ele, mas é sua válvula de escape das pressões sociais. Porque a arte está aqui, em oposição ao trabalho formal, como já foi amplamente debatido em sessões anteriores. Mas a mulher aristocrática também é escrava, uma escrava do dinheiro que pode comprar tudo, até um lugar na sociedade, mas não compra alegria. Se o malandro-sambista é preso à sua arte, a figura feminina está eternamente ligada e subjugadas às suas relações sociais do mundo aristocrático, a viver em um mundo de aparências, onde a estética prevalece sobre a ética, e por isso só se cultiva a hipocrisia<sup>269</sup>.

<sup>266</sup> Pinto, Mayra, *Noel Rosa: O Humor na Canção*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2012, p. 129.

<sup>267</sup> Minois, Georges, *História do Riso e do Escárnio*, tradução Maria Helena O. Ortiz Assumpção – São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 281.

<sup>268</sup> Pinto, Mayra, *Noel Rosa: O Humor na Canção*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2012, p. 129.

<sup>269</sup> *Ibidem* p. 128.

O sentido de vida do sambista-malandro, mesmo com as opressões da sociedade, é fazer a sua arte e o seu samba. Porque é com o samba que ele vai ter a possibilidade evidenciar seu desconforto. Sua voz pode cantar as condições tensas, depauperadas e desvalorizadas socialmente, e no caso de Noel, sempre com uma dose de humor, que transforma o mundo, ao menos no discurso. Seu confronto com os valores dominantes, sejam os burgueses ou aristocráticos, não se acaba por ele ser sambista e pobre, seu confronto se dá porque ele pode reconhecer isso e com orgulho; o mundo dinheiro do burguês e o *status* aristocrático são mundos sem verdade, porque vivem de aparência, sem alegria e sem prazer, porque não têm o samba, sem nenhum sentido, pois de que adianta viver no luxo, se isso não traz a alegria?

Assim, não há o menor acordo entre os dois estilos de vida. O mundo do malandro sambista é o mundo do prazer, da noite e da boemia. Enquanto o mundo do burguês ou do aristocrata é o dinheiro, os costumes hipócritas, o dinheiro e as convenções sociais falidas, mas que ainda se conservam de algum modo na sociedade. Para é muito melhor viver de samba, e ter a possibilidade da alegria e do prazer, do que ser viver às tramas do mundo relacional hierarquizante do *status*, e ser cativa da hipocrisia.

Obviamente, que o malandro não escapa do sistema como um todo, pois para viver de sua arte ele precisa vender-se para a indústria cultural, que é um dos braços fortes do capitalismo presente, já, no Rio de Janeiro dos anos 1930<sup>270</sup>. Mas pode vislumbrar uma revanche simbólica, porque ele é o único que pode se utilizar de seu samba como uma forma de desvelamento do estilo de vida hipócrita da aristocracia. Este ritmo musical, segundo Rezende de Carvalho, é de natureza dialogal, sendo assim, favoreceu a incorporação de um debate, como mediador, o samba pode ser um espeço de debate e de crítica.<sup>271</sup> Por isso, mesmo que a mulher aristocrata e o malandro sambista, estejam se utilizando de mascaras sociais, e sejam escravos delas, o modo com que o malandro pode vencer essa escravidão é através do samba, que revela a sua condição. Essa dinâmica não pode

<sup>270</sup> Matos, Claudia Neiva de, *Acertei no Milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio/* Claudia Neiva de Matos – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, pp. 82-83.

<sup>271</sup> Rezende de Carvalho, Maria Alice, *O Samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil, in Decantando a República, v. 1.* Berenice Cavalcante, Heloisa Maria Murgel Starling, José Eisenberg, organizadores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 52.

ser feita por membros da aristocracia, porque se não poderia se quebrar toda a rede social hipócrita que a sustenta, e esta deixaria de ser aristocrata.

