

**CARLOS AUGUSTO BONIFÁCIO LEITE**

**CATULO, DONGA, SINHÔ E NOEL:  
A FORMAÇÃO DA CANÇÃO POPULAR URBANA  
BRASILEIRA**

**PORTO ALEGRE  
2011**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA**

**CATULO, DONGA, SINHÔ E NOEL:  
A FORMAÇÃO DA CANÇÃO POPULAR URBANA NO  
BRASIL**

**Mestrando: Carlos Augusto Bonifácio Leite  
Orientador: Professor Doutor Luís Augusto Fischer**

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE**

**2011**

Para meus avós Ataíde, Ivo, Violeta e Zaíra  
pelo incomensurável.

## AGRADECIMENTOS

Ao orientador Professor Doutor Luís Augusto Fischer, intelectual generoso e de múltiplas competências, pela orientação contínua desde antes do começo dos trabalhos e pelo exemplo a ser levado por toda a minha carreira acadêmica.

Aos meus pais, por terem me trazido até aqui com a força de seu trabalho e seus ensinamentos. A quem toda dedicatória é redundante e indispensável.

Ao Professor Doutor Jonas de Araújo Romualdo, meu primeiro orientador na graduação, a quem devo meus eventuais méritos em escrita acadêmica e um exemplar de *Mimeses*.

Ao professor doutor Homero Vizeu Araújo, pelo diálogo constante ao longo desta pesquisa. A quem gostaria de dever um exemplar de *Noel: uma biografia*.

À minha namorada e aos meus amigos próximos, na partilha companheira de todas as angústias.

Aos meus colegas de graduação e de pós-graduação, pela construção conjunta de conhecimento. Em especial, Alexandre Nell, Atílio Bergamini, Candice Alcântara e Luciano Mello.

Aos contribuintes brasileiros, por meio da Capes, pelo financiamento desta pesquisa.

## RESUMO

Este trabalho visa, inspirado na obra-prima de Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*, a traçar um arco da formação da canção popular urbana no Brasil, sempre considerando as instâncias do autor, do público e da obra como indícios de um sistema cancional.

Escolhi como balizas, para investigar a existência e a força desses indícios, as obras de quatro importantes cancionistas, quais sejam, Catulo da Paixão Cearense, Donga, Sinhô e Noel Rosa. Para tal, reuni dados de seus contextos, para compreender como se comportava a noção de autor no campo da canção popular, perscrutei as formas de divulgação e as tecnologias existentes à época, para mensurar a quantidade de público que estaria no horizonte de suas criações, e, por meio do modelo de análise e das proposições de Luiz Tatit, examinei se a linguagem da canção popular urbana já estava estabilizada e poderia servir de moeda comum e liame entre autores e público.

## ABSTRACT

This work aims, inspired by the Antonio Candido's masterpiece, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*, to draw an arc of urban popular song formation in Brazil, always considering the instances of author, audience and work of art as evidences of an urban song system.

I've chose as landmarks, to investigate the existence and the power of these evidences, the works of four important songwriters, namely, Catulo da Paixão Cearense, Donga, Sinhô and Noel Rosa. For this, I've studied their contexts to comprehend how the authorship notion behaved in the popular song field, I've inquired about the ways of divulgation and technologies existents at that time to measure how much audience they could count for their creations and, by the Luiz Tatit's analysis model and propositions, I've examined if the popular song language was stabilized and may be used how currency exchanged and bond between authors and audience.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	08
I.1 Pressupostos teóricos.....	10
I.2 Percurso de pesquisa.....	13
<b>1. ALGUMAS NOÇÕES E O MODELO DE ANÁLISE DE TATIT</b> .....	20
1.1 “Fantasia”: um exemplo de análise.....	24
<b>2. CATULO DA PAIXÃO CEARENSE</b> .....	35
2.1 “Luar do sertão”.....	50
2.2 Conclusão.....	57
<b>3. DONGA</b> .....	59
3.1 “Pelo telefone”.....	72
3.2 Conclusão.....	85
<b>4. SINHÔ</b> .....	87
4.1 “Jura”.....	97
4.2 Conclusão.....	105
<b>5. NOEL ROSA</b> .....	107
5.1 “Com que roupa?”.....	124
5.2 Conclusão.....	133
<b>6. CONCLUSÕES</b> .....	138
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	143
<b>ANEXOS</b> .....	149
Anexo A.....	150
Anexo B.....	151
<b>ÍNDICE ONOMÁSTICO</b> .....	152

## INTRODUÇÃO

Como se pode perceber pelo título, o tema desta dissertação é a canção popular urbana brasileira. Não toda ela, obviamente, por ser um gênero vastíssimo e que há pelo menos cinquenta anos está no centro de nossas manifestações culturais (talvez não mais o esteja). Também não me ocuparei de acompanhar a canção desde os primeiros registros em nosso meio, mas tão somente num período bem circunscrito de suas realizações, quando se tornou um gênero tipicamente urbano e antes de se expandir a partir da cidade do Rio de Janeiro para o restante do país.

Este gênero que aprendemos a admirar há mais de um século um sem número de artistas, que com obras mais ou menos sofisticadas, promovem um encantamento fugaz que pouquíssimas criações artísticas são capazes de proporcionar tão bem – a canção é um objeto rápido, pouco tolerante a erros, de apreciação bastante peculiar (mesmo com as tecnologias atuais, dificulta a audição de somente partes de seu todo, convida o ouvinte a repetir a experiência de impacto de maneira completa), emociona e engana em doses similares; é deste encantamento que eu falo.

Por ser tão comunitária quanto prazerosa, dificilmente eu a tornaria meu objeto de estudo. Formado em Linguística numa universidade especialmente avessa ao gênero cancional, meus interesses estiveram sempre voltados para objetos pretensamente mais desafiadores ou canônicos. Fiz quatro anos de iniciação científica sobre a aplicação da Teoria da Argumentação de Perelman no estudo dos prefácios, e, completei, como disciplina eletiva, diversas cadeiras a respeito dos escritores, mais ou menos sofisticados, que preenchem nosso galho secundário de frutos – que podem não ser doces, mas são nossos.

Somente nesta universidade, em especial, ao tomar contato com o extenso material preparado pelo professor Luís Augusto Fischer nas últimas décadas – e que, de certa maneira, transformava minha familiaridade range-rede com o gênero num interessante estranhamento –, concebi transmutar meu interesse na prática de ouvir, criar e falar a respeito de canção popular numa pesquisa acadêmica, com percurso determinado e fins em vista, sobretudo o de perpetuar esse tipo de estudo nas faculdades de Letras e avançar no debate e na mobilização dos modelos de análise disponíveis.



Após especializar-me em Literatura Brasileira com um artigo a respeito da quase ausência da canção popular urbana na obra teórica de Mário de Andrade, frequentar por três ou quatro vezes a cadeira de Canção Popular que o professor Fischer ministra na graduação, ajudá-lo a organizar o material utilizado nas aulas, comparecer às reuniões mensais do Núcleo de Estudos da Canção – projeto transdepartamental criado nesta universidade – e estabelecer com alguns colegas (dos quais posso citar Carlo Pianta, Richard Serraria e Luciano Mello) um diálogo constante acerca de assuntos afins; estive certo de que meu objeto de pesquisa seria composto das mais variadas realizações da obra de Noel Rosa e de seu contexto, a fim de acompanhar como a canção se modificou ao longo dos anos a partir da formação de um sistema cancional, nos termos de Antonio Candido, que se dava pela primeira vez no Brasil na década de 30 (volto ao professor Candido adiante).

(Vale interpolar que a organização proposta pelo professor Fischer para a História da Canção Popular Brasileira nas aulas, por ser essencialmente materialista, decerto subentende a provável formação de um sistema cancional na “década de Noel”. Portanto, embora eu tivesse deduzido algo similar antes de conversar especificamente a respeito disso com o professor e de ouvir, ao longo das cadeiras de pós-graduação, essa afirmação na boca dos colegas, consigo recuperar hoje a origem comum de nossas deduções e certezas. Só faltava, de fato, alguém que se concentrasse nos estudos deste gênero e desta época para erigir o trabalho que a banca examinadora tem em mãos).

Terminando esta breve história, em dezembro de 2009, com uma certeza natalina (permitam-me o trocadilho bilíngue) no espírito, rumei para o Rio de Janeiro a fim de apresentar as primeiras pesquisas do mestrado no Grupo Literatura e Sociedade. Qual foi minha surpresa ao descobrir que, mesmo em um auditório predisposto às ideias materialistas, não era óbvio que na geração de Noel principiava-se o sistema cancional urbano brasileiro, bem como que eu deveria argumentar com mais afinco pelo direito da Canção de receber análise literária minuciosa a partir dos Estudos Literários, e, mais propriamente, da Literatura Brasileira. É como se a canção fosse compartilhada demais para merecer o distanciamento necessário de uma pesquisa acadêmica.

Neste ponto, eu resolvi recuar em algumas décadas o meu recorte – e dissertar sobre o processo de formação da canção popular urbana brasileira (a partir do Rio de Janeiro) –, além de, na quantidade e na eloquência das análises, dedicar uma parte do trabalho

para argumentar que é possível partirmos de nosso campo<sup>1</sup>, sem se desprender dele, para interpretar as mais diferentes realizações do gênero.

### **I.1 Pressupostos teóricos**

Explicito agora outra sugestão presente no título, e certamente já identificada pela maioria dos leitores deste trabalho: esta dissertação toma por ascendência uma das grandes obras da crítica literária nacional, talvez a maior, a *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*, de Antonio Candido. Reconhecer sua influência, entretanto, não significa concordar com todos os pontos teóricos e críticos abordados por Candido na obra em questão. Tampouco quer dizer que me apropriei sem mediação do requintado aparato estruturado naquela obra e verti-o, ingenuamente, para a análise da canção popular, objeto estético diverso.

Fazer da *Formação* a maior referência deste trabalho concerne – além de homenagear um intelectual de ideias extremamente longevas em nosso campo, resguardado pela erudição e por seu humanismo dialético – em propor que também podemos entrever no universo das canções momentos de passagem das manifestações isoladas para um sistema orgânico. Por uma maior disponibilidade dos dados, ou por uma ligação mais íntima entre o gênero e as condições materiais de sua produção e circulação, talvez seja possível até mesmo defender que um sistema é mais visível para a Canção do século XX do que para a literatura brasileira da primeira metade do século XIX.

Inspiro-me no crítico, igualmente, ao considerar válido mobilizar dados históricos e biográficos dos autores, caso estes sejam relevantes para a análise. Em melhores termos, do próprio Candido, busco entender como (no meu caso) a Canção manipula certos materiais não-cancionais para formar uma ligação estética com leis próprias<sup>2</sup>. Se tiver sorte, consigo depois espriar os conhecimentos obtidos de volta à estrutura social da época e do

---

<sup>1</sup> O termo “campo” será sempre utilizado sob os termos de Bourdieu: “o lugar de relações de forças (e de lutas que visam transformá-las ou conservá-las)” (2004), p.170.

<sup>2</sup> CANDIDO (2004), p.9.

local abordados, convicto de que “só através do estudo formal é possível apreender convenientemente os aspectos sociais”<sup>3</sup>.

É claro que não me valerei de “biografismos” ou “sociologismos”, como se determinado fato ou contexto da vida de um cancionista pudesse condicionar a forma de seu objeto estético. Em contrapartida, também não me cegarei a fatores externos à Canção que ajam sobre ela significativamente. Portanto, acredito que um objeto estético mantenha autonomia quanto a seus contextos de produção e de recepção, não obstante seja incapaz de apartar-se de seu derredor a ponto de se poder ignorar as influências mútuas.

Outras questões da *Formação* estarão eventualmente presentes ao longo do texto, e serão analisadas de maneira mais detida na conclusão. São elas: havia para os cancionistas do começo do século XX o intuito de construir uma canção popular brasileira – tal como o crítico afirma quanto aos poetas árcades? Havia nos anos 30 um modelo estrangeiro para a Canção com força análoga ao que existia para os escritores românticos? Como a diferença entre as matrizes erudita e popular influenciou os caminhos da Literatura e da Canção, respectivamente, no Brasil?

Afastando-me temporariamente de Candido, o outro pilar importante deste trabalho consiste na possibilidade de se estudar Canção em um mestrado de Literatura Brasileira. Que modelo teórico poderia ser utilizado? Qual a relevância de um estudo deste tema para a área a que pertence, para os campos afins e para o universo acadêmico de um modo geral? Procuro, nas próximas linhas, responder a essas questões.

Haja vista que a canção pode ser definida como um equilíbrio estável entre letra e melodia<sup>4</sup>, há poucos pontos de partida possíveis no sistema universitário brasileiro (enquanto, utopicamente, a Canção não tenha faculdade, diretor[a], professores, alunos e vestibular próprios). Além dos campos que a tomam de empréstimo segundo sua abordagem (a Sociologia, a História, a Geografia etc.), dois lugares se apresentam como privilegiados para seu estudo: as faculdades de Letras e as faculdades de Música.

Em vez, contudo, das duas áreas interpretarem conjuntamente o objeto a fim de compreender a canção com plenitude (letra e melodia), ocorre que cada qual atrai a luz das canções para seu campo de gravidade. Tanto as faculdades de Música tergiversam a parte

<sup>3</sup> Idem (1985), “Prefácio à 3ª edição”.

<sup>4</sup> TATIT (2002), p.9.

lítica da Canção, minimizando sua importância, quanto as faculdades de Letras costumam menosprezar os aspectos musicais (melodia, harmonia, ritmo etc.), hipertrofiando o papel das letras das canções na composição do gênero.

Cabe, antes de seguir o argumento, trazer uma analogia proposta pelo professor Fischer em aula. A duplicidade da Canção, letra e melodia, também lança sombras em artes como o Teatro, texto e representação; embora este seja reconhecido como gênero de prestígio desde a sistematização dos Estudos Literários, no século XIX. No caso do gênero de Plauto, em órbita menor e menos acentuada, tanto os literatos perdem de vista o caráter cênico do texto teatral, quanto os teatrólogos subestimam o texto em seus esforços de compreensão. Talvez pelo fato da canção moderna ter sua forma amadurecida somente no século XX, tenha sido impossível aos nossos primeiros historiadores da literatura propô-la como objeto de estudos para o campo, e não foram muitos os estudiosos que buscaram desfazer essa exclusão ulteriormente.

Na *História da Literatura Brasileira* (1888), de Sílvio Romero, por exemplo, há menção aos cantos anônimos<sup>5</sup> (também reunidos pelo autor em edição à parte), mas estes surgem como pertencentes ao estudo das tradições populares, de orientações e preocupações bem específicas; distantes, muitas vezes, de fatores decisivos para a canção popular urbana, como autoria, vasta sociabilidade, mercado etc. Por sua vez, Candido citará o cancionista urbano Domingos Caldas Barbosa na *Formação*, mas sempre de uma perspectiva “literaturocêntrica”, como nos trechos: “Caldas Barbosa empresta categoria literária à modinha”<sup>6</sup> ou “Caldas Barbosa [...] foi um simples modinheiro sem relevo criador”<sup>7</sup>.

Considerando os exemplos citados, dentre os muitos existentes, parece claro que, quer pela tradição mais recente da Canção em relação ao Teatro – aquela somente se destaca do material folclórico no último século –, quer pela inspiração intransigentemente letrada de nossa tradição crítica, que não raras vezes enxergou a canção como fruto da alienação popular, a Canção ainda não recebeu os estudos merecidos em relação ao lugar central que ocupa em nossa cultura.

Embora muito se tenha avançado quanto à análise das letras, bem como seja notável o crescimento de comentários sensíveis aos aspectos musicais da canção em nosso

---

<sup>5</sup> ROMERO (1960), p.122-136.

<sup>6</sup> CANDIDO (2007), p.113.

<sup>7</sup> Ibidem, p.154.

campo, somente com o advento do modelo analítico de Luiz Tatit em *O cancionista* (1996), os Estudos Literários encontraram uma forma suficientemente vasta e complexa para se apropriar das canções sem mobilizar muitos conhecimentos de outros campos. Como se verá neste trabalho, com a análise dos “pontos de inflexão” entre letra e melodia, Tatit propôs um modelo muito seguro para se analisar as canções sem perder de vista seus prováveis elementos essenciais.

Por fim, a relevância e a urgência de se estudar canção popular conseguem se apresentar como um ponto concomitantemente óbvio e indefensável. Óbvio, pois pelo menos desde a Bossa Nova, este é o objeto estético por excelência de nossa cultura e, como tal, “é ele, não outro, que nos exprime”<sup>8</sup> (adaptando a afirmação de Candido quanto à Literatura Brasileira). Indefensável, pois, pela ausência inicial nas histórias literárias ou pela ascendência europeia de nossa *intelligentsia*, a Canção nunca teve prestígio como objeto de análise sério junto aos estudos literários brasileiros.

O descompasso criado entre o notável lugar da Canção na sociedade nacional e os poucos estudos que lhe são dirigidos nas universidades – que soa ser uma importação estrutural do modelo universitário europeu sem contar com uma condição material parelha – ocasiona uma situação bastante peculiar, onde se multiplicam exegeses de objetos estéticos de alcance demasiado restrito em nosso meio, ao passo que algo compartilhado por boa parte de nossa sociedade permanece relativamente ignorado. Mais do que isso. Estabelece-se um estado ideal a ser alcançado, com a Literatura como protagonista, coincidente à história e ao desenvolvimento social da “metrópole”, mas pouco factível tendo em vista a herança de exploração da “colônia”<sup>9</sup>.

Sem ser tão bélico ou hiperbólico como Caetano Veloso, que afirma que a canção popular brasileira é “a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo”<sup>10</sup>, alinho este trabalho às iniciativas que buscam mais espaço para os estudos cancionais no meio universitário – dentre elas, o Núcleo de Estudos da Canção, projeto em vigor desde 2008 na UFRGS –; tendo sempre como objetivo aumentar o acesso da população ao seu objeto dileto, além de, em sentido inverso, diminuir a distância entre a Literatura

---

<sup>8</sup> CANDIDO (2007), p.11.

<sup>9</sup> Embora em contexto diverso, Roberto Schwarz já apontava para o caráter imitativo de nossa vida cultural, em especial no plano acadêmico, em “Nacional por subtração” (1987), p.29-48.

<sup>10</sup> VELOSO (2008), p.16.

*stricto sensu* e a Canção, promovendo a dessacralização do livresco e uma forma mais natural e saudável de apreciação dos livros.

## I.2 Percurso da pesquisa

Adiantando o que se verá neste trabalho, em um movimento similar ao percorrido na *Formação*, analisarei a obra de alguns cancionistas do começo do século XX para argumentar que, antes de Noel Rosa, não haveria a existência consolidada de um sistema, definido por Candido como

um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros<sup>11</sup>

Não quer dizer, contudo, que só a obra de Noel, dentre a de seus contemporâneos, tenha promovido a formação de um sistema cancional, obviamente, mas que o autor, por criar à época de inovações decisivas para o gênero e com tanta excelência, tornou-se uma espécie de **resultado** de diversos processos sociais e estéticos que lhe precederam, bem como **matriz** para inúmeros cancionistas importantes que desenvolveram suas obras após os anos 30 (Chico Buarque e Caetano Veloso, por exemplo, Rômulo e Remo da canção nacional, são dois que reconhecem Noel em suas genealogias estéticas). De certa forma, proponho que o Poeta da Vila possa ser considerado um símbolo da formação do sistema da canção popular urbana, tanto em si, quanto pelo conjunto de fatores que o cercava.

Em linhas gerais, procedi de maneira relativamente simples. Diante de alguns nomes possíveis, selecionei três, além de Noel, que poderiam representar importantes pontos de passagem para a formação do sistema cancional. Autores que, por alguma característica, traziam novidades quanto ao autor, ao publicou e/ou à obra no campo da canção popular. Tal qual Candido principia sua argumentação pelos escritores árcades, elegi

---

<sup>11</sup> CANDIDO (2007), p. 25. Em nota, na página 18, Candido reconhece a inspiração do conceito no sociólogo americano Thomas Clark Pollock.

cancionistas e contextos que, por hipótese, foram imprescindíveis ao quadro privilegiado que se formou na década de 30, em especial em torno da obra de Noel Rosa. Esforcei-me, em seguida, para evidenciar etapas mais ou menos nítidas de formação desse sistema, em outros termos, em que ponto tal ou qual instância formativa apresentava-se num estado diferente do estado anterior, e o que essa mudança acarretava para sua relação com os demais vértices do triângulo. De cada cancionista e contexto selecionado, analisei uma única canção que fosse extremamente representativa na obra do autor ou que denotasse um avanço na produção do mesmo em direção a uma linguagem cancional mais estabilizada. Reconheço que o ideal seria analisar mais de uma canção por cancionista, mas ao optar por uma visão panorâmica do processo, perdi a possibilidade de me dedicar mais a cada um deles.

Uma diferença fundamental entre este trabalho e a *Formação* (dentre as outras tantas diferenças óbvias, de vulto, de importância, de capacidade etc.) diz respeito às épocas abordadas por cada um. A indústria cultural moderna, que marca presença de forma crescente nos autores e contextos aqui abordados, possivelmente não orbitava a análise de Candido dos autores árcades, românticos e nem mesmo de Machado de Assis – talvez o ponto de chegada de sua obra. No entanto, é mais importante para o mim a abstração inicial e a forma de abordagem de Candido do que propriamente quais foram os atores sociais convocados pelo crítico para seu argumento. Ou seja, vale mais, por exemplo, a transformação proporcionada pelo mercado livreiro incipiente na circulação dos livros do que quantas e quais foram as casas de edição responsáveis pelo processo. Ou ainda, se na *Formação*, o Estado tem grande papel no desenvolvimento das letras, nos termos deste trabalho, talvez o mercado exerça uma função similar. Desta forma, o Império, o estabelecimento do mercado livreiro e a presença crescente da imprensa estariam para os autores românticos, assim como o rádio, o cinema falado, os desfiles das escolas de samba e a gravação de discos estariam para a geração de 30 da canção popular. Interessa-me mais, portanto, a materialidade de cada época e a forma de se relacionar esta materialidade ao desenvolvimento dos gêneros, do que as diferenças existentes entre o meu recorte e o do professor Candido, embora eu as reconheça.

O percurso deste trabalho se iniciará com a apresentação do modelo analítico de Luiz Tatit, que será utilizado no estudo das canções. Também me ocuparei em trazer alguns conceitos do semiótico quanto ao gênero, que tornarão alusões posteriores mais ágeis e precisas, além de reforçarem a possibilidade de estudos da Canção a partir de nosso campo. Ainda no capítulo inicial, analisarei uma canção que mobiliza muitos recursos do

gênero, a fim de estabelecer uma espécie de elemento comparativo pelo qual poderemos sentir as semelhanças e diferenças em relação às demais canções analisadas neste trabalho.

Após esse primeiro passo, iniciarei a análise dos cancionistas por Catulo da Paixão Cearense (1866-1946), “o maior lírico brasileiro de todos os tempos”<sup>12</sup>, segundo Mário de Andrade. Seguindo a ideia de cartografar passagens importantes, o cancionista maranhense representa um interessante ponto para se começar uma análise da canção popular brasileira por ter alcançado grande notoriedade em seu tempo, por ter sofrido uma interessante influência da cultura europeia letrada e, paradoxalmente, do mundo bucólico, e também por ter mantido uma relação bastante peculiar com as questões de autoria (colocando letra em diversas melodias já existentes, “que passavam a ser editadas como as ‘modinhas de Catulo”<sup>13</sup>). Todas essas características colocam-no entre o mundo rural e o mundo urbano, entre a poesia de livro e a canção popular, entre o não reconhecimento como um autor de canções e um moderado prestígio, por isso, um artista importante nos termos formativos deste trabalho.

Em seguida será a vez de Donga (1889-1974), o compositor oficial (junto a Mauro de Almeida) do primeiro samba gravado, “Pelo telefone”, em 1917. Para além das reconhecidas polêmicas quanto à autoria desta canção, Donga representa uma transformação drástica no público do samba – e da canção popular, de maneira geral –, que rompe os limites dos pequenos grupos (no caso do samba, das reuniões religiosas) em direção a toda a sociedade. Ao levar para as ruas as canções dos terreiros, o autor dá novo sentido à linguagem do samba, pela alteração de seu público e de sua finalidade social/estética (mantendo-se os autores). A mudança provocada por Donga torna-se um ponto interessante para se estudar os caminhos da canção popular urbana também na consideração do caráter suficientemente laico da obra de Noel Rosa e na forma como essa religiosidade se manterá mesmo em canções alienadas das práticas religiosas.

O terceiro cancionista estudado será Sinhô (1888-1930), que parece apresentar quase todas as características que tornaram seu “sucessor”, Noel, resultado das canções anteriores e matriz do que o sucedeu. Autor que defendo ainda viver no período pré-formativo da canção popular urbana, Sinhô será em grande parte o responsável pelo amadurecimento da linguagem do samba e, por consequência, de toda a canção popular. No entanto, a mobilização de uma linguagem que oscila entre livresca e popular, um pequeno

---

<sup>12</sup> Apud BRITO (1964), p.299.

<sup>13</sup> SEVERIANO (2008), p.67.



estremecimento na função de autoria e a ausência de algumas tecnologias que privilegiaram muito a geração seguinte levaram-me a considera-lo formativamente mais um fecho dos anos que o precederam do que um começo para os anos seguintes.

Por fim, no estudo de Noel Rosa e de seu contexto de produção, buscarei argumentar que os anos trinta consolidaram a formação do sistema cancional urbano carioca, nos moldes da noção proposta por Antonio Candido, que depois foi “exportado” para o restante do Brasil, ganhando, nos anos subsequentes, o caráter de nacional. Um conjunto de autores em constante diálogo, um público familiarizado com a forma da canção popular (por meio dos discos, do cinema falado e, principalmente, do rádio) e uma linguagem suficientemente estável, pela qual autores e público compartilhava um parâmetro razoável de criação e recepção das canções; tudo isso propiciando a excelência cancional da obra de Noel Rosa e recebendo dela seus efeitos.

Antes de se iniciar a análise dos cancionistas, cabe um pequeno aparte: algumas críticas dirigidas à obra-prima de Candido merecem ser mencionadas aqui para que não constituam, extensivamente, argumentos que possam prejudicar a compreensão e o debate da noção de sistema aplicada ao universo da Canção.

A primeira delas pertence ao professor Luiz Costa Lima e está nestes termos: “quão extensa deverá ser a recepção para que se lhe tenha como declaradora de um sistema?”<sup>14</sup>. No caso deste trabalho, se tornará evidente que uma das preocupações constantes foi identificar etapas razoavelmente confiáveis pelas quais uma ou outra instância formativa se desenvolvia; esta, por sua vez, relacionada ao contexto de certo cancionista. Ademais, creio que a precisão inquerida pelo professor Costa Lima seja impossível de ser obtida nos Estudos Literários ou em quaisquer ciências humanas. Em vez de quantificar o público (ou, extensivamente, o autor e a obra), trata-se de argumentar por limiares a partir dos quais a relação entre os três termos se modifica substancialmente. Creio que seja esse o movimento primordial de Candido, como também é o que procurei mimetizar neste trabalho.

Um segundo questionamento importante foi colocado pelo professor Abel Barros Baptista e critica uma possível teleologia presente na Formação. Diz o professor:

O processo de formação só pode, pois, definir-se pelo seu *telos* – a configuração da literatura brasileira naquele equilíbrio de substância e forma na expressão do país – e descrever-se como sucessão de “momentos

---

<sup>14</sup> In D’INCAO & SCARABÔTOLO (1992), p.162.

decisivos”, cuja delimitação retrospectiva é justamente possibilitada pela completude da maturidade<sup>15</sup>.

Em redação menos confusa, o pesquisador português afirma que Candido teria interpretado a passagem das “manifestações literárias” ao “sistema” já com esta segunda noção no horizonte, o que tornaria seu modelo teórico teleológico. Diferentemente, acredito que o autor da *Formação* tenha verificado em seu entorno a evidência de um sistema literário e perguntado, retrospectivamente, quando – em direção ao passado – não se poderiam mais verificar aquelas relações. O principal equívoco do professor Baptista é ler a obra de Candido da forma como o crítico uspiano argumentativamente a organizou e não como a concebeu, e, neste sentido, há mais ingenuidade em sua leitura do que nesta que proponho. Tampouco me ocupo em precisar quando a canção se tornou moderna ou nacional, termos que o crítico português acredita estar na base dos argumentos de Candido.

Quanto a isso, como bem aponta Luís Augusto Fischer em seu artigo “*Formação* hoje – uma hipótese analítica, alguns pontos cegos e seu vigor”<sup>16</sup>, Baptista confere a Candido uma importância exacerbada, como se o crítico brasileiro fosse o responsável pela validação do modernismo e não que a *Formação* fosse também um resultado das reflexões do tempo em que o autor a escreveu. Um dos indícios da obra de Candido acompanhar seu tempo de escritura é o arrefecimento do teor nacionalista, eco da ideologia modernista, ao longo dos anos, a ponto das proposições de Candido se tornarem um dos fundamentos da obra de Roberto Schwarz, que interpreta a nação literariamente, mas de maneira menos direta, e que é decisiva para o entendimento de Machado de Assis – autor que Abel Barros Baptista considera inabarcável pela *Formação*.

Este trabalho, portanto, tal como acredito ser a foz da obra-prima de Candido, nasce da identificação de que existe um sistema cancional atualmente onde autores, público e obra se relacionam de maneira orgânica. Considerando que os três vértices são razoáveis para se entender o fenômeno, minha pergunta, a partir disso, é: quando, rumo ao passado, não se encontra mais formado esse sistema? Não me interessa identificar o princípio da canção urbana nacional, posto que parece ser um fenômeno que ocorre simultaneamente em muitos países (o jazz nos Estados Unidos<sup>17</sup>, o tango na Argentina etc.). Não me interessa identificar quando principia a canção urbana moderna, por tratar-se de uma classificação

---

<sup>15</sup> BAPTISTA (2005), p.62.

<sup>16</sup> FISCHER (2009a).

<sup>17</sup> De onde se deduzem algumas semelhanças entre o jazz e o samba, HOBSBAWM (2008).

delicada, relativamente arbitrária e pouco proveitosa nos termos deste trabalho (embora vá surgir nas proposições de alguns dos teóricos abordados).

Espero que o material organizado adiante tenha proveito a outros pesquisadores tanto em relação à sua hipótese geral, quanto a respeito das análises e pequenas hipóteses que surgem ao longo do texto. Algumas delas são frutos de reflexões minhas, outras, desdobramentos das reflexões do meu orientador, de outros professores, de colegas, ao que me coube alinhar os dados e transformar esse conjunto de intuições individuais ou coletivas em uma série de argumentos compartilháveis<sup>18</sup>.

(Um alerta: há possivelmente um número exagerado de notas, mas me justifico. Primeiramente, por realizar um trabalho teórico a partir de uma variedade de trabalhos em sua maioria empíricos. A estruturação deste trabalho só foi possível na união de muitas leituras e ideias – espero ter sobrado espaço para as minhas próprias. Também há tantas notas por acreditar que elas sirvam como rastros para outros pesquisadores percorrerem novas pesquisas sobre Canção. Neste sentido, ser minucioso nas notas é uma questão democrática).

---

<sup>18</sup> Definição inspirada em fala de Roberto Schwarz em reunião do grupo Literatura e Sociedade, no ano de 2009, no Rio de Janeiro.

## 1. ALGUMAS NOÇÕES E O MODELO ANALÍTICO DE TATIT

Embora Luiz Tatit tenha em seguida retomado análises mais especializadas sobre Canção, especificamente, na segunda parte do livro de ensaios *Musicando a semiótica* (1997) e em *Análise Semiótica Através das Letras* (2001), é com *O cancionista* (1996) que o autor se mostra como fundamental para o estudo das canções. Em especial, ao propor um modelo de análise versátil e preciso, capaz de proporcionar uma visão orgânica e complexa do objeto, mas também ao filtrar e aperfeiçoar conceitos da Semiótica que seriam úteis para sua abordagem. De uma e de outra forma, o livro modificou a maneira de estudar Canção, além de aumentar as possibilidades para que estudos do gênero se multipliquem no ambiente universitário.

A primeira noção apresentada nesta obra, e da qual parte toda a organização deste trabalho, é a definição do cancionista como um malabarista capaz de equilibrar “a melodia no texto e o texto na melodia”<sup>19</sup>. Essa “gestualidade oral”, intuitiva, na maioria das vezes, seria tão mais competente quanto pudesse fundir as duas linguagens num gesto único, que confira longevidade à fala (efêmera) presente no canto e potencialize o caráter mnemônico da melodia pelos atributos memorizáveis da palavra. Tal definição de Tatit nos propõe que uma análise adequada deva necessariamente contemplar as duas linguagens em relação, e não isoladas, ao custo de tornar parcial ou insuficiente (em termos de entendimento do objeto) aquela que se dedique somente à letra ou à melodia.

Embora essas reflexões pareçam muito acertadas para se estudar Canção, há dois contrapontos que prefiro fazê-los aqui a adiá-los. O primeiro deles provém da observação de algumas reflexões do autor no primeiro capítulo de *O cancionista*. Ao afirmar que a canção provavelmente se origine da fala, ao identificar uma voz que fala dentro da voz que canta e, principalmente, ao eleger a profundidade da poética de Noel Rosa como o elemento que inaugura a canção popular moderna, parece haver algum logocentrismo em seu modelo, que rompe com o estado de isonomia teórica entre letra e melodia<sup>20</sup> e dá protagonismo à fala no

---

<sup>19</sup> TATIT (2002), p.9.

<sup>20</sup> Cabe ainda citar, sobre este logocentrismo, a frase de efeito do teórico quando, ao falar das melodias que ganham letras após anos, afirmar que “parece ser o caso de quase todo o repertório musical brasileiro que ainda não se converteu em canção...”, como se toda música fosse canção em estágio larval. TATIT (2004), p.70.

interior do objeto estético “canção” – como se a melodia potencializasse a mensagem verbal e não ambas se potencializassem mutuamente, como acredito que queira propor o modelo.

(O professor Luís Augusto Fischer propõe a hipótese que essa assimetria do modelo talvez tenha origem na real função social das canções na sociedade brasileira, como a “poesia possível”, aquela responsável pela formação lírica do brasileiro; ao que acrescento, também deve dizer respeito à trajetória intelectual do proponente do modelo – talvez se um musicista *stricto sensu* houvesse chegado a uma síntese similar, os conceitos orbitassem mais a contraparte melódica da Canção).

O segundo contraponto que faço é que, apesar de ser coerente ao *insight* do semiótico<sup>21</sup>, a unidade medular da Canção – letra e melodia – parece não valer para todos os gêneros cancionais, ou, ao menos, precisar ser acrescida de outros elementos para corresponder ao que se percebe na composição das canções. É evidente que todo modelo dá conta somente de uma parcela do objeto que analisa – e que, no caso do modelo de Tatit, essa parcela é mais do que suficiente –, mas alerta na percepção de que em alguns gêneros cancionais outros elementos compartilham o centro do objeto estético. Na Bossa Nova, por exemplo, a harmonia parece ocupar um lugar tão importante quanto a união de letra e melodia. No vilipendiado Axé Music e em algumas modalidades de rock, o aspecto performático é decerto um dos protagonistas. Em algumas variantes do maracatu, o ritmo, a dança. Entre alguns outros casos que precisam ser estudados.

Optei por apresentar essas mínimas ressalvas menos para impugnar a ótima imagem do malabarista e o provável centro da Canção – centro, por exemplo, das canções analisadas nos próximos capítulos –, do que para evitar privilegiar letra ou melodia no momento da análise. Tentarei sempre interpretar a junção das duas, “ponto nevrálgico da tensividade”<sup>22</sup>, bem como realizar uma análise mais holística do objeto, contemplando detalhes da interpretação, instrumentação e arranjo, por crer que cada um desses pode conter elementos decisivos para a interpretação. Embora, com isso, eu aponte algumas limitações do modelo, seus méritos ultrapassam em muito as restrições apresentadas. Essas restrições só são possíveis graças à vastidão e à força das proposições do autor, assim como pela multiplicidade de formas em que a Canção se desenvolveu na cultura brasileira.

---

<sup>21</sup> TATIT (2002), p.11-12.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p.9.

De volta às noções presentes em *O cancionista*, Tatit mobiliza duas modulações já existentes na Semiótica para apontar que as canções são constituídas de mesclas de continuidade e pausa, e variações na altura da melodia, que ora apontam para o /ser/, ora para o /fazer/<sup>23</sup>. Em trechos marcadamente mais agudos ou graves, com maior duração das notas e dos silêncios, quando as curvas melódicas se destacam na sensação do ouvinte, o cancionista sugere o espaço da reflexão, dos sentimentos, da “passionalização”, do /ser/. Se, por outro lado, os trechos estão mais próximos da extensão da voz falada, com menor duração de notas e silêncios, quando o ritmo se destaca na percepção do ouvinte, o cancionista sugere o espaço da ação, do corpo, da “tematização”, do /fazer/<sup>24</sup>. Lembrando novamente que estas escolhas são, na maioria das vezes, intuitivas por parte dos compositores.

Essa distinção é muito rica e tem vasto alcance no universo das canções. Com efeito, traduz muito daquilo que os apreciadores sentimos no momento da audição, mas que o estudioso precisa identificar e conceituar em sua pesquisa. Quem não reconhece a mudança existente entre as duas partes de “Garota de Ipanema”<sup>25</sup>? A primeira (“Olha que coisa mais linda, mais cheia de graça...”), representa o passeio da garota pela praia, com a altura da melodia próxima a da voz falada, sem grandes saltos melódicos, investindo no campo da ação e do /fazer/; ao passo que a segunda (“Oh! Por que estou tão sozinho?...”), representa a angústia do eu, com longas vogais, aumentos sucessivos na altura da melodia, investindo do campo passional e do /ser/<sup>26</sup>. Ou, quando em “Fantasia” – que será analisada ainda neste capítulo –, Chico Buarque opõe uma primeira parte de incertezas, grande variação melódica e centrada no ser (“E se, de repente, a gente não sentisse a dor...”), a uma segunda parte festiva, também melódica, mas preponderantemente rítmica, centrada no fazer (“Canta, canta uma esperança...”). Pela capacidade de dizer muito a respeito do objeto analisado, fica evidente que Tatit propôs conceitos que, combinadamente, são muito eloquentes para analisar os grandes movimentos de melodia e letra no interior das canções.

Outro conceito, este, na minha leitura, muito mais preocupado com a minúcia da análise é o de “figurativização”, definido por Tatit como “o processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto”. Traz este nome

<sup>23</sup> TATIT (2002), p.22-24.

<sup>24</sup> Mário de Andrade aponta também para essa ligação entre canções mais rítmicas e o corpo em ANDRADE (1977), p.16.

<sup>25</sup> In JOBIM (1987), quinta faixa do primeiro CD. A canção foi composta em 1962.

<sup>26</sup> Tatit analisa com mais propriedade e vagar esta canção em TATIT (2004), p.186-200.

por “sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas”<sup>27</sup>. Trata-se, em outros termos, da grande habilidade do cancionista em unir letra e melodia de maneira natural e integrada, em um grande esforço de criação para que não transpareça esforço algum (Tatit aproxima, inclusive, com a arte dramática, que surge na introdução deste trabalho como arte parelha). Não pela letra isolada nem pela melodia, mas com as figuras formadas por esses dois elementos ao longo do tempo é que podemos entender a criação do cancionista, e revelar boa parte da força estética do gênero. (É importante dizer que isso independe de letra e melodia serem criadas simultaneamente. Mesmo com uma das contrapartes sendo feita antes da outra, torna-se canção quando se encontram plenamente amalgamadas).

Numa rápida recapitulação, os conceitos apresentados até aqui nos dão uma boa noção das linhas gerais que agem na composição de uma Canção. Apresentam o cancionista como aquele que equilibra letra e melodia, enquanto constrói figuras entoativas (normalmente relacionadas às curvas presentes na entoação da voz falada). Para além desse movimento fundador, um cancionista sabe mais ou menos intuitivamente que vogais, melodias, silêncios etc. se adequariam de preferência ao campo dos afetos, enquanto consoantes, pulsação e ritmo se estariam mais relacionadas ao campo das ações.

Diante desse modelo geral, as análises cancionais, para Tatit, devem contemplar tanto o desenvolvimento do texto – com atenção para os dêiticos, que revelariam a voz que fala dentro da voz que canta –, quanto o desenvolvimento da melodia – ao que o pesquisador sugere a noção de tonema, a sílaba da Canção, que podendo ser ascendente, descendente ou suspensivo (mantendo a mesma altura), “finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação”<sup>28</sup>. Em outras palavras, caso a sílaba seguinte à última sílaba analisada esteja num ponto mais alto da melodia (mais alta na figura), o tonema é ascendente. Caso contrário (mais baixa na melodia e na figura), o tonema é descendente. Se não houver alteração na altura, o tonema é suspensivo. Essa unidade proposta por Tatit se configura, como sugere o nome, como a unidade mínima de sentido no exercício de uma análise cancional e por meio delas somos capazes de entrever os movimentos maiores (“passionalização”, “tematização” e “figurativização”) apresentados anteriormente.

As reflexões revisadas até aqui, além de argumentar sobre as limitações existentes em se separar letra e melodia para análise, concedem aparatos profícuos para se

---

<sup>27</sup> TATIT (2002), p.21.