Mas esta vitória simbólica do malandro que pode até existir, mas ela pouco tem efeito prático, pois prestígio e o dinheiro seguirão sendo mais relevantes que o prazer e o samba. Mas o samba e o humor têm em comum a característica de possibilitar um regozijo alegórico, em que ao menos no mundo ideal o sujeito pode se vangloriar da vitória que teve. Se o *status* formal se mantém quase intacto, o *status* ideal, diante deste reconhecimento, se sente reconfortado e alegre<sup>272</sup>.

---

<sup>272</sup> Geertz, Clifford, *A Interpretação das Culturas*. 1ª ed. Reimpressão 13ª – Rio de Janeiro: LTC, 2008, p. 206.

## Considerações Finais

Neste trabalho podemos observar como as letras das canções de Noel Rosa nos ajudam a interpretar a cultura da sociedade carioca e brasileira das décadas de 1920-1930 e o que isto nos indica significativamente até hoje. Para tanto, nos coube tentar decifrar, segundo a bibliografia obtida, as dinâmicas sociais dos atos e pensamentos sociais presentes naquela sociedade. Mesmo que seja impossível dar conta da totalidade do universo social, ainda assim se torna importante estudá-lo, para que possamos interpretá-lo. Desta forma, ao menos, abrimos o debate para saber quais desdobramentos o pensamento do “filósofo do samba” tem a nos revelar, atualmente, sobre sua própria sociedade e posteriormente a nossa, e dele mesmo.

No primeiro capítulo, discutimos como a cultura, em seu significado tão abrangente, pode ser desvelada através de seus símbolos e signos e estes podem ser interpretados, à medida em que nos debruçamos neles com um olhar antropológico. Estabelecemos as próprias canções de Noel como uma ponte interpretativa para a sua cultura. Além disso questionamos a arte enquanto um produto cultural e como as ações dos artistas podem identificá-los como tal, mediante a socialização com os demais artistas e membros da sociedade. Podemos ver a importância do conceito de “mediação cultural”, uma vez que em uma sociedade complexa, encontrar possibilidades de mediação entre os grupos é fundamental para a sua interação. E por fim, destacamos que a que a própria visão do artista é também criadora de estilo e pode assim gerar novos gostos e interpretações.

As possíveis gêneses do samba e do humor, além de uma pequena biografia de Noel Rosa foram os temas tratados no segundo capítulo. Discutimos que a origem do samba é diversa e que embora ele tenha sido primeiramente constituído de mãos negras, seu desenvolvimento foi trabalhado pelo contato com diversos grupos sociais, tanto que não podemos mais identificar o samba como algo puro, mas sempre mestiço e urbano, com as mudanças na cidade influenciado na cadência e na história. Noel teve grande importância neste projeto, por sua origem em um bairro central, mas cercado de morros, ele serviu de mediador cultural do samba e pode contribuir para o crescimento de sua fama. Noel também



foi um incentivador do humor no samba, e pudemos ver que seu olhar social foi tomado pelo humorismo. Percebemos que o humor e o carnaval se associaram, na Idade Média, com os dois servindo de espaços para uma crítica social, e também de uma possibilidade de questionamento do mundo, fazendo uma desnaturalização, porque tanto o carnaval, quando o samba tem a característica comum de desconstruir os lugares sociais, e indicar que, apesar de toda a estratificação, no fim das contas, todos somos risíveis.

Para rir ou desvelar o emaranhado hierárquico presente no universo social das letras de Noel Rosa é que temos o terceiro e último capítulo. Nele apresentamos, através de alguns trechos de letras, como era rica a visão de Noel Rosa para com sua sociedade, que vivia entre o arcaico, do mundo aristocrático e familiar e a modernização do mundo burguês, que surgia, também, com a reforma urbana. É neste mundo ambíguo, entre o antigo e o novo que as mais diversas relações sociais apresentadas por nosso compositor se desenvolvem. E, dentre elas, apartamos dois tipos sociais que mereciam maior análise, o malandro e o desejo de aristocracia.