<sup>28</sup> Idem, ibidem.

olhar para o objeto sem cindi-lo. Remetendo-me outra vez à introdução do trabalho, acredito que o pesquisador uspiano desvele ainda a principal causa de a Canção ter se tornado um objeto muitas vezes marginalizado quer nas faculdades de Música, quer nas faculdades de Letras. Quando ambas estudam o gênero desconsiderando o elemento que não pertence ao seu campo de estudos (letra ou melodia, a depender do caso), tendem a ver, por exemplo, letras piores do que os melhores poemas de Drummond ou melodias mais simples do que as mais requintadas linhas de Villa-Lobos, minimizando a natureza mista das canções. Provavelmente, no caso dos artistas citados, a plenitude com que criam em seus respectivos gêneros possa dificultar o trabalho de um hipotético cancionista em vertê-los para seu gênero, afinal, objetos pesados são mais difíceis de equilibrar.

(Talvez a dificuldade surja em menor grau no caso do poeta, embora as canções afins à sua obra tendam a ser mais “inspiradas nos poemas” de Drummond, do que propriamente “seus poemas” musicados. Sobretudo se houver, de fato, a urgência pela poesia possível, nos termos do professor Fischer, a acelerar as “adaptações”. Há também de se lembrar de trechos do “Poema sujo”, de Ferreira Gullar, para ser lido ao som de “Bachiana nº2, Tocata”<sup>29</sup>, de Villa-Lobos, mas também se trata de um caso bastante específico, de música mais poesia, e não de Canção.)

### 1.1 “Fantasia”<sup>30</sup>: um exemplo de análise

A fim de demonstrar a eficiência do modelo analítico de Tatit, apresento a seguir uma análise da canção “Fantasia”, de Chico Buarque. Nesta interpretação constarão as noções abordadas até aqui – como uma forma de vê-las aplicadas –, bem como apresentarei de fato o modelo utilizado na análise dos demais cancionistas. A escolha desta e não de outra canção se dá por ela apresentar duas partes bem distintas, como veremos, e esta heterogeneidade aumentar a complexidade do objeto sem comprometer a unidade de sua composição. Também pelo motivo desta canção apresentar diversos elementos que demonstram a habilidade de um bom cancionista, e que só podem ser apreendidos na análise conjunta de letra e melodia. Ademais, pela complexidade geral e pelas minúcias, “Fantasia”

---

<sup>29</sup> GULLAR (2004), p.245

<sup>30</sup> In BUARQUE (1980), sétima faixa. A canção foi composta em 1978.



só encontrará um eco aproximado (como são todos os ecos), neste trabalho, quando Sinhô e Noel forem analisados, traçando, historicamente, uma ascendência ao contrário, como se Chico influenciasse, para os leitores deste trabalho<sup>31</sup>, seus precursores.

Antes de chegarmos à canção, dois esclarecimentos se fazem necessários. Primeiramente, tal como ocorre em análises literárias, a interpretação das canções não prescinde a “leitura” do objeto. Embora o modelo de Tatit tenha o grande mérito de evocar fortemente a canção analisada, é importante que se tenha acesso a alguma versão das canções abordadas (para a banca examinadora, segue um cd com as gravações utilizadas). Profilaticamente, busquei analisar as versões originais ou aquelas que julguei serem presentes na provável rica memória cancional do leitor. Em todo caso, seguirá a indicação de a que álbum a canção foi solicitada.

Em segundo lugar – especificamente quanto à análise figurativa –, é necessário dizer que cada linha equivale a um intervalo de semitom (o menor intervalo significativo da música ocidental), não sendo necessário, contudo, que se saiba exatamente por quais notas se desenvolve a melodia. De maneira um tanto estruturalista, é a diferença entre uma nota e outra que constrói as figuras que nos interessam para análise. Embora a análise entoativa contemple o desenrolar conjunto de letra e melodia, caso se considere necessário, vale retornar a análise da letra, com a qual decidi sempre principiar as interpretações deste trabalho.

“Fantasia” certamente não está entre as canções mais célebres de Chico Buarque. Não por sua falta de excelência enquanto canção, mas possivelmente pelo grande número de canções impecáveis do autor – ou talvez, paradoxalmente, pelo extremo requinte de letra e melodia neste caso (pela mesma lógica, *A Rosa do Povo* talvez seja um livro mais popular do que *Claro Enigma* ou *A Invenção de Orfeu*). Lançada no final de 1980, no álbum *Vida*, junto a canções como “Eu te amo” (com Tom Jobim), “Bye bye Brasil” (com Roberto Menescal), “Deixe a menina” e “Morena de Angola”, trata-se de uma das canções mais explicitamente politizadas do disco. No entanto, é audível a diferença de tom deste trabalho de Chico em relação aos álbuns mais confrontantes da década anterior, como *Construção* (1971), *Chico Canta* (1973) – ou Calabar, como poderia ser o título – e *Sinal Fechado* (1974). Talvez possamos conceber o álbum *Vida* como um meio de caminho entre esses álbuns e

---

<sup>31</sup> Claro que estou aludindo ao artigo de Jorge Luís Borges: “Kafka e seus precursores” in BORGES (1992).

aqueles que viriam depois, embora o debate crítico do cotidiano jamais tenha deixado a obra do cancionista como tema.

Vejamos a letra da primeira estrofe:

E se, de repente  
 A gente não sentisse  
 A dor que a gente finge  
 E sente  
 Se, de repente  
 A gente distraísse  
 O ferro do suplício  
 Ao som de uma canção  
 Então, eu te convidaria  
 Pra uma fantasia  
 Do meu violão<sup>32</sup>.

Desde o verso inicial, a primeira estrofe propõe uma possibilidade. Interpretando os versos seguintes e ouvindo a interpretação manhosa de Chico, eu diria, uma possibilidade remota, talvez até uma utopia, como afirma Marcelo Ridenti quanto à canção<sup>33</sup>. Qual seja: que o som de uma canção fosse capaz de libertar os indivíduos do aparelho de tortura (“o ferro do suplício”) e, a partir de então, o eu-lírico convidaria o ouvinte – diretamente, pelo pronome “te” – a vivenciar uma fantasia de seu violão. Logo no começo, o autor abre três caminhos diferentes de interpretação. O primeiro, seguido por Ridenti, que se trata mesmo da representação de uma cena real, onde hipoteticamente um preso cantava a outro esta canção, tornando utópica, de fato, a possibilidade de se libertarem. O segundo, que se trata de uma libertação metafórica ou espiritual, onde cantar ameniza o suplício vivido, possibilitando uma fuga subjetiva e momentânea. O terceiro, de viés mais histórico, sugerindo o gênero Canção como uma das forças importantes que poderia agir na redemocratização da sociedade brasileira. Creio que a coexistência desses sentidos não deve ser descartada e que argumenta pela extrema capacidade de síntese de Chico Buarque.

Desdobrando um pouco mais o segundo sentido, o da libertação metafórica (ou mesmo o primeiro sentido, com mais licenças), podemos dizer que é uma canção bastante peculiar, por anunciar a si mesma, ou, mais especificamente, anunciar o seu refrão. Ou seja, a parte B da canção (que veremos em seguida) é a fantasia anunciada na primeira estrofe. Opondo arranjo e instrumentação mais lúgubres, na primeira parte, a um tom festivo, de

<sup>32</sup> A divisão de versos e estrofes segue a divisão proposta no site do artista: [www.chicobuarque.com.br](http://www.chicobuarque.com.br), consultado em 27-02-2010.

<sup>33</sup> RIDENTI (2000), p.262.

celebração, no refrão, esta canção propõe-se ao ouvinte como uma “Fantasia” possível. Mergulhando nas possibilidades de recepção da canção – que precisa ser ouvida inteiramente e que pode ser repetida quantas vezes quiser pelo ouvinte –, bem como na sugestão de Tatit de que uma boa canção simula em si o tempo da vida<sup>34</sup>, chego a pensar na possibilidade de um ouvinte escutá-la inúmeras vezes seguidas, gerando uma sensação de eterno presente. Tempo propício à fuga, no sentido metafórico, e que, para Santo Agostinho, é exclusivo de Deus (há também a referência clara ao gênero de música clássica “fantasia”, estruturado em torno de improvisações segundo a imaginação de seu autor). Teologias à parte, essa combinação de fuga, ação, esperança e elemento divino é especialmente significativa no tempo em que canção foi composta, quando “setores da sociedade ganhavam as praças públicas em manifestações políticas”<sup>35</sup> e o Brasil retomava seu processo democrático.

Há também nesta estrofe um diálogo com o poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa. Cito de memória:

O poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.

E aos que leem o que escreve,  
Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que ele teve,  
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda  
Gira, a entreter a razão,  
Esse comboio de corda  
Que se chama o coração.

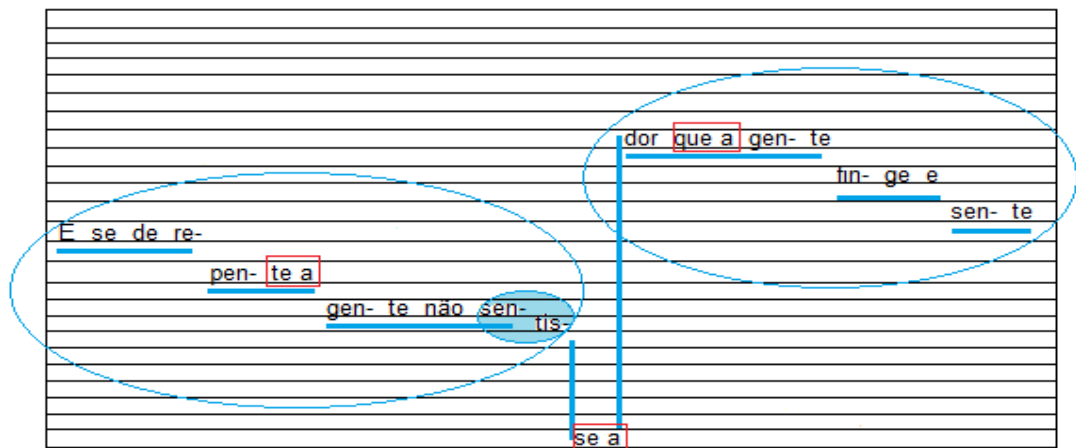
Ao compararmos a letra com o poema, notamos que o cancionista realiza uma pequena, mas significativa, modificação no sentido. Enquanto nos versos pessoanos há três dores: a dor que o poeta representa por meio do poema, a dor que o poeta sente e a dor que os leitores não têm – além de uma quarta dor, que não está no poema, mas pode ser deduzida, aquela que os leitores têm, ou pensam que têm –; nos versos de Chico, o eu-lírico e o ouvinte compartilham a mesma dor, em termos pessoanos, ambos a fingem e sentem-na. Nesse sentido, o movimento da canção é inverso ao do poema, que particulariza as sensações com que o coração, “esse comboio de corda”, entretém a razão, o entendimento daquilo que

<sup>34</sup> Sobre as proximidades entre o tempo da canção e o tempo da vida, TATIT (2002), p.13, 16, 20 e 21.

<sup>35</sup> RIDENTI (2000), loc. cit.

se sente. Na canção, a proposta é de união das dores, para que possam ser distraídas pela fantasia que começa na próxima estrofe. (Comunhão muita próxima, embora mais requintada, daquela presente nas canções de protesto do fim da década de 60).

Aponto, por fim, que a primeira estrofe apresenta alguns interessantes recursos poéticos mobilizados por Chico Buarque. Tais como: a anáfora de “gente”, que ressurge diversas vezes ao longo dos versos – reforçando o caráter comunitário –; a assonância da vogal “e” anasalada, em especial nos primeiros seis versos; as rimas ricas, entre “sente” e “de repente” e “convidaria” e “fantasia”; além do verso livre, que se apresenta com pulso impecável, auxiliado pela bela linha melódica, que o delinea.



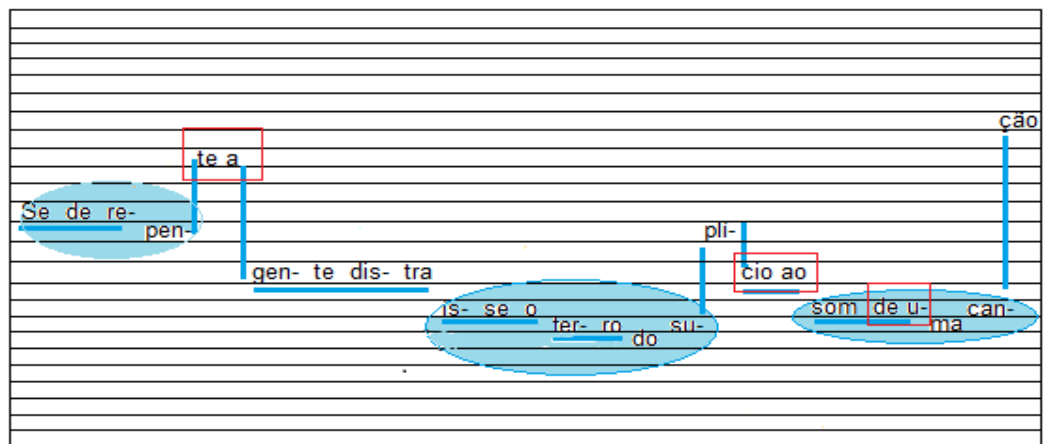
**"Fantasia" (figura 1)**

Um pouco mais lento do que o restante da canção, em *rubato*<sup>36</sup>, o arranjo de “Fantasia” começa somente com violão e flauta transversal, instrumentos extremamente melódicos, reforçando o universo da introspecção e do /ser/. Partindo de um ponto levemente acima do tom costumeiro da voz falada, a sensação geral é de que a voz caminha para o grave. Notas longas, em intervalos descendentes de um tom (gerando a figura circulada da esquerda) e um grande salto melódico, o maior de toda a canção, apontam para o campo das paixões (“passionalização”), previsto pelas reflexões de Tatit. Em seguida, há uma repetição quase idêntica da mesma figura numa região um pouco mais aguda, dando a impressão de prolongar e intensificar as sensações do sujeito.

<sup>36</sup> Termo oriundo do italiano “roubado”, no sentido de que um tempo é roubado do andamento usual da canção. Na prática, designa uma pequena desaceleração da música.

Complementarmente, notamos a presença de um intervalo cromático (de meio tom, marcado pelo círculo preenchido em azul) – que será desenvolvido e melhor explicado na próxima figura –, além da fusão das vogais fracas “e” com os artigos “a” (marcadas pelo retângulo vermelho), fusões típica da voz falada, mas que nem sempre se verificam na estrofe escrita, por estarem em versos diferentes (“E, se de repente / a gente não sentisse / a dor que a gente finge...”). Embora esta fusão seja um detalhe no plano figurativo desta canção, nos atentam para os elementos impossíveis de serem percebidos numa análise estrita da letra.

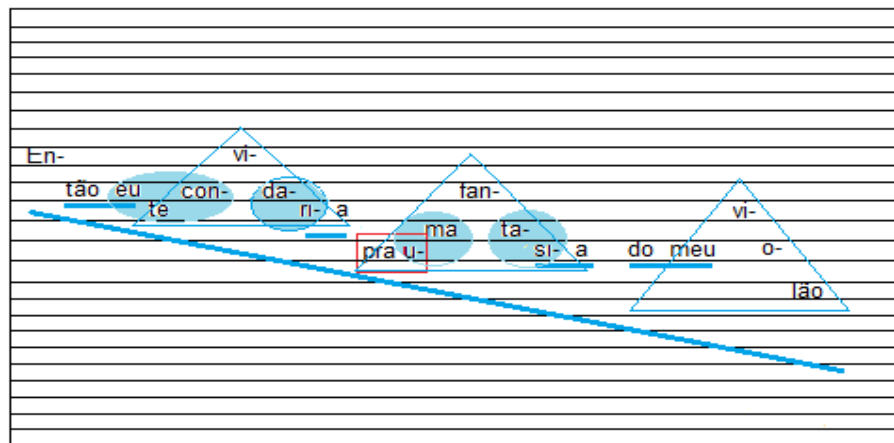
Nos quatro versos seguintes (abaixo), desfazem-se os dois grandes blocos da figura anterior. Do ponto em que termina a entoação do primeiro trecho, o movimento segue descendente com novos intervalos melódicos e alterações frequentes na melodia. Surge também uma nova figura, construída com quatro intervalos de semitom. Esse inquietante intervalo – inquietação por razões físicas: a não coincidência dos harmônicos entre duas notas muito próximas – opõe quase simetricamente o “ferro do suplício” e “som de uma canção”, os dois elementos em embate ao longo de toda a canção. Reparemos que essa oposição se apresenta em termos líricos e melódicos, ou seja, em termos figurativos.



**"Fantasia" (figura 2)**

Em seguida, realiza-se outro grande salto melódico e restabelece-se o conforto na audição da melodia (por cessar a dissonância dos harmônicos). Também encontramos neste trecho algumas fusões típicas da voz falada, mas de difícil percepção na letra escrita.

Na última figura da primeira estrofe (abaixo), o sentido do movimento entoativo segue descendente e surge uma terceira figura (marcada por um triângulo), que se repete numa altura cada vez menor, até a palavra “violão”. Os tonemas suspensivos – sem alteração na altura da melodia – largamente usados na primeira figura e, um pouco menos, na segunda, aqui são bastante raros e breves, constituindo-se mais como vesperais à continuidade do movimento do que como elemento significativo da entoação. Na união entre letra e melodia, percebemos que o esfacelamento da realidade opressora pressuposta na letra da canção acompanha a desestruturação dos grandes blocos melódicos em unidades menores; lírico e melódico completamente afinados na tarefa de representar o transporte do eu-lírico e do ouvinte para o ambiente festivo proposto pelo refrão que se segue.



**"Fantasia" (figura 3)**

Sendo possível agora olhar de maneira mais plena para toda essa primeira parte, notamos a força do *insight* de Tatit da canção ser oriunda da fala. Desde o começo da canção até o verso que encerra a segunda oração concessiva (“Ao som de uma canção”), temos uma entoação bem próxima àquela que seria esperada para a voz falada, somente com algumas estilizações e reforços de melodia (convido a uma repetição da primeira estrofe à maneira que se fala, para que se notem as diferenças e semelhanças). A partir de então, os saltos ascendentes – também percebidos na língua falada – dão lugar a uma entoação mais caracteristicamente descendente, ancorada numa oração assertiva (“Então eu te convidaria para uma fantasia do meu violão”). Soa como se o compositor falasse com seu ouvinte por meio da canção.

Procuro demonstrar a importância de se analisar os movimentos entoativos, letra e melodia, quando interpretamos uma canção. As muitas “coincidências” surgidas ao longo das análises ocorrem na maioria das canções, onde letra e melodia trabalham juntas na construção do sentido. As figuras formadas por essa união (como **fotos** precisas do gênero, que reproduzidas rapidamente dão a sensação **cinematográfica** de continuidade) indicam interpretações mais complexas no interior das canções, além de contrapor com grande clareza os movimentos de “passionalização” e “tematização”.

Esta primeira estrofe apresentou grande variação melódica, alguns saltos notáveis na melodia, notas mais longas (que infelizmente não podem ser visualizadas no modelo) e uma instrumentação reforçando o universo do /ser/ e sua subjetividade. Vejamos como a estrofe seguinte trará um novo movimento:

Canta, canta uma esperança  
 Canta, canta uma alegria  
 Canta mais  
 Revirando a noite  
 Revelando o dia  
 Noite e dia, noite e dia  
 Canta a canção do homem  
 Canta a canção da vida  
 Canta mais  
 Trabalhando a terra  
 Entornando o vinho  
 Canta, canta, canta, canta  
 Canta a canção do gozo  
 Canta a canção da graça  
 Canta mais  
 Preparando a tinta  
 Enfeitando a praça  
 Canta, canta, canta, canta  
 Canta a canção de glória  
 Canta a santa melodia  
 Canta mais  
 Revirando a noite  
 Revelando o dia  
 Noite e dia, noite e dia.

Acrescido de piano, de instrumentos de sopro e de percussão e não mais em *rubato*, o refrão chega para tornar presente a fantasia prometida na primeira parte da canção. Os verbos estão sempre no modo imperativo, convidando ou ordenando o ouvinte a cantar, ou no gerúndio, indicando ações em andamento. Tampouco é fortuito que o principal verbo da estrofe seja “cantar”, lembrando que pela hipótese defendida aqui, esta é a forma do

cancionista livrar a si e ao ouvinte do “ferro do suplício”, reforçando o caráter de celebração e sonho, o panorama místico, ora cristão, ora pagão, que dá o tom geral da estrofe.

Em comparação aos versos anteriores, trata-se de um lirismo bastante simples. Salvo uma sutil referência a outra canção de Chico, “O cio da terra”, gravada dois anos antes, não há aqui grandes alusões, intertextualidades ou imagens requintadas. O investimento do cancionista parece ser essencialmente outro, não sendo, portanto, a relativa “pobreza” poética um grande problema para o êxito da canção.

De fato, em contraste com a primeira parte, a continuidade da canção sublinha figuras muito mais rítmicas, voltadas ao corpo e à ação (como entrevemos na figura a seguir). Após um grande salto melódico para o agudo, que talvez una as duas partes, logo são desenhadas duas grandes figuras. Percebe-se de imediato a mudança de direção da melodia, agora do grave para o agudo, assim como temos a repetição de uma figura cromática que surgira na figura 2 (p.29), mas que aqui provoca sensação diversa, por sua vizinhança entoativa.

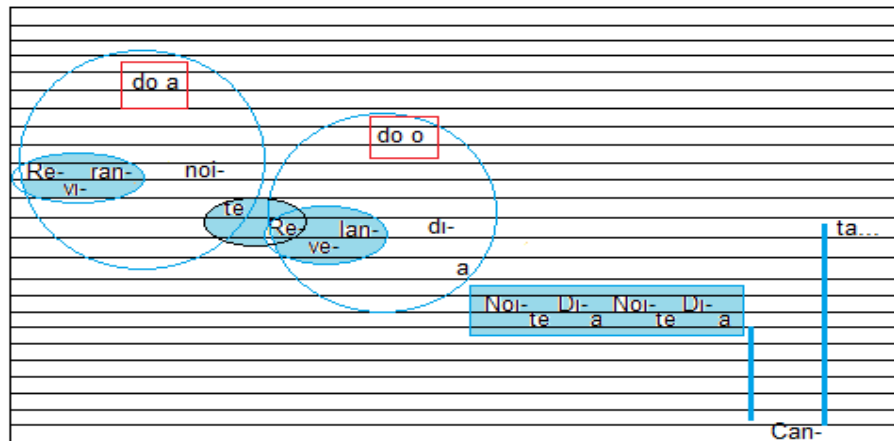
The image shows a musical score for a piece titled "Fantasia" (figura 4). It consists of a five-line staff with lyrics written below it. The lyrics are: "Can- ta pe- can- ma es- ran- ta u- ça Can- ta le- can- ma a- gri- ta u- a Can- mais ta". There are two large blue ovals highlighting specific melodic phrases. The first oval covers the notes for "ta pe- can- ma es- ran- ta u- ça". The second oval covers the notes for "ta le- can- ma a- gri- ta u- a". There are also two red boxes highlighting the words "ma es-" and "ma a-". A blue oval highlights the final phrase "Can- mais ta". The word "Can-" appears at the beginning and end of the staff, and "Can-" also appears in the middle of the staff below the main line of lyrics.

**"Fantasia" (figura 4)**

Desde já, a despeito da sinuosidade visível do trecho, percebemos as distinções propostas por Tatit entre “passionalização” e “tematização”. O acréscimo já citado dos instrumentos e do pulso soma-se à utilização de notas mais breves e de um número notável de consoantes oclusivas, aumentando a sensação rítmica. (Chamo também a atenção



para fusões de vogais presentes nesta figura. Esse traço talvez componha um dos traços marcantes da dicção do cancionista<sup>37</sup>).



"Fantasia" (figura 5)

Mais uma vez dois grandes desenhos dominam a figura, aqui em sentido descendente. São melodicamente muito ricos, mas pelas notas breves e as mudanças ágeis de altura, temos mais uma sensação rítmica do que melódica. (A ascensão e o descenso consecutivos da linha geral chegam a fazer lembrar o movimento do sol, símbolo máximo da passagem do tempo). Ao fim do trecho, o cancionista nos dá um exemplo perfeito de combinação entre letra e melodia para produzir sentido. O verso “Noite e dia, noite e dia” é composto por uma variação dual mínima de palavras e uma variação dual mínima de notas (o retângulo azul da figura). Esse movimento cíclico, perpétuo, o eterno retorno nietzschiano só se interrompe por meio de um novo salto melódico descendente e depois ascendente para que se retome a fantasia (“Canta...”). Tal complexidade de representação decerto não seria possível somente com a letra ou a melodia.

(Eu também poderia apontar a notável “coincidência” – indicada pelos retângulos vermelhos e que se repete na segunda variação da letra –, onde o cancionista opõe “do a” a “do o” como ápices de suas figuras melódicas. A meu ver, uma possível reprodução fonética / morfológica dos grandes campos semânticos tratados na canção, a noite e o dia, a fantasia e o real. Outro recurso dificilmente perceptível numa análise estrita da letra, pois se trata de uma parte da palavra, somente destacada com a entoação que Chico realiza quando

<sup>37</sup> Sobre “dicção”, ver TATIT (2002), p.11.

canta. Também é difícil se defender que este recurso seja consciente por parte do cancionista, mas sua verificação no plano figurativo da canção já é por si espantosa.)

O refrão segue com as mesmas figuras, variando as letras, até retornar à primeira parte, mais introspectiva, e em seguida ao refrão outra vez. Com a continuação da canção, há variações na instrumentação, uma pequena modificação melódica no fim da primeira parte e o acréscimo significativo de palmas e assovios no refrão, reforçando seu caráter congregante. No entanto, acredito que o exemplo tenha bastado para demonstrar as possibilidades do modelo de Tatit.

Pela análise das figuras, entrevemos como se desenvolve ao longo do tempo a linha entoativa da canção, onde o gênero guarda boa parte de sua produção de sentido e de sua força estética. Também se confirma a existência dos dois grandes movimentos apontados por Tatit, vertidos ao /ser/ e ao /fazer/, embora existam nuances em cada um deles, mediante o talento do cancionista. Ademais, creio ter apresentado um grande exemplo de como a linguagem da canção popular ganhou complexidade, por hipótese, a partir de Noel Rosa e de sua geração, o que poderá servir de parâmetro para as canções analisadas a seguir. O quanto estas se distanciam da realização de Chico Buarque – distância que se amenizará ao longo do trabalho – torna-se argumento de que a linguagem da Canção, um dos componentes do sistema candiano, ainda não estava estabilizada, furtando a autor e público uma linguagem comum.

(Talvez Chico Buarque esteja para este trabalho como Machado está para a *Formação*. Uma alternativa possível para a comparação seria dizer que Chico está mais para Drummond do que para Machado, mas acredito, com efeito, que o autor itabirano seja um segundo ponto de chegada da obra-prima de Candido, em ausência. Em última instância, os vetores da *Formação* encontrariam Machado para a prosa e Drummond para a poesia, como exemplos de obras cuja linguagem está estabilizada e serve de referência ao sistema a que pertencem. Minha escolha, traindo minha “nacionalidade mineira”, por Machado, se dá por ser este e não aquele o citado na obra de Candido.)

Apresentado o modelo teórico, parto agora para a análise do primeiro cancionista, Catulo da Paixão Cearense, nos termos deste trabalho, pertencente à fase vespéral da formação de um sistema orgânico para a canção popular brasileira.

## 2. CATULO DA PAIXÃO CEARENSE

Para que este trabalho não seja acusado, a reboque da obra-prima em que se espelha, do sequestro de figuras importantes como (ironicamente<sup>38</sup>) a do poeta Gregório de Mattos, que fazia uso da viola e do “canto falado”, a de Domingos Caldas Barbosa, que marcou com suas polêmicas a corte portuguesa no século XVIII, e a de Chiquinha Gonzaga, que, mesmo não sendo letrista com assiduidade, legou-nos a indelével “Ó abre-alas”, composta no penúltimo ano do século XIX, além das muitas manifestações parte europeias, parte africanas, que se iniciaram no Brasil antes do século XX, sobretudo a polca e o lundu, reafirmo que o enfoque desta dissertação é a **passagem das manifestações cancionais** – quando por hipótese os três elementos formativos apontados por Antonio Candido não dialogavam organicamente – **para um sistema cancional pleno**.

Mário de Andrade, em sua *Pequena história da música*, tece algumas considerações sobre música erudita que talvez possam ser aproximadas do recorte escolhido para este trabalho:

No cantochão [canto gregoriano] a música efetivava o destino intelectual da palavra, lhe acentuava a rítmica oral e, predispondo sentimentalmente o ouvinte, facilitava a eficiência moral do texto. Mas deixava a palavra falar. Agora [com a Melodia Acompanhada, no século XVII], apesar de afirmarem todos que a música é escrava da palavra, ela se tornou uma escrava despótica, prejudicando a rítmica oratória por meio de sons que não se desenvolvem no movimento oral da frase, mas são medidos em tempo musical. E não deixa mais a palavra falar por si<sup>39</sup>.

Procurei estabelecer o marco inicial da pesquisa num ponto razoável onde nem a melodia preponderasse sobre a palavra (como no canto gregoriano), nem a palavra ditasse como deveria se dar a melodia (como nos tempos da Melodia Acompanhada). Em outros termos, era importante que este trabalho principiasse por cancionistas, autores que supostamente pensam a letra sobre o pano de fundo melódico ou vice-versa; bem como que estes estivessem num contexto formativamente interessante. Esta dissertação parte da hipótese

<sup>38</sup> Alusão a *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Mattos*. CAMPOS (1989).

<sup>39</sup> ANDRADE (1977), p.75.

de que Catulo da Paixão Cearense e seu contexto possam constituir este ponto de partida para pensarmos nas transformações da canção popular urbana rumo à formação de um sistema. Catulo talvez represente bem o fim da época em que letra e melodia, sob os termos de Mário de Andrade para a canção erudita, disputavam a hegemonia quando reunidas num mesmo objeto estético. Nos termos de José Miguel Wisnik, o compositor representa, na história de nossa canção popular, “um momento de conjunção entre música e literatura”<sup>40</sup>, despertando o interesse deste trabalho para entender como se dá essa união e essa passagem, quando a Canção equilibra as influências melódicas e líricas para erigir um objeto próprio.

Maranhense de nascimento, mas carioca de formação – um “nordestino carioquizado, gênio sem eira nem beira”<sup>41</sup>, segundo o papa do modernismo brasileiro –, Catulo da Paixão Cearense nasceu em 1864, em São Luís, e migrou para o Rio de Janeiro em 1880, com dezesseis anos, onde permaneceu até o fim da vida. De origem simples, trabalhou como estivador no porto carioca em sua juventude até ser contratado para dar aulas de Português em casas de família (se dizia leitor de Homero, Virgílio, Goethe, Shakespeare, Ariosto<sup>42</sup>). Também na juventude, frequentou uma animada república de estudantes na Rua Barroso (atual Siqueira Campos), onde travou contato com nomes importantes que seriam decisivos na sua formação artística, como o cantor Cadete e Anacleto de Medeiros<sup>43</sup>. Mais tarde, com a fama adquirida por suas modinhas, passou a frequentar os salões e recepções da elite carioca. Esse prestígio, contudo, não se reverteu em segurança financeira e Catulo morreu à míngua em 1946.

Ao longo do período em que o autor compôs suas canções mais célebres, o Rio de Janeiro passou por inúmeras mudanças importantes em suas estruturas sociais, muitas delas decisivas para entendermos a repercussão e a força da lírica do cancionista maranhense. De maneira um tanto breve e panorâmica, vejamos algumas dessas mudanças, a fim de vislumbrar melhor o contexto de Catulo e entender como esses elementos extracancionais tornam-se imprescindíveis para a interpretação de sua obra.

Possivelmente o mais decisivo evento da história brasileira depois das viagens cabralinas, a libertação dos escravos, em 1888, além de gradualmente reforçar a presença da cultura negra na maior cidade do país à época, foi a grande responsável por um

---

<sup>40</sup> PALAVRA, 4min05s.

<sup>41</sup> ANDRADE (1977), p.193.

<sup>42</sup> In BANDEIRA (1966), p.8.

<sup>43</sup> SEVERIANO (2008), p.65.

aumento drástico da população do Rio de Janeiro. Eram cerca de 522.000 habitantes em 1890 para chegar a 700.000 dez anos depois<sup>44</sup>, um crescimento de quase 30%. Livres, e sem oportunidades de emprego no campo, ou em busca de melhores oportunidades do que a intensa exploração nas fazendas, a maior parte da população negra migra das grandes propriedades rurais no interior do estado, e de outros estados, para um local onde esperavam melhores condições de vida (voltarei mais detalhadamente a este ponto quando analisar a formação do samba em Donga, Sinhô e Noel).

Outra razão desse *boom* populacional consistiu na força de atração que os grandes centros urbanos exerciam nas populações àquela altura (talvez o inverso desse movimento, com os habitantes que podem saindo dos grandes centros urbanos, tenha tomado forma somente nas últimas décadas). Essa força atraiu imigrantes de diversas regiões do Brasil para o Rio de Janeiro, sobretudo da Bahia – que vão ser centrais para a formação do samba – e oriundos do meio rural, contextualizando também, razoavelmente, a trajetória do cancionista e de sua família, emigrados do Maranhão. Nas palavras de José Ramos Tinhorão, a cidade, no final do século XIX, início do século XX, era “um verdadeiro laboratório de experiências fragmentadas de usos e costumes de origem rural”<sup>45</sup>.

Com menor força, mais ainda significativa, essa atração agiu também em relação a outros países, com destaque para Portugal – com grande fluxo de imigrantes ao menos desde o período joanino, intensificado nas últimas décadas do século XIX –, e para a França, na presença dos teatros de revista a partir de 1859, fundamentais para o desenvolvimento da canção popular por exigirem as letras dos espetáculos em língua vernácula; sem falar nos inúmeros cidadãos estrangeiros que marcaram o universo musical da sociedade carioca, dos quais cito: Joseph Arnaud, francês, diretor do primeiro café-cantante, “*Alcázar Lyrique*”, Pepa Delgado (1887-1945), piracicabana, do interior de São Paulo, portanto, mas filha do toureiro espanhol Lourenço Delgado, célebre cantora e atriz do começo do século XX e Fred Figner (1866-1946), boêmio (por nacionalidade), fundador das Casas Edison e responsável pelas primeiras gravações de discos no Brasil<sup>46</sup>.

Além dos cafés, de ascendência francesa, terem abrigado as modinhas no começo do século XX (este que será o gênero predileto de Catulo), a força da cultura europeia

---

<sup>44</sup> TINHORÃO (1990), p.199.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p.209.

<sup>46</sup> Para uma visão geral deste tópico: SEVERIANO (2008), p.54-59 e TINHORÃO (1990), p.163-185.

naquele momento e seu domínio simbólico sobre a sociedade brasileira<sup>47</sup> se fazem notar, por exemplo, ao visitarmos a lista das canções que fizeram mais sucesso no Brasil entre 1901-1916<sup>48</sup>. Salvo uma penetração incipiente de músicas americanas no último quinquênio, predominavam canções francesas, italianas, portuguesas e inglesas. Em outra ótima síntese de Tinhorão para o quadro: “ao fazer-se um vestido, o tecido era inglês, a modista francesa e o cliente brasileiro”<sup>49</sup>.

Especificamente em relação a Catulo, percebe-se ao menos de duas maneiras essa influência europeia em sua obra: no estilo em que o cancionista escrevia suas letras e em sua trajetória artística rumo aos livros.

Sobre seu estilo, o autor mobilizava um vocabulário excessivamente rebuscado, talvez literário, se comparado ao que se falava corriqueiramente à época e que depois se consolidará (a língua falada) como a variante linguística predominante na canção popular. (Esse mesmo preciosismo vocabular acompanhará nossos cancionistas até a década de 20, e *en passant*, também nossos escritores. A mobilização da “linguagem livresca”, contudo, parece impactar diferentemente na Canção e na Literatura, o que argumentarei até o final do trabalho.) Versos como “teu sorriso inspira a lira / que afinei por teu falar”<sup>50</sup> (“Talento e Formosura”), “Meu coração delito algum por te beijar não vê” (“Flor amorosa”) e “Mostrando-a a ti, dos olhos meus correr senti / Uma nívea lágrima e, assim, te respondi” (“Ontem ao luar”) são alguns dos exemplos.

Outro fenômeno que denota às avessas certo distanciamento da cultura popular, e que também está presente na lírica de Catulo, são as estilizações linguísticas, voltadas, sobretudo, para as classes mais baixas ou para oriundos do meio rural. Por meio delas, o cancionista busca reproduzir a fala do homem simples, mas acaba por discriminar a linguagem representada diante de uma linguagem “correta” ou ideal (que também não se escreve como se diz, obviamente). “Cabôca de Caxangá / Minha cabôca vem cá” (“Cabôca de Caxangá”) e “Si chora o pinho / Im desafio gemedô / Não hai poeta cumo os fio / Du sertão sem sê doutô” (“U poeta du sertão”) são exemplos desse tipo.

<sup>47</sup> Domínio também não simbólico. Há explícita dependência do capital inglês, que pode ser inferida dos empréstimos realizados pelo governo brasileiro e que resistem até a década de 20. TINHORÃO (1990), p.163.

<sup>48</sup> SEVERIANO & MELLO (2006), p.17-49.

<sup>49</sup> TINHORÃO, Op. Cit., p.166.

<sup>50</sup> Todas as letras que não trouxeram indicação de referência foram extraídas do material que o professor Fischer se utiliza para dar aulas, recolhidas e organizadas por ele nos últimos (muitos) anos. Fica o agradecimento pela gentil concessão.

Catulo não está sozinho nesse tom arcaizante e distanciado. No começo do século XX, são muitos os cancionistas que mobilizam linguagem requintada mesmo para falar de temas populares ou voluptuosos – o que nos leva a crer que era essa a matriz usual para a composição das canções. Posso citar, como exemplo: “A marrequinha de Iaiá” (Francisco Manuel da Silva e Paula Brito<sup>51</sup>, década de 1860): “Os olhos namoradores / Da engraçada Iaiazinha...”, desde os primeiros versos com um adjetivo anteposto, e a canção segue em variante culta; “Lundu das moças” (F. S. Noronha, provavelmente da década de 1870), “Dai-me um noivo, meu santinho / Um noivo gordo ou bem magro / Que me adore e recompense / O amor que lhe consagro...”, próclise e o uso do culto do pronome oblíquo; “A pombinha da Lulu” (Baiano e Costa Silva, possivelmente de 1902), “Deixo aqui a pergunta / Que fazes a isso tu / Se a eu estava consolando / A pombinha da Lulu”, inversão do sujeito e a duplicação do pronome pessoal; e “Corta-jaca” (Chiquinha Gonzaga e Machado Careca, 1902), “Neste mundo de misérias quem impera / É quem é mais folgazão / É quem sabe cortar jaca nos requebros / De suprema perfeição, perfeição”, cujo vocabulário oscila entre culto e popular.

A segunda maneira de entrevermos a influência culta na obra de Catulo está em sua trajetória poética partindo das modinhas, entre 1880 e 1917, para os livros, de 1918 até a sua morte. Claro que só este movimento em direção à literatura não o caracteriza como um artista sempre voltado à cultura letrada, talvez europeia (embora o alto teor romântico de sua poética, da qual vimos alguns exemplos há pouco, também aponte nesse sentido), entretanto, é interessante pensar que Donga, Sinhô ou Noel Rosa não vão repetir essa trajetória, que só vai ressurgir, noutras roupagens, em cancionistas contemporâneos, como Chico Buarque (seria um indício de enfraquecimento da função social da canção popular no contexto contemporâneo?). Não houve nos três sambistas qualquer vetor que apontasse para fora do universo cancional, como se as canções lhes bastassem enquanto realização estética. Mas houve para Catulo; por quê?

No artigo “Catulo da Paixão Cearense: a derradeira vítima de Odete Roitman”<sup>52</sup>, Benito Rodriguez aponta que o cancionista buscava ascender ao gosto da elite ao conjugar seu (da elite) objeto artístico dileto, o livro, à matéria rural ou folclórica, tópica que ganhou grande força na virada do século XIX para o XX. Acredito, contudo, por verificar tendências literárias já em sua obra cancional, que este vetor rumo à elite sempre foi um

<sup>51</sup> Este, editor e primeiro chefe de Machado de Assis, aquele, melodista do Hino Nacional. Observações realizadas por Luís Augusto Fischer.

<sup>52</sup> In *Letras*, nº44, p.37-50.

elemento significativo na estética de Catulo, quer na escolha vocabular de ascendência parnasiana ou romântica, quer na estilização distanciada da linguagem do campo (que também estará presente em seus livros, como a *Matta Iluminada* ou *Flor do Sertão*, por exemplo). Também é preciso considerar que constam em sua obra livresca muitos poemas de tendência romântica, mesmo que não sejam rurais ou folclóricos, o que reforça a ideia de uma coesão maior na trajetória de Catulo e não de uma drástica transformação estética. O cancionista soa ser mais um artista sempre visando à arte culta e que acabou conseguindo migrar para a literatura, do que um arrivista atento aos gostos de sua época e em busca da atualização de sua estética frente ao samba e à devastadora cultura de massa.