Vimos que o estereótipo do malandro foi criado a partir do conflito entre as elites dominantes e as classes marginalizadas e, deste intercâmbio, surge a figura marginal em questão. Ele é marginal porque tem sempre que viver à margem das hierarquias da sociedade, seu modo de vida depende disso, de viver em uma eterna mobilidade espacial e social, e se utiliza desta posição para tirar seu sustento. Personagem marginal e móvel se encontra registrado nos sambas daquela época e mais, foi este tipo de música que ajudou a criar o próprio mito do malandro. Assim, o samba corroborou com a perpetuação da ideia de malandro, que se apresenta até hoje.

Como o estereótipo do malandro está muito presente nos sambas, obviamente Noel Rosa não se furtou de tratar deste tema. Sua abordagem inicial se dá em muitas músicas e, muitas vezes, se refere ao malandro enquanto alguém que se encontra fora do mundo do trabalho, e que é muito mais ligado ao samba, como na canção *Coisas Nossas*<sup>273</sup>, que demonstra que o samba é a única coisa que

---

<sup>273</sup> Noel Rosa e seu Grupo, COLUMBIA (22.089A) – fevereiro/1932.

o malandro precisa para sobreviver, mais até que suas necessidades materiais de subsistência. Porém, a ideia de malandro do próprio Noel ganha mais força quando se estabelece a polêmica com Wilson Batista.

O malandro de Wilson Batista foi apresentado na letra da canção *Lenço no Pescoço*<sup>274</sup>, e demonstra uma imagem que valoriza a aparência do malandro, enquanto definidora de seu estereótipo. Assim, a diferença entre este malandro e o homem comum, ou “homem de bem”, se dá na vestimenta, no chapéu de lado, lenço no pescoço e navalha no bolso, e também no modo de agir, porque ele anda de forma gingada, provocando e desafiando os demais, os otários, aqueles que não são malandros, ou aqueles que não são tanto quanto ele. O samba para ele aparece apenas como mais um objeto para compor a sua aparência, apenas mais uma de suas características. Porém, o essencial são seus atributos violentos e suas vestes.

Já o malandro de Noel é muito mais singelo e sutil do que a imagem apresentada por Wilson Batista. O personagem noelino se encontra despojado de seus atributos aparentes, para focar na característica central da malandragem para Noel Rosa que é a de compor samba. A figura em questão é o malandro que vive do samba, e sem ele não existe. O samba é a essência do malandro, para nosso compositor, e o samba que vai fazer com que o malandro possa ser bem visto pela sociedade, sem que ele tenha que se subjuguar ao mundo do trabalho.

Estes valores aristocráticos foram sempre tratados, na obra de Noel, com um bom grau de humor. Podemos observar que os valores da aristocracia se permearam na sociedade carioca através do desejo de pertencer a este grupamento social. Como vimos na obra de Norbert Elias, a estratificação aristocrática se dá por meio dos valores, normas e costumes. E ser do grupo aristocrático, no Brasil, é ter um bom convívio com aqueles que controlam o Estado, e com isso se sobrepõem às leis, e nunca ser “qualquer um”.

Na sessão intitulada *Filosofia*, analisamos o encontro, proposto por Noel do malandro com uma mulher da aristocracia. Nesta letra, embora pareça que o humor não se encontra presente, ele está intrínseco na forma em que se vai construindo, ou se desconstruindo o discurso, à medida em que ouvimos a tal

---

<sup>274</sup> Wilson Batista RCA VICTOR, 1933.

canção. A letra começa com o sujeito se lamuriando de que o mundo o condena por sua condição social, não querendo saber se ele vai morrer de sede ou de fome. Assim, ele só encontra sossego através da indiferença, que é sua máscara social, além de fingir ser rico, para tentar escapar do riso opressor da sociedade aristocrática, enquanto que a mulher aristocrática também vive das máscaras sociais, porque tem que viver de acordo com os valores de prestígio e dos costumes. Com isso, entra o humor de Noel, que estabelece o malandro sambista, ainda não reconhecido no mesmo patamar de uma mulher aristocrática, igualando as duas posturas e posições sociais, uma vez que os dois se utilizam de máscaras, mas na verdade são escravos.