Com alguma liberdade, também podemos entender Catulo como um homem exemplar de seu meio. Explico-me: neste exato momento presenciamos um espaço supostamente mais cosmopolita-urbano que vem sendo habitado cada vez com mais força por oriundos do meio rural. Catulo, nascido na capital do Maranhão, visa antes à arte letrada e à tradição europeia do que a tradição popular anônima. Nesse sentido, a trajetória de sua família, que precisou emigrar para o Rio de Janeiro, talvez ajude a explicar seu particular *bildungsroman*, exercendo primeiramente o gênero de seus iguais, mas mantendo no horizonte uma realização “superior”, à qual se dedicou com o avançar da idade.

Outra peculiaridade do cancionista o posiciona um pouco mais para lá, cultura letrada, do que pra cá, cultura popular: sua preocupação com a autoria. “Incapaz de escrever uma célula melódica”, como depôs Villa-Lobos<sup>53</sup>, seu método de composição, bastante controverso, consistia em colocar letras em melodias já afamadas, valendo-se do sucesso alcançado pela música instrumental ou reforçando o caráter memorizável da melodia com seus versos. (Vale observar que Catulo busca encontrar as melhores palavras para a melodia que as acompanha<sup>54</sup>, o que constitui uma prática diferencial, a meu ver, em relação às canções que lhe antecederam, preocupadas com a melodia, com a palavra, com o mote ou mesmo com a dança, no caso da polca, do lundu, entre outros. Eis uma das chaves para se escolher sua obra como um ponto de partida interessante para este trabalho.) Em seus livros, única forma de se publicarem as canções antes da gravação mecânica, Catulo frequentemente omitia o nome dos parceiros (por ser desnecessário, já que eram célebres? Por má fé?), gerando posteriormente longevas batalhas pelos direitos autorais de seus maiores sucessos<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> SEVERIANO (2008), p.66.

<sup>54</sup> Em depoimento a João do Rio, RIO (2008), p.242-243.

<sup>55</sup> SEVERIANO (2008), p.65-68.



No ambiente da canção popular quase anônima, com o conhecimento da cultura autoral letrada e sem o amparo e a necessidade de autoria da canção para o mercado (que se desenvolverá nas décadas posteriores), Catulo preocupa-se em assinar e ser reconhecido pelas letras que compõem, muitas vezes apagando o papel do melodista na criação. Tal preocupação certamente revela um pouco de como o cancionista concebia o papel da canção no meio artístico e cultural, bem como qual seria o seu papel, de Catulo, neste mesmo meio.

De tudo isso, duas questões são relevantes para a argumentação que proponho aqui: o fato de ele, mesmo sendo compositor popular, já se preocupar com a autoria de suas letras antes de Donga registrar “Pelo telefone” em 1916, preocupação até então comum somente entre compositores eruditos; e que, materialmente, nos livros, muito reeditados na virada do século XIX para o XX – um deles, *O cancionero popular*, por exemplo, chegou a cinquenta reedições<sup>56</sup> –, poucas marcas distinguem Catulo de um típico poeta de livro.

Espero não ser leviano ao afirmar que, por isso (características das letras, trajetória estética, suas preocupações “eruditas” com autoria e sua semelhança material com os poetas livrescos), a presença da cultura europeia, sobretudo seu “livrocentrismo”, seja uma força decisiva a ser considerada na obra de Catulo.

Em retorno súbito, após longa digressão, às transformações ocorridas no Rio de Janeiro, outra mudança decisiva vivenciada por Catulo foi a Proclamação da República em 1889. Podendo ser considerada mais um esforço de alinhamento da burguesia local à burguesia internacional do que uma alteração significativa das relações de poder na sociedade brasileira<sup>57</sup>, a mudança de sistema de governo talvez tenha sido o primeiro grande impulso no processo de urbanização do Brasil, que só estará completo a partir da década de 30 (o segundo, se considerarmos a chegada da família portuguesa em 1808<sup>58</sup>, o terceiro, se considerarmos a movimentação em torno da extração do ouro nas cidades mineiras<sup>59</sup>). Na substituição da corte e dos títulos nobiliárquicos pela representação pública – aumentando a possibilidade de se exercer poder político real no direcionamento do país –, insere-se no meio urbano um foco nítido de interesse para a elite, essencialmente agrária até então e já sem o benefício da escravatura, o que intensificou seu deslocamento para os centros urbanos.

---

<sup>56</sup> SEVERIANO (2008), p.66.

<sup>57</sup> Vale lembrar as observações de Sérgio Buarque de Holanda sobre o “imprevisto que representou para nós (...) a ideia republicana”, em HOLLANDA (1995), p.160-161.

<sup>58</sup> FISCHER (2008), p.57.

<sup>59</sup> CANDIDO (2007), p.43-73.

Esse processo, ainda incipiente no final do século XIX, mas que vai ganhar corpo no começo do século XX, talvez ajude a explicar parte do sucesso das primeiras modinhas de Catulo. Se a cidade se tornava um ambiente com traços rurais pela população mais pobre, também sua elite portava diversos costumes que poderiam ser ligados ao ambiente do campo. A contar o preço bastante elevado dos cilindros de gravação<sup>60</sup> e a não existência do rádio como meio popularizador, é preciso considerar a composição da elite quando se investiga o sucesso da obra do cancionista nos primeiros anos do século passado. À feição do diagnóstico de Candido sobre a poesia pastoral<sup>61</sup>, a força da lírica de Catulo, como uma das vertentes da “profusão de relatos regionais” da época<sup>62</sup>, talvez seja bem explicada pela presença da cultura rural no Rio de Janeiro, tanto do povo quanto da elite.

Esse povo, por sua vez, também estava muito propício à lírica do compositor maranhense. A começar pela presença importante dos cafés-cantantes e dos chopes, que lançavam moda entre a população carioca<sup>63</sup>, e em cujo ambiente Catulo era uma figura reconhecida<sup>64</sup>. Também pela alta porcentagem de alfabetizados no Rio de Janeiro (em torno de 50%) em relação aos demais estados do Brasil (20% aproximadamente), o que gerava, em 1906, algo em torno de 400 mil leitores potenciais na capital federal<sup>65</sup>. Sendo o livro um objeto importante de divulgação de sua obra – Catulo colocava letras, passíveis de serem impressas, em melodias já célebres, como já dito (outra vantagem de sua obra nesse tipo de veiculação) –, podemos imaginar um público bastante vasto a ter acesso às suas especiosas modinhas.

Seguindo a toada, cabe apontar que os primeiros esforços de gravação, que começaram no Brasil a partir de 1902, obviamente têm grande papel na divulgação da obra de Catulo. Antes da possibilidade de se gravarem sons em cilindros e, posteriormente, em discos, a única forma de apreciação possível das canções era pela partitura musical ou pelos livretos impressos contendo as letras e a indicação de a quais melodias pertenciam. Com o surgimento da gravação, as novas canções se libertam da obrigatoriedade impressa e com isso aumentam exponencialmente seu espectro de apreciadores, contemplando a expressiva parte analfabeta da população carioca.

---

<sup>60</sup> TINHORÃO (1990), p.198.

<sup>61</sup> CANDIDO (2007), p.62.

<sup>62</sup> FISCHER (2008), p.58.

<sup>63</sup> TINHORÃO, op. cit., p.174-176.

<sup>64</sup> “A musa das ruas”, em RIO (2008).

<sup>65</sup> EL FAR (2004), p.12-13 e p.71.

Luiz Tatit nota com perspicácia que ocorre um processo de triagem “de ordem técnica” ao longo das primeiras gravações. Assim como muitas características não podiam ser registradas pelos primeiros gravadores (gêneros muito percussivos, por encobrirem a voz, coreografias e a religiosidade associada a alguns gêneros etc.), também não havia grande vantagem para a música erudita brasileira em ter suas músicas capturadas pelos gramofones, pois já eram registradas em partitura<sup>66</sup>. Segundo o teórico, os primeiros esforços de gravação incidiram, então, sobre os representantes do samba de partido-alto, gênero que favorecia o aspecto rudimentar do processo de gravação por sua composição ser, essencialmente, letra, melodia e um acompanhamento simples.

No começo de uma segunda triagem, segundo Tatit, com a ideia de comercialização em vista e em consonância com os impulsos nacionalistas e folcloristas da época, Catulo se destacaria com suas modinhas e baladas<sup>67</sup>. Embora o pesquisador uspiano mobilize de maneira pouco precisa o conceito trazido da Semiótica – sobretudo por não delimitar claramente essa passagem entre a primeira e a segunda triagem –, o conceito presta ao argumento defendido neste trabalho por delinear mais uma força a favor da obra do cancionista maranhense, que parecia estar adequada ou adequou-se às triagens vigentes nas primeiras décadas do século passado, sendo popular, de acompanhamento simples e afinado aos interesses comerciais da época.

Antes de finalmente interpretar os dados vistos até aqui nos termos da noção de sistema, vale mencionar a posição de alguns intelectuais da época a respeito de Catulo da Paixão Cearense (ou “retroativamente intelectuais”, já que eram jovens pensadores naqueles anos). Embora uma primeira visada pudesse apontar o cancionista – reforçado pelo elogio transcrito na introdução deste trabalho – como uma espécie de personificação do projeto de Mário de Andrade, a saber, a conjunção da cultura europeia com a cultura popular anônima, segundo Wisnik<sup>68</sup>; o flerte notável do cancionista com o mercado e sua preocupação com o reconhecimento de autoria das canções transformam-no numa espécie de “ovo galado” do ideal marioandradino, que identifica o caráter popularesco da “poesia cantada”<sup>69</sup> praticada com excelência por Catulo (o adjetivo “popularesco” indexado a Catulo pelo poeta modernista também seria usado por ele para criticar as gravações na década de 30, em

---

<sup>66</sup> TATIT (2004), p.94-95.

<sup>67</sup> Ibidem, p.96.

<sup>68</sup> In PALAVRA (2009), extras.

<sup>69</sup> ANDRADE (1977), p.193.

oposição ao que seria legitimamente popular<sup>70</sup>). Na mesma linha, dirá Paulo Prado no prefácio à primeira edição de *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade: “‘Catulo Cearense’, trovador sertanejo, que a mania literária já envenenou”<sup>71</sup>. Novamente Wisnik:

o pulular irrequieto da música urbana espirrou fora do programa nacionalista porque ele exprime o contemporâneo em pleno processo inacabado, mas dificilmente redutível às idealizações acadêmicas de cunho retrospectivo ou prospectivo<sup>72</sup>.

Nesses termos, Catulo figuraria como um limiar entre aquilo que a *intelligentsia* almejou para a cultura brasileira e aquilo que realmente se deu, com o florescimento da canção popular urbana, inevitavelmente voltada para o mercado. Do outro lado do arco, depois da formação da canção e da separação mais nítida entre ela e a literatura, o cancionista não terá melhor sorte do ponto de vista crítico, haja vista a impressão de Candido de que há uma “banalidade dessorada” em suas modinhas<sup>73</sup>.

Até aqui busquei expor diversos fatores externos que agiram em relação à obra de Catulo, quais sejam: o crescimento exponencial da população da cidade do Rio de Janeiro (com a libertação dos escravos e as emigrações, nacional e estrangeira), a presença no Brasil de cultura e tecnologia internacionais, o deslocamento da elite do campo para a cidade, um crescimento dos movimentos folcloristas no começo do século, que atraiu a atenção da intelectualidade para a cultura popular, o índice relativamente baixo de analfabetismo no Rio de Janeiro, se comparado ao restante do país, e o advento das gravações, que alteraram definitivamente a relação do homem com a música (e com a canção), além de, pela triagem apontada por Tatit, favorecerem muito o estilo em que Catulo desenvolveu sua obra (ideal para uma interpretação simples, com voz e um acompanhamento harmônico).

Passo agora a uma tentativa mais explícita de entender a noção candidiana de sistema, por meio da análise das instâncias que o compõem. Como citado no início desta dissertação, a noção de sistema para Antonio Candido pauta-se pela existência de três fatores que, conjuntamente, proporcionariam a plena circulação da obra de arte, quais sejam: autor, público e obra (ou linguagem). O primeiro constitui-se basicamente de um grupo de autores em permanente atividade e contato entre si. O segundo, por um público suficientemente expressivo para ser o destinatário da obra e figurar no horizonte dos autores, quer por sua

---

<sup>70</sup> Apud TONI (2004), p.55.

<sup>71</sup> ANDRADE, O. (1980), p.58.

<sup>72</sup> SQUEFF & WISNIK (2004), p.148.

<sup>73</sup> CANDIDO (1985), p.114

força de prestígio, quer por seu poder de compra (em tempos de cultura de massa, do enfoque deste trabalho, talvez não o do livro de Candido). O último, por sua vez, se trata não só da presença física da obra e de sua circulação – ao que costuma ser reduzido em algumas análises, sobretudo para afastar o perigo de uma visada estritamente formalista –, mas também pela linguagem em que determinado objeto estético se configura, ou mais do que isso, um parâmetro com que autores e público possam interpretar (ou, vulgarmente, medir) a obra que os permeia.

Se havia um número razoável de cancionistas à época de Catulo – dos quais preciso citar, ao menos, Eduardo das Neves, em estilo bem próximo ao do maranhense –, dificilmente conceberíamos esses artistas como autores da mesma forma com que fazemos hoje em dia, ou como definido por Foucault: “um momento forte da individualização das ideias”<sup>74</sup>, uma função discursiva que caracteriza o modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade<sup>75</sup>. Em termos práticos, era bastante comum que os autores escutassem algum estribilho popular ou folclórico e adaptassem-no, criando novos trechos, muitas vezes para que fossem bem sucedidos nos salões, cordões ou ranchos (“Corta-jaca”, por exemplo, grande sucesso de Chiquinha Gonzaga, foi uma dessas canções cuja autoria não estava totalmente estabilizada).

No começo do século XX, portanto, acredito que o quadro de autores na canção popular brasileira (não no campo da arte erudita, inclusive da música, onde a questão da autoria estava bem definida) desenhava-se ainda de maneira insólita e de caráter bastante informal. Provas disso, além das muitas polêmicas autorais que irão envolver posteriormente algumas das principais canções do período, se encontram nas análises dos cancioneiros publicados no começo do século passado, onde encontramos referências incompletas (“poesia de Castro Alves, música de \*\*\*\*”) ou nulas em relação à autoria da canção, referências associadas a seu intérprete mais célebre (“Repertório do Baiano”), a uma música já existente (“Música da valsa – Despedida – do maestro Anacleto de Medeiros”), a uma canção já existente (existindo duas letras para uma mesma melodia) e até mesmo à cena do teatro de revista de onde foi selecionada (“Cantado na Revista ‘Já te pinte!’”)<sup>76</sup>. Mesmo em uma

---

<sup>74</sup> FOUCAULT (1992), p.33.

<sup>75</sup> Ibidem, p.46.

<sup>76</sup> Todas as referências de CACIONEIRO (1913).

edição das modinhas de Catulo publicada em meados do século passado, chegamos a encontrar os melodistas como “colaborador na parte musical”<sup>77</sup>.

Pela forma como Catulo compunha suas canções, a questão se torna ainda mais controversa. Não creio que seja possível desbastá-lo da qualidade de cancionista somente por não demonstrar habilidade em compor a parte musical da canção. Mesmo hoje, grande parte das canções nasce primeiramente ou com a letra ou com a melodia e são necessárias habilidades de cancionista, não de poeta ou de músico, para encontrar a complementação mais adequada. Não obstante, também é difícil defender Catulo como um autor de canção popular *stricto sensu*. O fato de ele se debruçar em melodias já estabelecidas, algumas delas estrangeiras<sup>78</sup> e até à revelia do autor, como “Ontem ao luar” (inicialmente “Choro e Poesia”, de Pedro de Alcântara)<sup>79</sup> e, principalmente, a ausência imediata de contestação de autoria – houve polêmica a respeito, mas posterior, o que denota que falamos de uma sociedade onde esse valor não era imprescindível para a canção popular – leva a crer que neste campo a noção de autor ainda não estava completamente estabelecida. “Luar do Sertão”, por exemplo, sua canção mais notória e de maior permanência, também parece ter sido composta sobre um tema folclórico modificado por João Pernambuco (este, aliás, não conseguiu, anos depois, o reconhecimento judicial de coautoria<sup>80</sup>).

Em suma, proponho que, do ponto de vista formativo, a função do autor não estava estabilizada no começo do século XX para a canção popular brasileira. Embora houvesse autores em permanente contato e em processo de criação – tal como definiu Candido –, não havia socialmente uma forma segura e constante por meio da qual o público e outros autores pudessem atestar a autoria das canções. Os processos sinuosos pelos quais se estabeleciam as parcerias entre cancionistas, os poucos meios acessíveis de atribuição e registro autoral e, principalmente, a majoritária falta de reconhecimento, na sociedade em geral, de que a autoria era algo importante para a apreciação das canções populares são causas prováveis dessa fragilidade.

Renovemos a pergunta em relação ao público: havia na canção popular brasileira dos primórdios do século XX um público suficientemente numeroso e expressivo a ponto de figurar no horizonte dos autores no instante da criação? Sim, certamente havia.

<sup>77</sup> CEARENSE (1943), o exemplo citado está na p.49, mas há alusões similares em todo o livro.

<sup>78</sup> SEVERIANO (2008), p.67.

<sup>79</sup> SEVERIANO & MELLO (2006), p.28.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p.38-39.

Como já vimos, a cidade do Rio de Janeiro dos primeiros anos do século passado é um universo muito propício ao desenvolvimento da canção popular, mormente às modinhas de Catulo.

Em primeiro lugar, as cidades aumentavam exponencialmente de tamanho. A abolição da escravatura – levando antigos trabalhadores das fazendas para a cidade – os imigrantes livres – do campo, de outras cidades, de outras regiões do país e de outros países –, as altas taxas de fertilidade, o deslocamento da elite agrária para o ambiente urbano; tudo contribuiu para esse crescimento e para um novo panorama de desenvolvimento da cultura na capital federal. Havia compradores e leitores para as edições populares com as modinhas de Catulo. Havia consumidores para os discos e para os tocadores de discos onde se registravam as canções. O caráter intensamente bucólico das modinhas do compositor maranhense aumentava o interesse dos recém-chegados do meio rural, pobres ou ricos, possivelmente saudosos, que poderiam se emocionar ao som das gravações ou executando as modinhas à capela, ao violão ou ao piano.

Ainda quanto ao público, proponho uma hipótese complementar sobre a popularidade de Catulo. É notável o grande número de imigrantes de outros países na cidade do Rio de Janeiro do começo do século passado. Alguns foram citados nominalmente neste trabalho, mas a comunidade de maior destaque na cidade certamente era a de imigrantes portugueses, que correspondiam a cerca de 20% (aproximadamente cento e vinte mil habitantes) da população da cidade do Rio em 1890<sup>81</sup> e inspiraram narrativas como o romance de Aluísio Azevedo, *O cortiço* (1890)<sup>82</sup>. Pois bem, caso rastreemos as origens da modinha, gênero de Catulo, bem como a da outra grande coluna, relacionada ao lundu e ao maxixe, podemos chegar com alguma licença à cisão perpetrada por Domingos Caldas Barbosa na corte portuguesa no século XVIII entre modinhas brasileiras e portuguesas<sup>83</sup>. Das modinhas brasileiras, sua lira maliciosa, suas letras provocantes, sua capacidade de despertar o movimento do corpo, sua representação de amor realizável e presente, sua feição mais “temática”, nos termos de Tatit, provém um dos componentes da mistura que, com as influências africanas e outras influências europeias, formariam maxixe e o samba. Das modinhas portuguesas, sua temática nostálgica, seu andamento comedido, seu amor irrealizável, basicamente “passional”, talvez derive essa outra grande coluna de nossa música

---

<sup>81</sup> EL FAR (2004), p.156.

<sup>82</sup> A inspiração de relacionar Catulo a certo *genus loci* português e ao *O cortiço* adveio de SANDRONI (2001), p.93.

<sup>83</sup> Só a partir do século XIX, a modinha e o lundu passam a se distinguir de maneira inequívoca. Ibidem, p.43.

onde Catulo demonstrou excelência. Tatit afirma nesse sentido: “Entre o lundu (...) e a modinha, cujo caráter melódico evocava trechos de operetas europeias (...) configura-se a canção do século XX”<sup>84</sup>.

Se for boa a hipótese, enquanto os temas (o conteúdo) presentes na lírica de Catulo atraíam os oriundos do campo, a forma com que sua lira se desenvolveu tinha grande poder de atração aos imigrantes estrangeiros não acostumados à “brasilidade” musical e popular que tomava as ruas da metrópole carioca àquela altura. Essa proximidade do recato e da melancolia patricia não deve ser a principal razão do estrondoso sucesso do cancionista, claro, nem do das modinhas de um modo geral<sup>85</sup>, mas acredito que deva ser considerada.

Assim, se do ponto de vista da autoria, o sistema candidiano não parecia estar completamente formado, quanto ao vértice do público podemos dizer que o contexto era sólido e bastante favorável à obra de Catulo. Havia população expressiva em contato com as realizações do cancionista (pelos cafês, edições populares, discos etc.) e a poética do maranhense alcançava grande ressonância no ambiente rural e patricio do Rio de Janeiro do começo do século passado.

Vistos os vértices de autor e público, resta investigarmos a instância da obra, a fim de verificar o quão formado estava o sistema cancional àquela altura. É relativamente visível que no início do século, a canção popular se dividia em dois grandes campos: um composto por canções de *vaudeville*, cançonetas e modinhas, e o outro, por polcas, marchas, maxixes e tangos. Embora talvez seja este último que mais tenha se desenvolvido e marcado indelevelmente nossa identidade cultural (prova, neste trabalho, é que os próximos três capítulos abordarão autores deste campo), escolhi um autor do primeiro – para alguns, o único autor relevante desse campo à época – por entender que há interessantes fatores envolvendo Catulo em relação à autoria, à habilidade cancional e ao seu envolvimento com a cultura europeia e letrada que seriam essenciais para o desenvolvimento posterior de um sistema da canção popular.

Se por um lado o cancionista maranhense amadurecia esse sistema possível ao se preocupar com a questão da autoria, ao ser de fato um letrista, e não poeta (seu insucesso na carreira literária depois de 1918 aponta também para esse sentido), e ter alguma intimidade com a cultura importada do velho continente – o que se percebe em suas

---

<sup>84</sup> TATIT (1994), p.70-71.

<sup>85</sup> TINHORÃO (1990), p.175-176.



adaptações de sucessos instrumentais estrangeiros –; por outro, recuava, ao não se libertar das imposições do velho código linguístico para compor suas modinhas. Catulo da Paixão Cearense está para Noel Rosa, assim como os parnasianos estão para os bons poetas modernos depois de 1930. Tal qual Bilac relegou à língua belíssimos sonetos, mas que em sua maioria soam empolados para o leitor de hoje, Catulo também nos deixou belíssimas canções, mas que giram em falso para o apreciador contemporâneo, frequentemente pelo uso de vocabulário arcaizante (como os trechos já mencionados aqui). Estando a Canção mais próxima da língua falada do que a Literatura, creio que os efeitos estruturais da escolha da linguagem ajam mais significativamente no cancionista do que no poeta.

Complementarmente, é raro encontrarmos na obra de Catulo, diferente das canções de Noel e outros, um caráter cronístico mais evidente. Suas obras versam normalmente sobre sentimentos em perspectiva bastante abstrata e, mesmo quando o cancionista toma algum evento específico como nota, este exerce mais o papel de pretexto para o discurso sentimental do que verdadeiramente o centro temático da canção. Com efeito, os temas das canções de Catulo agem de maneira um tanto mais requintada e ambígua. Ressoam e apelam para o saudosismo de seus ouvintes, tornando-se um dos grandes responsáveis por seu sucesso, ao mesmo tempo em que dificilmente relata fatos cotidianos que fossem comuns a todos. Não arrisco sugerir certo populismo alienante na lírica do maranhense, mas tenho de indicar essa ambivalência.

Mesmo sem levarmos em conta a inapetência de Catulo para a composição melódica, mas por lançar mão de forma e conteúdo distantes da vida cotidiana de seus ouvintes, proponho aqui que, também do ponto de vista da “obra”, o sistema candidiano ainda não esteja completamente formado à altura compositor maranhense. Distanciar-se da língua falada – provável origem da Canção – e restringir notavelmente sua temática são dois pontos que limitam bastante o desenvolvimento da linguagem do gênero por parte de Catulo.

Antes de analisar figurativamente uma canção do compositor (e demonstrar o quanto a linguagem cancional também parece incipiente), é preciso dizer que, mesmo com as restrições agora apontadas, o cancionista se tornou bastante célebre na primeira década do século passado, como conta Jairo Severiano: “o quarentão Catulo estava no auge da carreira [em 1908], cercado de admiradores, cantando em salões grã-finos e tendo suas canções tocadas em todos os gramofones do país”; sem que isso se revertesse em sua ascensão

social<sup>86</sup>. Foram muitas as músicas de sucesso ao longo de sua carreira: 1902, “Os boêmios” / “O boêmio” (com Anacleto de Medeiros); 1903, “O Fadário” / “Medrosa” (com Anacleto de Medeiros); 1905, “Talento e Formosura” (com Edmundo Otávio Ferreira), “Terna saudade” / “Por um beijo” (com Anacleto de Medeiros); 1906, “Os olhos dela” (com Irineu de Almeida), “Três estrelinhas” / “O que tu és” (com Anacleto de Medeiros); 1907, “Choro e Poesia” / “Ontem ao luar” (com Pedro de Alcântara, à revelia do autor), “Iara” / “Rasga o coração” (com Anacleto de Medeiros), “Clélia” / “Ao Desfraldar da Vela” (com Luís de Souza); 1913, “Cabocla de Caxangá”; 1914, “Luar do Sertão”<sup>87</sup>.

Em resumo, apesar dos percalços biográficos e das limitações estéticas de sua obra, provavelmente oriundas do quanto o gênero pelo qual versou nos primeiros anos ainda não estava pleno de seus recursos, Catulo foi um compositor historicamente muito bem sucedido e, haja vista sua posição peculiar no universo da canção popular brasileira, não há como nem porque subestimá-lo.

Visitemos, então, com o modelo analítico de Tatit, a mais célebre e duradoura criação de Catulo, “Luar do Sertão”. Neste caso, a escolha de se analisar esta e não outra canção se dá mais pelo seu reconhecido acerto enquanto objeto estético (polêmicas à parte, a permanência de uma obra de arte é prova incontestada de sua força estética), do que por algum movimento teleológico para se comprove a hipótese. Pelo contrário: se o objetivo fosse argumentar de antemão pela fragilidade formal de Catulo, e que autores e público ainda afinavam sua moeda simbólica cancional, “Luar do Sertão” seria provavelmente a menos aconselhável canção a ser pinçada de seu cancionista.

## 2.1 “Luar do Sertão”<sup>88</sup>

“Luar do Sertão” foi lançada em 1914, provavelmente feita, como mencionado, por Catulo sobre um tema folclórico modificado por João Pernambuco. Talvez por esse motivo, tenha uma melodia simples, “amaciada” por décadas de tradição oral. Coube

<sup>86</sup> SEVERIANO (2008), p.67-68.

<sup>87</sup> SEVERIANO & MELLO (2006), p.19-46.

<sup>88</sup> Foi utilizada para análise a gravação original das Casas Edison, feita em 1914, por Eduardo das Neves e coro, in HISTÓRIA (2003), faixa 13. Como detalhe, o nome inicialmente era “O Luar do Sertão”, mas o artigo deixou de ser usado com o passar das décadas.

ao cancionista encontrar versos adequados, que conjugassem certa ingenuidade simplória a um intenso sentimento bucólico de nostalgia, ressoando com força no espírito dos ouvintes da época. Vejamos o famoso estribilho:

Não há, oh, gente, oh não,  
Luar como esse do sertão.

Com a devida licença formal para separá-lo do texto, notamos um refrão extremamente direto e simples. Essa característica reflete-se também na gravação utilizada como base, onde Eduardo das Neves entoa o refrão acompanhado de coro, como se qualquer um pudesse cantá-lo sem empecilhos, um símbolo da voz da coletividade.

Em sentido oposto, percebemos em algumas minúcias o imenso talento de Catulo como cancionista. Em primeiro plano, um número aparentemente exagerado de interjeições para um verso tão curto. Digo “aparentemente” pois não há exagero algum se pensarmos que essas interjeições são coerentes ao caráter hiperbólico que a canção assume ante a matéria tratada, a vida no campo. Como se o eu-lírico não pudesse representar tamanho deslumbramento em palavras e precisasse das interjeições para se exprimir.

Outro detalhe é o uso do vocativo “gente”, que traz o ouvinte para junto da voz que canta e fala na canção<sup>89</sup>. Essa invocação não é fortuita e aumenta muito a força do refrão, quando, por meio da função conativa, o eu-lírico convida o ouvinte a se maravilhar diante da beleza desse luar fabuloso. Ao pensarmos no caráter interpretativo da canção, seja na figura em presença do intérprete nos cafés, seja em ausência, nos discos, a convocação do ouvinte ganha um aspecto quase pessoal, do cantor a chamar diretamente quem o ouve à contemplação. Por outro lado, sendo o vocativo “gente” e não outro mais específico, como “você” ou “tu”, por exemplo, ainda se mantém a ideia de que pode ser qualquer um, que toda a gente pode apreciar o luar do sertão.

Um terceiro aspecto importante, embora pontual, é o pronome demonstrativo “esse”, também referente ao célebre luar campesino. Penso que não me equivoco ao dizer que essa simples escolha de Catulo, somada ao vocativo já mencionado, tem grande poder em tornar presente o fenômeno sobre o qual o eu-lírico versa. Em melhores termos, não é sobre um luar qualquer, nem mesmo um luar de outro dia ou hora, mas é sobre “esse” luar, o luar do presente da música. Mais do que isso, o estribilho é sobre o luar que o eu-lírico e o ouvinte presenciam juntos naquele momento, no momento da canção. O detalhe

---

<sup>89</sup> Para o entendimento dessa junção entre voz que canta e fala: TATIT (2002), p.15-16.

minucioso de ser “esse” e não “este” ainda traz como dado, não central, mas constitutivo, que o luar se encontra mais perto do ouvinte do que do eu da canção, aumentado o ar de melancolia e distância saudosista entre a voz que canta e sua paisagem diletta, bem como tornando o luar mais presente para aquele com quem se fala.

Não posso deixar de notar, mesmo rapidamente, as duas rimas ricas – entre “não” e “sertão” e entre “há” e “luar”. As primeiras, usuais, de fim de verso, as últimas, internas, caso consideremos sua forma escrita. Se as interpretarmos pela forma como são entoadas, no entanto, pelas grandes pausas presentes nos versos, creio que a sensação que resta é de duas rimas de final de verso.

Imagino que se possa objetar que é exagero atribuir o sucesso formal de um objeto estético a detalhes tão mínimos. Acredito, pelo contrário, que seja por esses acertos que podemos inferir o talento diferencial do artista e, conseqüentemente, o trabalho do crítico seria depurar tais detalhes no limite razoável de interpretação. Muitos seriam capazes do traço grosso na arte, mas poucos talentosos o bastante para obter o traço fino<sup>90</sup>. Se não podemos perder de vista o contexto de Catulo para realizar uma boa análise, também precisamos buscar as minúcias que fazem desta, e não de outra, a obra-prima do cancionista.

Voltando à canção, e de maneira mais ampla, podemos associar a letra de “Luar do Sertão” a outras criações célebres da mesma época. Refiro-me a uma espécie muito particular de elegia, que denominarei precariamente de “elogio exclusivo”. Não diz o cancionista: esse luar é tão bonito quanto aquele outro luar; mas sim: não há luar tão bonito quanto esse que presenciamos! Nesse sentido, a canção ganha afinidade a outras notórias elegias excludentes de nossa lírica como, por exemplo, a “Canção do Exílio” (1847), de Gonçalves Dias (“Nosso céu tem mais estrelas, / Nossas várzeas têm mais flores, / Nossos bosques têm mais vida, / Nossa vida mais amores”) e o “Hino Nacional”, letra de Joaquim Osório Duque Estrada, que ecoa o poema romântico. Também é possível relacionar, um pouco menos diretamente e com escopo diverso, ao tom ufanista do começo do século XX, exemplificado, entre outras, pela obra de Afonso Celso: *Porque me ufano do meu país* (1908).

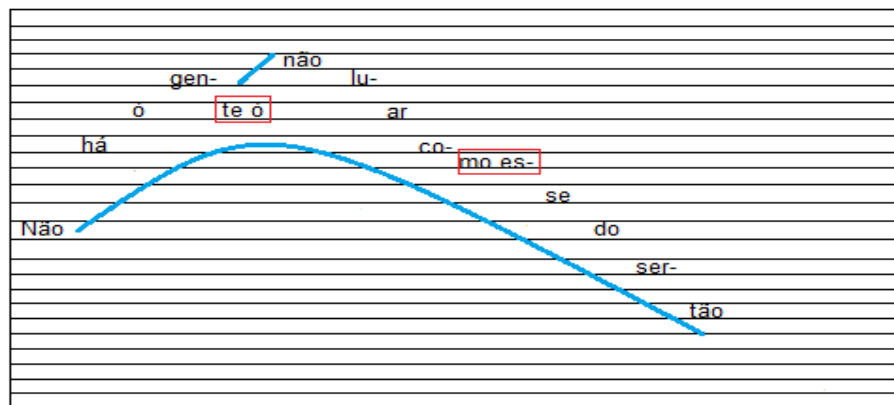
(Forçando um pouco a nota, e convocando Freud para este trabalho<sup>91</sup>, poderíamos chamar o refrão de Catulo de um refrão monoteísta, posto que atribui ao “luar do sertão” um valor exclusivo e excludente, impossível de ser alcançado pelos outros luars do

<sup>90</sup> Proposição inspirada em fala da professora e contista Vilma Arêas.

<sup>91</sup> “Moisés e o monoteísmo” in FREUD (1980), p.3-76.

mundo, em oposição a um valor de cunho politeísta, como o de Noel Rosa, em “Feitiço da Vila” – “A vila não quer abafar ninguém. / Só quer mostrar que faz samba também.”<sup>92</sup> – que aceita que outros sambas tenham valor e os incorpora).

Como podemos ver abaixo, a entoação do estribilho também sintetiza esse caráter simples, mas impecável, que caracteriza a canção. Sem esquecer tratar-se de uma melodia provavelmente oriunda do cancionero popular com algumas modificações, percebemos que ela descreve um único movimento em parábola ascendente, salvo uma pequena oscilação, que compõe muito adequadamente sua figura entoativa.



**"Luar do sertão" (figura 1)**

Mobilizando o pensamento de Tatit, é possível dizer que consiste numa canção altamente passionalizada, voltada para o sentimento subjetivo, e não para o corpo ou para a ação. Seu movimento entoativo do grave para o agudo acompanha a exaltação do sujeito e sua posterior melancolia, a verificação da perda, que gera notas ainda mais graves do que o ponto de partida melódico da canção. Outro detalhe importante do ponto de vista entoativo é que as interjeições parecem preparar os saltos na região aguda da curva melódica. Na primeira vez, antecedendo o vocativo, e na segunda, o maior salto, ressaltando a ênfase exclusivista da beleza daquele luar. (Há também as ligações das vogais, como vimos em Chico Buarque, a demonstrar como a linguagem deste refrão deve muito à variante popular e não livresca; diferente de outras estrofes desta mesma canção e de outras canções de Catulo).

Se fosse preciso provar a qualidade de Catulo como cancionista, este estribilho bastava. Sem ter feito melodia, o autor escolhe a letra perfeita para compor uma das

<sup>92</sup> In ROSA (2000), Disco 8, Faixa 10.

belas criações de nosso cancionero. Pelo modelo de Tatit, é possível rastrear seu acerto intuitivo ao criar uma letra que respeita o caráter passional da melodia, além de representar, poética e impecavelmente, na curva entoativa, seu brado desesperado de ausência. Se percebemos por todo o capítulo o acerto desta canção no contexto em que foi criada e popularizada originalmente, também enquanto objeto estético ela se sustenta. Não há – como ficará patente com a análise da parte B –, a complexidade figurativa (letra e melodia) que a canção popular enquanto gênero ganhará com o tempo, e que pode ser considerada uma das características responsáveis por sua estabilidade enquanto objeto estético capaz de representar as sensações mais requintadas (ao lado de um avanço/retorno em direção à língua falada e do aumento da complexidade dos temas abordados); em contrapartida, também não há aqui uma “disputa de forças” entre melodia e letra, o que argumenta pelo seu caráter cancional (e não poesia mais música) e pela sensação malabarística presente em toda canção.

Como a letra de “Luar do Sertão” é extremamente longa, peço licença para trazer somente as estrofes gravadas por Eduardo das Neves (uma versão completa da letra pode ser encontrada no livro de Catulo, *Matta Iluminada*) e realçar os tópicos que se tornarem relevantes para o argumento (aliás, a possibilidade de se analisar desta forma a letra – sem receio de que se perca algo do ponto de vista da completude da canção – diz muito a respeito da organicidade desta composição de Catulo).

Ó que saudade do luar da minha terra,  
Lá na serra branquejando  
Folhas secas pelo chão.  
Esse luar cá da cidade, tão escuro,  
Não tem aquela saudade  
Do luar lá do sertão. (refrão)

Se a lua nasce por detrás da verde mata,  
Mais parece um sol de prata  
Prateando a escuridão.  
E a gente pega na viola que ponteia  
A canção é a lua cheia  
A nos nascer no coração. (refrão)

Coisa mais bela neste mundo não existe  
Do que ouvir-se um galo triste  
No sertão se faz luar.  
Parece até que a alma da lua que descanta  
Escondida na garganta  
Desse galo a soluçar. (refrão)

A gente fria desta terra sem poesia  
Não se importa com esta lua  
Nem faz caso do luar.

Enquanto a onça lá detrás da capoeira  
 Leva uma hora inteira  
 Vendo a lua derivar. (refrão)

Ai quem me dera que eu morresse lá na serra  
 Abraçado à minha terra  
 E dormindo de uma vez.  
 Ser enterrado numa grotta pequenina  
 Onde à tarde a surubina  
 Chora sua viuvez. (refrão)

A letra da parte B da canção claramente perpetua a temática do estribilho no que tange ao saudosismo e à exaltação da vida no campo. De fato, perpetuar talvez não seja o verbo preciso. Como insinuei há pouco, a letra de “Luar do Sertão” – e, via de regra, a maioria das letras de canção popular do período – não tinha no desenvolvimento da temática uma de suas maiores qualidades. A obra-prima de Catulo é bastante repetitiva e uma ou outra estrofe poderia ser incluída ou retirada sem um prejuízo notável da estrutura geral.

Essa independência das partes em relação ao todo (característica bastante próxima das práticas primordiais de canção popular, em que se alternavam improvisos e refrão) não é o único fator que argumenta por certa rusticidade da canção de Catulo. Nada impedia, por exemplo, que uma parte contradissesse a parte anterior, desde que não o fizesse de maneira muito evidente ou pouco poética. É o que ocorre, aliás, com... a primeira estrofe! Já vimos pela análise do refrão que o cancionista constrói a imagem de si e do interlocutor, evocado, a admirar o luar do sertão em que se encontram. Eis que a primeira estrofe abre da seguinte forma: “Ó que saudade do luar da minha terra / (...) Esse luar cá da cidade, tão escuro”. Ora, onde se encontra mesmo o eu-lírico? No campo ou na cidade? Se o refrão ganha muito de sua força ao tornar presente o luar do sertão para o eu-lírico e seu interlocutor, a primeira estrofe interrompe esse movimento e inicia uma postura de saudades de um luar que não se presencia mais. Ao retorno do refrão, em seguida, reforçam-se os sentimentos de ausência e de saudades, sem dúvida, mas também se confirma a fragilidade da ligação lógica entre as estrofes, pois o eu-lírico e o ouvinte voltam a falar como se estivessem no campo. Essas pequenas fissuras de sentido acusam a ligação frágil que há entre as estrofes e o refrão e o caráter não orgânico, do ponto de vista da estrutura, em que esta canção se encontrava.

Notemos também que todas as estrofes da parte B exaltam o luar do sertão por determinados aspectos: sua saudade (como uma estranha qualidade do luar), sua semelhança com um sol de prata (uma figura bastante parnasiana), sua capacidade de emocionar os animais – o galo e a onça – e seu lugar de última morada ideal, ecoando a

“Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias (“Não permita Deus que eu morra, / Sem que eu volte para lá.”). Assim como o refrão em relação ao restante da música, também as partes mantêm uma relação bastante rarefeita entre si, permitindo que se acrescente, altere ou recrie determinada estrofe sem grandes modificações na forma geral da canção, desde que se siga a motivação comum de elogio ao mundo do campo.

Outra característica importante é que, embora não houvesse na versão gravada por Eduardo das Neves nenhum rebuscamento sintático ou vocabular (na letra impressa há versos como: “Quando vermelha no sertão desponta a lua, / Dentro d’alma onde flutua / Também rubra nasce a dor”), o tom da canção ainda é mais recatado do que aquele que se encontrava nos maxixes de meio século antes. Como contraste, basta comparar “Luar do Sertão” aos versos iniciais do sucesso “Isto é bom” (1860), de Xisto Bahia, “A renda de tua saia / Vale bem cinco mil réis, Arrasta, mulata, a saia, / Que eu te dou cinco e são dez...” (a canção segue toda nessa variante sardônica)<sup>93</sup>.