O diferencial simbólico do malandro sambista noelino sobre sua sociedade, é ele pode reconhecer através do samba e do humor, as correntes que hierarquizam de modo injusto as relações sociais do Brasil, destinando sua crítica a toda hipocrisia presente nesta sociedade. Daí vem a possibilidade de escape das opressões presentes no mundo real, que podem ser vividas e desfeitas no discurso ideal presentes na boca do malandro, que pode falar o que quiser, porque está munido com seu humor.

## Referências Bibliográficas

ALBERTI, Varena. *O Riso e o Risível*, Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ALMIRANTE. *No Tempo de Noel Rosa*, São Paulo: Editora Paulo de Azevedo Ltda. 1963.

AULETE. Dicionário Digital.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, São Paulo: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BECKER, Howard. *Mundos Artísticos e Tipos Sociais*, in. Arte e Sociedade. Gilberto Velho, Organizador, Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BERGSON, Henry. *O Riso, Traduzido da 375ª edição francesa, publicada em 1978 por Prestes Universitaires de France, de Paris, França. 1987.*

CALABRE, Lia. *A era do rádio*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro/ Roberto DaMatta – 6ª ed.* Rio de Janeiro: Rocco, 1997

\_\_\_\_\_. *O que faz o Brasil, Brasil?* – Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DEALTRY, Giovanna Ferreira. *No fio da Navalha: malandragem na literatura e no samba.* - Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

*Dicionário da História Social do Samba/ Nei Lopes, Luiz Antônio Simas.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte.* Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Processo Civilizador*, volume 1: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FOUCAULT, Michel. *A palavra e as coisas*, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos.* São Paulo: Global, 2006.

GEERTZ, Clifford. *Interpretação das Culturas*, 1ª. E., Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HENNION, Antoine. *Pragmática do Gosto*, in: Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº 8, Jan/Jul, 2011.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil.* 26ª ed. São Paulo: Cia. Das Letras, 1995.

MATOS, Claudia Neiva de. *Acertei no Milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*/ Claudia Neiva de Matos – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*, Brasília: Editora Universidade de Brasília: Linha Gráfica Editora, 1990.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escarnio*, tradução Maria Helena O. Ortiz Assumpção – São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NAVES, Santuza Cambraia. “*Modéstia à parte meus senhores, eu sou da Vila!*”: *a cidade fragmentada*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, número 16, 1995.

\_\_\_\_\_. *O violão Azul: modernismo e cultura popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 93; apud: Gardel, André, *Encontro entre Bandeira e Sinhô*, Secretária Municipal de Educação/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural/Divisão de Editoração, 1996.

PINTO, Mayra. *Noel: O Humor na Canção*/ Mayra Pinto – São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

REZENDE DE CARVALHO, Maria Alice, *O Samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil, in Decantando a República, v. 1*. Berenice Cavalcante, Heloisa Maria Murgel Starling, José Eisenberg, organizadores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

SALIBA, Elias Thomé, *Raízes do Riso*, São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANDRONI, Carlos. “Adeus à MBP”. In: Berenice Cavalcanti; Heloisa Starling; José Eisenberg; (Org) *Decantando à República: o inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. V.1 Outras conversas sobre o jeito da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SODRÉ, Muniz, *Samba, o Dono do Corpo*, Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. 2 ed. São Paulo, Edusp, 2002.

TOTA, Pedro, *Cultura, Política e Modernidade*. IN, São Paulo Perspec. vol.15 nº.3 São Paulo Julho/Setembro. 2001.

VELHO, Gilberto. *Biografia, Trajetória e Mediação*, in: *Mediação, Cultura e Política*/ Organização: Gilberto Velho e Karina Kuschnir. – Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

\_\_\_\_\_. *Projeto, emoção e orientação em sociedades complexas*. In, *Individualismo e Cultura*, Rio de Janeiro, Zahar, 1981.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Zahar, 2012.

WERNECK VIANA, Luiz *Os “simples” e as classes cultas na MPB, in Decantando a República, v. 1*. Berenice Cavalcante, Heloisa Maria Murgel Starling, José Eisenberg, organizadores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.