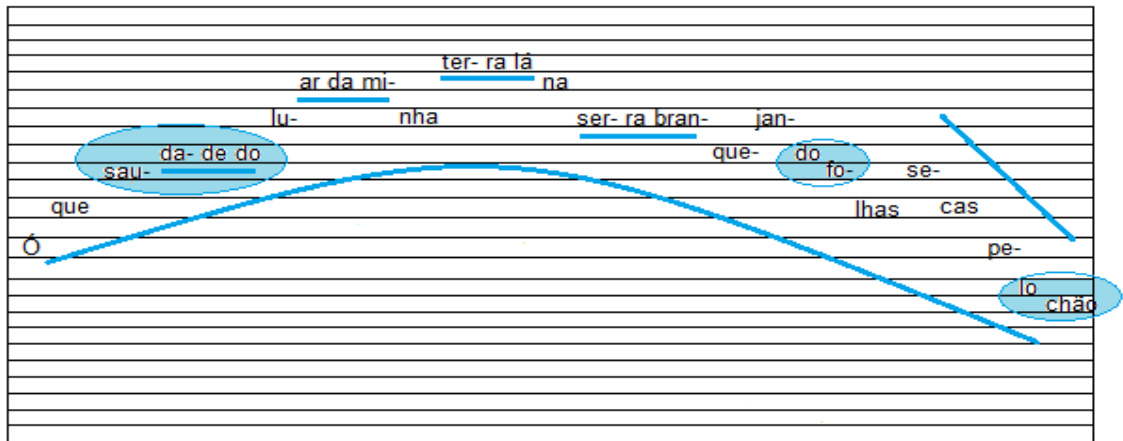
Do ponto de vista figurativo (na próxima página), percebemos logo que o desenho da estrofe pouco varia em relação ao estribilho. Ambos descrevem uma parábola ascendente e trazem mínimas variações melódicas notáveis, salvo um pequeno recuo antes da nota mais aguda e que aqui também pode ser verificado na parte descendente da curvatura melódica, acrescentando uma maior sensação de espera, saudades e melancolia nesta parte da letra, alongando o verso e adiando provisoriamente seu fim. De igual maneira, a entoação se desenvolve no campo da passionalização e está voltada para as sensações do ser, não para suas ações, algo totalmente adequado ao tema tratado, mas sem explorar qualquer tipo de variação entre o refrão e o restante da canção. Acompanhando as emoções do eu-lírico, também aqui encontramos uma entoação ascendente de acordo com o desespero entre saudoso e entusiasta, seguida de um descenso rumo à melancolia nostálgica, sentimento que domina todo o arranjo tomado neste trabalho como base.

Vale também notar a colocação interessante da palavra “chão” no ponto mais baixo da melodia – no caso desta primeira estrofe. Muitos anos depois, em “Beatriz”, Chico Buarque e Edu Lobo mobilizarão artifício semelhante, mas imediatamente identificado pela crítica e pelos próprios cancionistas. Por quê? Além do fato da canção já ser objeto artístico sério (esta passagem teria se dado com a Bossa Nova, especialmente) e, portanto, passível de comportar virtuosismos cancionais – do ponto de vista da crítica –, é preciso

<sup>93</sup> Segundo a versão gravada por Baiano em 1902 para a Casa Edison. In HISTÓRIA, op. cit, faixa 10.



também notar a causa estrutural deste recurso vir diluído em Catulo e evidente na parceria. Enquanto Catulo mobiliza diferentes letras para a mesma melodia, dando a impressão de que o recurso pode ter sido fortuito ao maranhense, Chico e Edu utilizam uma única linha melódica em que “chão” aparece no ponto mais baixo e “céu” no mais alto, dando destaque ao recurso utilizado.



**"Luar do sertão" (figura 2)**

Aliás, algumas considerações ainda não feitas sobre o arranjo: na gravação tomada como base, feita por Eduardo das Neves em 1913 e lançada em 1914, ouvimos o intérprete em execução impostada (modo usual antes do “canto falado” de Mário Reis no final da década de 20) e cheia de vibratos (leve oscilação na altura da voz, que vibra), acompanhado de um violão bastante presente e em primeiro plano. O coro, já citado, ganha ares de voz coletiva, de todos aqueles emigrados do campo para a cidade. Outra feliz junção de forças a favor desta canção de Catulo! A gravação favorece a mensagem simples, triada, direta e elegante, mais apta a reverberar no coração dos ouvintes com força e sentimentalidade.

Por fim, é notável a proximidade da forma de “Luar do Sertão” em relação à tradição popular rural, onde um refrão fixo e diferentes estrofes se alternam (como já citado). Claro que no caso da gravação não há improviso, mas o número expressivo de estrofes diferentes compostas por Catulo, como também a possibilidade de escolha dos intérpretes que gravariam a canção futuramente entre tais ou quais estrofes, depõem para essa familiaridade fluida entre a canção e a tradição anônima de feitura dos cantos populares. Semelhança não

suficiente, vale lembrar, para Mário de Andrade aliviá-lo do adjetivo acusatório de “popularesco”.

### **2.3 Conclusão**

Espero ter conseguido a contento revisitar as características centrais da obra de Catulo da Paixão Cearense em cotejo com o ambiente em que sua produção originalmente foi veiculada. Com a noção candidiana de sistema em vista e mobilizando-a como referência para me aproximar da obra do maranhense, procurei obter interpretações relevantes a respeito das canções de Catulo, tanto para seu entorno, quanto para o desenvolvimento da canção popular como possibilidade de linguagem estética.

Sob a luz da noção de sistema, defendi que, embora de certa forma Catulo inaugure a noção de autor para a canção popular, não havia no campo um vasto reconhecimento desta função. Noutros termos, as ligações que uniam um autor à sua obra, em canção popular, ainda não eram nítidas, completas ou confiáveis.

O público, por outro lado, dialogava de maneira intensa com a obra, seja nos cafés e chopes em que as canções eram apresentadas, seja nos livretos em que o público majoritariamente alfabetizado da capital federal tomava conhecimento das modinhas. Também adicionei a essa equação a importância da elite rural que migrava para os grandes centros – e que tinha poder aquisitivo para mover a incipiente indústria do disco – e da grande porcentagem de imigrantes portugueses no Rio de Janeiro, ambos afeitos ao teor e ao tom das canções de Catulo.

Quanto à obra, não obstante o cancionista tivesse um evidente talento como letrista – o ouvido em busca da melhor letra possível para aquela melodia – e tenha alcançado grande força expressiva na simplicidade de suas modinhas, Catulo não se distanciava muito das características formais da canção anônima (atenuando a sensação de unidade do objeto), tampouco apresentava variações expressivas de uma parte a outra da canção, salvo quando a melodia adaptada por Catulo já as possuísse (ao que o cancionista pouco aproveitava). Além disso, suas composições apresentavam letras presas à variante literária da língua, a revés da provável origem do gênero e da língua que era falada nas ruas. Por tudo isso, proponho que a

linguagem da canção popular não estava estabilizada, não servia de ligação firme entre autores e público, e, portanto, a obra, nos termos de Candido, ainda não estava devidamente formada.

A composição em linguagem popular e a multiplicação de possibilidades estéticas ocorrerão, em anos muito próximos, na outra grande coluna de nossa canção popular. Coluna do ritmo, do corpo, do dia-a-dia, tipicamente dos de baixo. É nesta coluna que floresceria o samba.

### 3. DONGA

Até aqui acompanhamos Catulo da Paixão Cearense, artista que, por hipótese, teve em seu horizonte principalmente o exercício de arte culta – embora se esbaldasse nos chopes, como depõe João do Rio – sobre o pano de fundo do Rio de Janeiro da virada do século dezanove para o século vinte (com a libertação dos escravos, a Proclamação da República, o grande aumento da população da capital federal, o aparecimento do sistema acústico de gravação e de seus resultados – os cilindros e, logo em seguida, os discos – e o cosmopolitismo “lisboeta” do Rio de Janeiro). A partir de agora, lidaremos com um universo cancional que pouco se confunde com os salões e instrumentos de orquestra, embora eventual e posteriormente sambistas tenham sido abrigados nos teatros e orquestras tenham reverenciado esses compositores. Diferentemente da “coluna” de Catulo, que se celebrizou com canções passionalizadas e de certo caráter europeu em suas roupagens, esta guardará sempre no corpo um componente importante de sua dicção e se servirá preponderantemente do acento africano para delinear suas canções.

Antes, porém, de falar dessa segunda grande faceta da canção popular brasileira, e permanecer nela até o final do trabalho, aponto que, embora existam ganhos teóricos em separá-las, há muitos pontos de contato entre o ambiente mais moroso, europeu, talvez (português, sobretudo), ou rural estilizado, e o ambiente mais corporal, africano e urbano do samba nascente – eis a segunda coluna –, dos quais escolho citar dois.

O primeiro deles, mais institucionalizado, é a secular Festa da Penha, nos anos 20, “festividade mais popular do Rio de Janeiro depois do Carnaval”<sup>94</sup>, que se dava no bairro homônimo. Trata-se de uma das muitas festas de caráter católico, sazonal – recebendo a visita de romeiros em determinadas épocas do ano –, mas que aos poucos passou a contar com uma participação maior da religião e do comércio de origem africana. Na época de sua maior popularidade, muitos dos sambas que se tornaram célebres foram antes apresentados na Festa da Penha para que fosse medida sua aceitação. Vejamos um trecho do *Jornal do Commercio* de outubro de 1911, como forma de ilustrarmos o multiculturalismo da festa:

---

<sup>94</sup> SOIHET (1998), p.41.

Ora à frente de uma barraca um grupo de pretas descalças cantava e dançava batendo palmas e sacudindo o corpo desengonçadamente. Ora em outro ponto, acompanhado da rouquenha viola, um português tirava o “fado” em desafio. Adiante um grupo de italianas banhadas de suor saltavam na sua dança dura e sem cadência, ao som lerdo da sanfona. Em cima de uma mesa um capadócio acompanha ao violão a modinha em que uma rapariga desdentada se esganiça tragicamente. De um lado os tambores e os pandeiros, de outro lado as trombetas de barro e os “pios de bambu”.<sup>95</sup>

Um segundo ponto de contato, desta vez mais particular, trata-se de uma pequena anedota que talvez una o autor que abordei na seção anterior ao autor deste capítulo. Dentre os muitos sucessos de Catulo, “Cabocla di Caxangá”, lançado em 1911, é uma canção bastante significativa como estilização do dialeto rural (como já proposto aqui) e de grande repercussão à época. Inspirado por esta canção ou triangulando uma inspiração anterior – a conhecida canção e brincadeira dos escravos de Jó –, surge no carnaval de 1913 no Rio de Janeiro o “Grupo de Caxangá”. Dentre os participantes do bloco estavam João Pernambuco, “parceiro” de Catulo em “Luar do Sertão”, Pixinguinha, nome decisivo para a música popular do começo do século, e Donga, o cancionista a ser estudado neste capítulo<sup>96</sup>. No fundo, o que busco mostrar com esses exemplos é relativamente óbvio, o que seja, que embora seja possível divisar duas grandes colunas a essa altura em nossa música popular, sua separação não é de maneira alguma estanque ou completamente nítida. A coluna do cancionista maranhense se mistura, influencia e é influenciada pela coluna mais célebre do cancionista nacional.

Obviamente esta segunda grande coluna tampouco nasce no ponto em que deixamos Catulo, em 1914, após seu maior sucesso popular (aliás, mesmo ano em que o cancionista canta no Palácio do Catete<sup>97</sup> - ou seja, também no ápice de seu prestígio). No Brasil, desde a chegada dos primeiros escravos de Angola e do Congo no século XVI, já encontramos antepassados daquilo que veio a se tornar o samba, em danças como a umbigada e o cateretê, e em cânticos de roda, no formato improvisado individual e resposta do coro<sup>98</sup>. Para o recorte deste trabalho, contudo, não me interessa tanto recuar aos primórdios do gênero, de documentação bastante escassa (mas de produção volumosa) e de reconhecida polêmica. Proponho que nos limitemos aos eventos ocorridos na virada do século XIX para o XX e que tenham afetado mais direta e proximamente a história do samba urbano.

<sup>95</sup> In SOIHET (1998), p.26.

<sup>96</sup> CALDEIRA (2007), p.50; SOIHET, Op. Cit., p.101.

<sup>97</sup> VIANNA (2002), p.46.

<sup>98</sup> SEVERIANO (2008), p.69.

Já havia sido citado o crescimento da população negra no Rio de Janeiro, sobretudo pela Abolição da Escravatura (1888), mas também, agora acrescento, pelo declínio das lavouras de café no Vale do Paraíba, pelo término das Guerras de Paraguai (1870) – de onde muitos dos negros voltaram alforriados – e de Canudos (1897) e pela grande seca nordestina (1877-1879). Por essas razões, e pelas demais apontadas no capítulo anterior, referentes ao crescimento natural das grandes cidades, os 700 mil habitantes da virada do século se tornariam em torno 1 milhão e 77 mil em 1918<sup>99</sup>. Se considerarmos os números de 1890, a cidade dobrou seu número de habitantes em cerca de trinta anos, o que é assombroso. O Rio, que já era um entreposto de escravos africanos para o interior do país na época da escravidão<sup>100</sup>, viu aumentar grandemente o contingente de sua população negra, quer de cidadãos libertos, quer de oriundos do meio rural. Dentre esses últimos, ganha destaque a intensa imigração de antigos escravos advindos da Bahia, que trarão consigo seus costumes, dentre os quais se destacam, para o nosso argumento, os ranchos carnavalescos e a religiosidade de ascendência africana (com seus instrumentos típicos e sagrados).

Quanto aos gêneros em voga à época, encontramos o lundu, primeiro gênero afro-brasileiro de canção popular a se espalhar por outras classes e ser considerado “nacional”<sup>101</sup>, em meados do século XIX, e, posteriormente, o maxixe, que substituirá o lundu, e que a princípio era dançado ao som de outros gêneros<sup>102</sup>, mantendo a característica de se dançar com o par enlaçado (como influência da polca) e a voluptuosidade corporal de seu antecessor<sup>103</sup>. Esse gênero, que tem como provável ponto de partida a canção “Ora bolas”, de 1897<sup>104</sup>, irá resistir por décadas e de certa forma é central a este capítulo, já que muitos consideram “Pelo telefone” um autêntico maxixe – pela cadência um tanto mais compassada, pela instrumentação utilizada, pela forma geral da canção –, e não o primeiro samba. Sem se deter muito nesta questão no momento, basta dizer que em todos estes primeiros anos do samba reconhecido como tal, que vão de 1917 até o final da década de 20, é notável a influência do maxixe em sua composição<sup>105</sup>.

---

<sup>99</sup> TINHORÃO (1990), p.199.

<sup>100</sup> Ibidem, p.208-209.

<sup>101</sup> ANDRADE apud SANDRONI (2001), p.53.

<sup>102</sup> Ibidem, p.81.

<sup>103</sup> Ibidem, p.66-68.

<sup>104</sup> Ibidem, p.80.

<sup>105</sup> SEVERIANO (2008), p.71.

Vejamus uma peculiaridade encontrada em um manual de dança do começo do século passado que descreve bem este panorama de aceitação reticente do maxixe. Diz o trecho:

Esta dança é uma **feliz** modificação do maxixe nacional, tão do agrado dos brasileiros e... estrangeiros, **tirando** porém à **dança tão querida grande quantidade de lascívia só própria para palcos e bailes carnavalescos**<sup>106</sup>.  
(grifos meus)

Trata-se de uma referência ao maxixe brasileiro para salão, uma modificação, feliz, segundo o trecho, do maxixe de origem popular. Desbastado da lascívia – adequada somente aos palcos e carnavais –, o gênero poderia ser dançado nos bailes de elite. Em parte, este trecho torna-se um indício do quanto as camadas mais cultas aceitavam, mas concomitantemente, impunham restrições a essa nova manifestação popular que vinha ganhando força. Em segunda instância, também dá conta da força que o gênero tinha à época e sua penetração, mesmo modificada, nos salões da elite.

Ainda é decisivo para o panorama geral que estou tentando desvelar o fim da Primeira Guerra Mundial em 1918. Nesse contexto, o Brasil se aproxima comercialmente dos Estados Unidos, fazendo do país do jazz<sup>107</sup> seu maior parceiro e abandonando gradativamente e em parte o ideal afrancesado que encontrávamos direta ou indiretamente, por exemplo, na lírica de Catulo e em sua valorização. Ocorre também um aumento significativo na vendagem dos discos<sup>108</sup> e uma “onda de liberalização” dos costumes, que afeta decisivamente o carnaval, proporcionando um maior contato entre cidadãos de classes diferentes<sup>109</sup>.

Arriscando a hipótese: ao modificar a forma com que somos colonizados – da europeia, que exporta os bens de consumo e os costumes, os imensos chapéus com que as mulheres cariocas desfilavam nas ruas escaldantes do Rio, por exemplo, para a norte-americana, que exporta a tecnologia, fomenta a fusão com o caráter local e reprocessa para vender o resultado alcançado –, abrimos espaços para manifestações até então fora do mercado, que adquiriam alto valor pelo caráter de novidade (e de identidade nacional, gradativamente). É óbvio tratar-se de um processo longo, mas gostaria de indicar que eis aqui um marco importante nas transformações da canção popular urbana e é necessário mantê-lo em vista desde então.

---

<sup>106</sup> BRAZ (1915), p.126.

<sup>107</sup> Curiosidade: o primeiro disco de jazz é lançado em fevereiro de 1917, ano de lançamento de “Pelo telefone”.

<sup>108</sup> TINHORÃO (1990), p.198-200.

<sup>109</sup> SEVERIANO (2008), p.72.

Por fim, cito também as reformas realizadas na cidade do Rio de Janeiro por Pereira Passos entre 1902 e 1906. Antes dessas reformas, a convivência entre cidadãos de classes diferentes era bem mais usual no perímetro urbano, mas com a abertura da Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), a destruição dos cortiços e a expulsão dos pobres do centro da cidade, o Rio de Janeiro assumiu a atual divisão Norte-Sul<sup>110</sup>, e conseqüentemente tornou mais claro o que era aceito ou rechaçado pela elite da cidade. Com mais detalhes, o Carnaval tradicionalmente era realizado na Rua do Ouvidor, uma estreita rua no centro da cidade, onde se misturavam menos indistintamente ricos e pobres. Com o aumento da festa – primeiramente, tornou-se necessário utilizar outras ruas do centro e dos subúrbios – e com a inauguração da Avenida Central, o carnaval se deslocou para a Praça Onze e para a Praça da República<sup>111</sup>, zona central dos bairros recém-formados por negros e pobres expulsos pelas reformas e cuja área ficou conhecida como “Pequena África”. Como diz Humberto Franceschi, “o coração da Pequena África estava na Praça Onze”<sup>112</sup>. Há uma confluência aqui entre a alteração do espaço urbano e as doutrinas positivistas em voga no começo do século – ambas rechaçavam as manifestações de rua como algo benéfico para a sociedade brasileira, contudo, uma reflexão nesse sentido tange, mas sobrepõe, o escopo escolhido para este trabalho.

Neste contexto, no ano da Proclamação da República, nasce Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga. Filho de Tia Amélia, uma das famosas baianas da cidade do Rio de Janeiro (como a mais famosa delas, Tia Ciata, por exemplo) e de Pedro Joaquim Maria, um músico amador. Além da possibilidade de aprender a tocar violão e cavaquinho quando criança, sua filiação permitiu que ele tivesse grande trânsito entre os sambistas, em especial nas festas realizadas nas casas das baianas. Embora os depoimentos sobre tais festas não sejam coincidentes quanto à sua organização, sabe-se que nelas se executavam danças de salão, samba de partido-alto e batuque, como também marcavam presença grandes compositores e instrumentistas, as figuras mais respeitadas da comunidade negra, além de convidados importantes da elite social, política, intelectual e/ou econômica da cidade.

Rachel Soihet expõe bem a real importância das “tias” e, no argumento deste trabalho, o quanto isso poderia ter privilegiado Donga em sua trajetória:

As “tias” eram líderes dessa comunidade, numa inversão do esquema dominante, no qual cabia ao homem esse papel. Procuraram manter sua

<sup>110</sup> CALDEIRA (2007), p.21-22.

<sup>111</sup> SOIHET (1998), p.50 e ss.

<sup>112</sup> FRANCESCHI (2010), p.21.



cultura em termos de religião, música, costumes etc. Em suas casas, ocorriam festas em que se mesclavam o profano e o sagrado, tornando-se célebres pelos sambas e candomblés que realizavam e pelos ranchos que organizavam. Suas casas eram também núcleos de sociabilidade, funcionando como polos de contato para o grupo, ajudando os recém-chegados a se integrarem na cidade grande<sup>113</sup>.

Também é preciso notar na citação que, embora esteja em primeiro plano o caráter essencialmente lúdico e social dessas reuniões – em disposição bem mais complexa do que isso, já que as festas eram permitidas pela autoridade policial de cada região<sup>114</sup>, em meio à repressão geral ao gênero, mesmo em cerimônias de cunho religioso<sup>115</sup> –, é certo que tais festas ainda estavam imbuídas, no todo ou em parte, de algum caráter místico ou transcendental. Seja a forte figura feminina, que remonta às tradições africanas de matriarcado<sup>116</sup>, seja o batuque, que ainda se dava nos terreiros, como uma das partes constitutivas da festa, ou mesmo os depoimentos dos sambistas sobre a intercambialidade de “macumba” e “samba” àquela época<sup>117</sup>; vários fatores apontam pra essa presença marcante da religiosidade no samba da época. Elemento, aliás, já identificado por Mário de Andrade como fonte incontornável da música popular<sup>118</sup>.

É possível perceber que esse traço religioso resiste atualmente, de alguma forma, no gênero, sobretudo na ideia do compositor de samba como um abençoado, inspirado por algo, alguém ou alguma coisa. É interessante ponderarmos a respeito desta constante sob a luz do conceito de “aura”<sup>119</sup>, proposto por Walter Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. A princípio, identificando que o movimento de registro de Donga incide justamente nesta passagem entre o objeto ainda dotado de certa aura religiosa e ritualística para sua nova realidade de reprodução e pertencimento ao público das massas. Em seguida, porém, numa observação a revés de que alguns objetos mantêm aquela aura original, seja num movimento de resistência, para os mais otimistas, seja numa simulação da aura por motivos mercadológicos, para os inevitavelmente realistas. De toda forma, um misto de inspiração romântica e bênção religiosa orbita até hoje a figura do sambista, e, por associação, a figura do compositor popular.

Voltando às tias, elas eram célebres, portanto, pela organização das festas e

---

<sup>113</sup> SOIHET (1998), p.157.

<sup>114</sup> SANDRONI (2001), p.101.

<sup>115</sup> TINHORÃO (1990), p.217.

<sup>116</sup> Ibidem, p.306-307.

<sup>117</sup> CARTOLA (2006), ~5min30s.

<sup>118</sup> ANDRADE (1977), p.192.

<sup>119</sup> BENJAMIN (1993), p.169-170.

das práticas de candomblé<sup>120</sup>, pelo recebimento dos imigrantes baianos e pela recepção de autoridades de fora da comunidade negra. Algumas, como a Tia Ciata, eram ainda responsáveis por blocos que à época do carnaval iniciavam seus desfiles à porta de suas casas. O ambiente de conjunção cultural e religiosa era tão peculiar que, em depoimento, uma moradora da mangueira desse tempo afirma que muitas vezes a mesma roupa usada nos rituais religiosos era usada para se desfilar no carnaval<sup>121</sup>. Não é difícil, por isso, identificar o caráter de mediação que as tias assumiam na sociedade carioca do começo do século. Também não é difícil, por analogia, entender que os sambistas desses primórdios talvez realizassem esse mesmo trabalho tradutório entre o universo cultural da comunidade negra e o universo da cultura geral<sup>122</sup>.

Outra característica importante a ser pontuada, antes de seguir o argumento, é que o carnaval nesses anos era basicamente composto de ranchos e cordões que saíam às ruas para brincar ao longo dos dias da festa. Não havia, portanto, a organização por escolas (muito menos desfiles oficiais), e o desfile era realizado ao som de diferentes gêneros (lundus, maxixes, marchas, tangos etc.), normalmente sem letra (o que talvez ajude a explicar por que os primeiros sambas gravados, entre 1917 e 1921, saíssem também em versões instrumentais<sup>123</sup>). Em quê isso se torna importante para o ambiente das festas organizadas pelas baianas? Ao entendermos que não se costumava cantar sambas pelas ruas antes do surgimento de “Pelo Telefone”, temos a dimensão de como o ambiente de onde surgiu a canção registrada por Donga foi importante para o futuro da contraparte lírica da canção popular brasileira e para a gênese do samba. Ou como afirmam Severiano & Mello, entre muitos outros pesquisadores e de diversas maneiras, sobre a importância desta canção: “é a partir de sua popularização que o carnaval ganha música própria e o samba começa a se fixar como gênero musical”<sup>124</sup>.

Na segunda metade da década de 10, Donga frequentava as festas promovidas por sua mãe ou por outras tias, onde encontrava e dialogava com as figuras mais importantes do samba e de gêneros afins, como Pixinguinha, China, Sinhô, João da Baiana, entre outras, e tinha um contato notável com o mundo da elite, que eventualmente tomava parte dessas festas, além de conviver com o caráter místico inerente a essas celebrações. É

<sup>120</sup> SOIHET (1998), p.88.

<sup>121</sup> D. Neuma Gonçalves in SOIHET (1998), p.124.

<sup>122</sup> Falo em tradução de universos sem me delimitar à dicotomia profano-sagrado por conhecer as ressalvas de DaMatta e sua formulação do carnaval como reflexo-complexo (1997), p.63-71.

<sup>123</sup> SANDRONI (2001), p.188-189.

<sup>124</sup> SEVERIANO & MELLO (1997), p.53.

nesta miscelânea que será formado o samba e pela complexidade do ambiente de sua composição ainda restam algumas perguntas a serem feitas. Teria o chorinho indicado ao samba o caminho agnóstico de sua música? Apesar da palavra “samba” já ser comum no Rio de Janeiro do fim do século XIX<sup>125</sup>, seu uso contínuo no fim dos anos 10 serviu apenas para a promoção dos compositores, ele já era denominado dessa forma pelos frequentadores das festas ou, em função de não estar ainda delimitado, calhou das peculiaridades do primeiro samba gerarem o começo da separação do maxixe? O contato entre a elite e o universo do samba se dava de maneira mais assídua e entusiasmada ou teria assumido um viés preponderantemente repressivo no começo do século?

Abdicando-me das duas primeiras perguntas para outras pesquisas e pesquisadores, dois grandes estudiosos se esforçaram para dar respostas competentes a essa última indagação. Carlos Sandroni, em *Feitiço decente: transformações no samba no Rio de Janeiro 1917-1933* (2001), expõe um caráter mais recôndito e subversor ao samba, investindo na descrição de um processo conflituoso que o levaria da sala de jantar às salas de visita (numa metáfora da casa das tias baianas)<sup>126</sup>. Hermano Vianna, em seu *O mistério do samba* (2002), por sua vez, narra as presenças ilustres nas casas das tias<sup>127</sup>, os encontros entre intelectuais, artistas, músicos eruditos e sambistas, deixando entrever que esse processo teria se desenrolado de maneira muito mais dialógica e que esse diálogo teria inclusive proporcionado a institucionalização do samba como símbolo nacional uma década e meia mais tarde.

À parte essas duas posições e suas nuances, sabemos pelos dados apresentados nas duas obras e pelos depoimentos de vários sambistas da época, que havia repressão policial às reuniões – mesmo àquelas de caráter mais religioso (a marginalização das religiões afrodescendentes ainda perduraria por décadas e até hoje não podemos afirmar que não haja discriminação nesse sentido) –, que havia um forte sentimento eugenista no começo do século<sup>128</sup> e que Donga era exímio num tipo de samba, o partido-alto, à base de improviso e refrão, que será fundamental para o formato de canção popular tal qual a conhecemos. Também sabemos que ser filho de Tia Amélia e frequentador da casa de Tia Ciata certamente o alça à condição de “bamba”, que não chega nem perto de ser da elite

---

<sup>125</sup> SANDRONI (2001), p.90-91.

<sup>126</sup> Ibidem, p.119.

<sup>127</sup> VIANNA (2002), p.114.

<sup>128</sup> Nei Lopes, um célebre pesquisador da área, nos lembra desses dois primeiros em COTRIM et ali (org.) (2005), p.8-11.

econômica carioca, não obstante o aponte como uma pessoa importante do gênero infante e dotado de boas relações sociais em seu entorno. Outra informação importante, e que talvez explique de vez a relação entre a polícia e os primórdios do samba, nos é fornecida pelos mais eficientes biógrafos de Noel. Máximo e Didier (1990) afirmam que a represália era dirigida principalmente aos praticantes do samba do Estácio – modalidade diversa de samba – e não aos sambistas frequentadores das casas das tias, que gozavam de acordos e reconhecimento oficial<sup>129</sup>. Enquanto aqueles eram normalmente marginais ou marginalizados, estes já contavam com o olhar aprovador da elite.

Essa “elite do samba”, portanto, se reunia na casa das tias, que pelo prestígio ou por contatos importantes protegiam suas festas, para improvisar canções e se divertirem. Nas palavras de Tatit: “todos eram autores, não propriamente de uma canção, mas de uma brincadeira que seria repetida nas noites seguintes e, com o tempo, poderia ficar retida na memória dos participantes”<sup>130</sup>. Seja pela força da indústria de discos e gravações que já se mostrava notável a essa altura, seja pelo interesse das elites a respeito do que seria autenticamente nacional, Donga talvez tenha começado a refletir sobre ser autor de uma daquelas brincadeiras – ou mesmo tenha importado a noção de fora do ambiente das festas (de outros maxixes, de outras canções populares, de outros gêneros artísticos etc.) – e registrou a melodia de uma das canções coletivas com o nome de “Pelo Telefone” em 06 de novembro de 1916<sup>131</sup>.

Esta canção não muito coesa (que será analisada adiante) traz partes que parecem estar coladas umas às outras, partes “destinadas” a diferentes públicos – como se quisesse agradar a todos, destaque – e versos que constavam em canções anteriores. A partir de sua divulgação em 1917, “Pelo telefone” ganhou destaque na cena carioca, simbolicamente, figurando nos anos subsequentes nos palcos da Praça Tiradentes<sup>132</sup>. Com alusões ao mundo rural e ao mundo urbano, com um lance ousado de seu autor quanto à autoria, que foi contestada por muitos assim que veio a público, e versando sobre um fato cotidiano e corriqueiro; eis aqui os rudimentos da forma do que seria a canção popular brasileira tal qual a conhecemos.

Defendo neste trabalho que ao registrá-la, Donga tenha inaugurado o samba ao ter por ambição um público além do autopúblico das festas das tias baianas.

<sup>129</sup> MÁXIMO & DIDIER (1990), p.148.

<sup>130</sup> TATIT (2004), p.120.

<sup>131</sup> TINHORÃO (1990), p.220.

<sup>132</sup> Ibidem, p.193.

Comparativamente, para mantermos em vista o modelo de Candido, o cancionista teria realizado a transição entre o público dos autores árcades e o público dos autores românticos, ao expandir o número de ouvintes dos próprios autores e frequentadores a todos aqueles que pudessem entrar em contato com a canção. Além disso, ao deslocar sua linguagem das festas e cerimônias das casas das tias baianas para o grande público, por meio do carnaval e das gravações, Donga atribuiu novo sentido àquilo que vinha sendo produzido entre os sambistas que frequentavam as festas. O compositor circunscreveu a autoria, de anônima e coletiva para nominal e particular, manteve a obra, a canção em si, e expandiu seu público receptor, alterando com isso todo o sistema candidiano. Obviamente não lhe atribuo primazia ou exclusividade neste processo em relação à canção popular urbana, mas proponho que seja interessante tratar este momento como decisivo no futuro gênero caracteristicamente nacional.

Detalhando um pouco mais, como poderia ser visto o papel de Donga do ponto de vista formativo? O vértice “autor”, impulsionado, por hipótese, por Catulo, como algo importante no campo canção popular, ganha novas cores com o filho de tia Amélia. Verdadeiramente, é a discussão sobre autoria de uma maneira geral que assume uma nova acepção. Desde o surgimento de “Pelo telefone”, maior sucesso de Donga, muitos foram os pretendentes por sua autoria<sup>133</sup> e, pelo que apontam os fatos, foram mesmo vários os autores que, ao longo de noites sucessivas de brincadeiras, criaram coletivamente uma canção chamada “Roceiro”<sup>134</sup>, que teve a letra “arredondada” por Mauro de Almeida e cuja melodia foi registrada por Donga em dezembro de 1916.

Não temos mais um autor de música popular em busca de melodias folclóricas ou eruditas para colocar suas letras e ganhar fama, mas um *habitué* da casa da Tia Ciata que por algum motivo resolveu registrar uma canção que vinha sendo feita por muitos (a proprietária da casa e Sinhô, próximo autor a ser estudado, inclusive). Que motivo seria esse? Um desejo de “mostrar àquela gente que o samba não era aquilo que eles pensavam”, como depõe Donga<sup>135</sup>? A vontade de avançar socialmente com sua etnia, mobilizando um instrumento poderoso, um novo gênero artístico? Sobre esse deslizamento de lugares sociais, vejamos o que ensaia Wisnik:

enquanto o negro avança para o lugar público onde se faz reconhecível e reconhecido, apropriando-se, mimetizando ou distorcendo a seu modo formas de cultura branca, de base europeia, os políticos e intelectuais

<sup>133</sup> SEVERIANO & MELLO (1997), p.53.

<sup>134</sup> SEVERIANO (2008), p.70.

<sup>135</sup> SANDRONI (2001), p.119.

brancos vão ao candomblé e apadrinham o samba, reconhecendo nele uma fonte de autenticidade ‘nacional’ que os legitima<sup>136</sup>.

Essa mudança nas regras da função “autor” viria mesmo dessa troca de favores, que se desenrolou mais facilmente com a parte solicitante individualizada e determinada? O marido de Tia Ciata, por exemplo, era chefe de gabinete do chefe de polícia de Wenceslau Brás. Ou ainda, seria a força incipiente do futuramente decisivo mercado, que, precisando remunerar os agentes criadores, acelerou o estabelecimento da autoria na cultura popular? Lembremos que a essa altura (1917), a gravação já tinha aproximadamente duas décadas no Brasil, o mercado de discos crescia e começava a despontar a possibilidade de ascensão social, não necessariamente econômica, com o exercício da música popular. Aliás, sendo de fato um samba ou não, é “Pelo telefone” que assegura, para a indústria de discos, a possibilidade de investimento neste gênero nascente<sup>137</sup>.

Independente de qual peso tenha forçado mais o prato da balança – e é certo que todos esses que citei estavam sobre os pratos –, para os termos do argumento o importante é que passamos a ter um autor bem mais definido no campo da canção popular. Como bem aponta Sandroni, ao citar Foucault (já referido neste trabalho), Donga parece ser o primeiro compositor popular a reunir em si as funções discursivas pertencentes a um autor<sup>138</sup>, quais sejam, um momento forte de individualização das ideias e a responsabilidade por determinados discursos que transitam em uma sociedade. Aliás, parece-me que este era um dos motivos do ato de registro por parte de Donga: tornar-se reconhecido como autor de “Pelo Telefone”, muito mais do que se tornar rico em virtude de sua autoria (a remuneração para canção popular era muito precária e só se solidificaria décadas mais tarde).

Antes de Donga (ilustrativamente, mas não creio poder dar toda essa importância história a um único indivíduo), a noção de plágio parecia não estar muito bem sedimentada no campo da canção popular. Depois dele, entretanto, parece haver no seio social o reconhecimento e a valorização da noção de autoria neste campo. Vejamos o que afirma o pesquisador carioca Humberto Franceschi sobre essa época limítrofe – notemos que a citação vale também para os anos anteriores, de Catulo, por exemplo, mas é improvável que tenha o mesmo valor a partir deste ponto:

O que fazia sucesso muito raramente trazia melodia original. Habitualmente era mudado o andamento para que as letras coubessem em melodias

<sup>136</sup> SQUEFF & WISNIK (2004), p.155.

<sup>137</sup> SANDRONI (2001), p.117.

<sup>138</sup> Ibidem, p.120.

conhecidas e, em algumas, nem isso. Não eram tidas como plágio, tal como se considera hoje. Na verdade, a falta de meios de divulgação pedia e justificava esse procedimento. O que importava era o assunto, o fato fugidio do momento, em versos que necessitavam de apoio melódico. A melodia podia ser qualquer uma, desde que fosse conhecida, e quanto mais, melhor. Nada mais oportuno que lançar mão, sem a menor cerimônia, das mais em voga<sup>139</sup>.

Acredito, portanto, ser razoável defender que, se em 1917 não temos em canção popular a função de autor como hoje a concebemos (com seus direitos e remunerações), certamente a temos numa situação mais próxima da atual do que a encontrávamos em Catulo, muito mais próxima se considerarmos o panorama antes dele. E mais importante: a noção de autor começava a se difundir no universo da canção popular urbana como algo pertinente. As polêmicas a respeito da autoria de “Pelo Telefone” (bem como as polêmicas que arguíam tratar-se ou não de gênero novo) depõe sobre o quão importante essas questões se tornam para o panorama cancional a partir de então. Ou seja, da perspectiva formativa de análise, o autor não estava “pronto”, mas passava a se consolidar.

Se já argumentei que o público nos tempos de Catulo se encontrava devidamente formado, Donga também convive com essa função de forma plena no panorama de suas composições. De fato, a porcentagem maior de alfabetizados na capital federal e a circulação de livretos com as letras não promovem tanto sua obra quanto a do cancionista maranhense, entretanto, o carnaval aumentará muito o número de pessoas que tomam contato com suas canções, a ponto de “Pelo telefone” tornar-se um marco na história da festa popular, conferindo primazia ao samba como gênero carnavalesco<sup>140</sup> e instaurando o hábito de cantar nos bailes de carnaval<sup>141</sup>. (Antes só se dançava nos bailes e nos ranchos que desfilavam pelas cidades. As canções eram de outros gêneros e funcionavam mais como o hino de cada grupo, no caso dos desfiles).

A mudança decisiva quanto ao público de Donga consiste na passagem, comentada aqui, do público formado pelos frequentadores das celebrações na casa das baianas para o público formado, potencialmente, por todo e qualquer cidadão da sociedade carioca. Em certo sentido, Donga tornou público o gênero do samba, ao transportá-la do ambiente relativamente privado das festas das tias para as ruas – talvez, por isso, o cancionista tenha antevisto a necessidade do registro e também tenha sofrido oposição de sambistas

<sup>139</sup> Apud CALDEIRA (2007), p.16-17.

<sup>140</sup> SOIHET (1998), p.102.

<sup>141</sup> SEVERIANO (2008), p.72.

preocupados com as raízes do gênero, como Vagalume, que o chamou de “profanador do samba”<sup>142</sup>.

Aliás, o termo “profanador” também nos dá uma pista importante das transformações por que passaram o público e o gênero em que Donga se destacou. É possível entrever no filho de tia Amélia um marco da passagem do ambiente religioso para a sociedade em geral, como se o cancionista tivesse transportado a linguagem que para alguns ainda tinha caráter religioso (a acusação de Vagalume e intercambialidade dos termos “macumba” e “samba” à época também indicam isso) para o ambiente de mercado, onde tudo adquire um valor mediado e relativamente independente de sua origem sagrada, senão como uma estratégia para se vender o produto (uma espécie de Ray Charles *avant la lettre*). É certo que parte da força mercadológica do primeiro samba estava ligada ao caráter exótico, místico e autêntico de sua composição, mas também é certo que outra parte estava associada a uma pertença não mais exclusiva às cerimônias religiosas.

Oriundo de um público já formado nas primeiras décadas do século XX, acrescido de uma força maior do carnaval e da indústria de discos – embora Caldeira aponte que o mercado fosse bastante limitado e quase pessoal à altura de 1917<sup>143</sup> –, além das modificações decorrentes da profanação do samba (aqui sem aspas, por não ter mais o tom pejorativo da acusação de Vagalume), defendo que o público se fortalecia ainda mais ao final da segunda década do século passado, que era uma força importante do ponto de vista formativo e já estava presente no horizonte dos autores de alguma maneira.

(Caldeira também defende que Donga estava em busca de prestígio com suas composições, bem como Sinhô, próximo cancionista a ser estudado. A ambição pelo sucesso de massa só viria com Noel Rosa. Embora não se assuma aqui tal argumento, por se considerar difícil mensurar a intenção dos autores – mesmo com seus depoimentos – e sua real importância para o processo formativo, vale citar que as balizas estabelecidas pelo pesquisador se assemelham muito às adotadas neste trabalho, com a diferença de que também indico Catulo, no campo da canção popular, como um artista que considerava o público no exercício de autoria, ou seja, que formativamente o público já estava consolidado desde o começo do século XX para a canção popular urbana<sup>144</sup>. Outra confluência interessante, aproveito o ensejo, é a indicação, por Mário de Andrade, de Donga, Sinhô e Noel Rosa como

---

<sup>142</sup> CALDEIRA (2007), p. 27 e ss.

<sup>143</sup> Ibidem, p.11.

<sup>144</sup> Ibidem, p.57-91.



“as figuras mais interessantes do samba impresso”<sup>145</sup>, embora o interesse do poeta modernista tenha se concentrado, de fato, no samba rural e nas manifestações folclóricas).

Assim como foi feito na seção precedente, vejamos se a obra de Donga, da perspectiva formativa, poderia ser considerada constituinte de um sistema cancional à altura de “Pelo telefone”, lançada em 1917. Para isso, mais uma vez, adoto o modelo de Luiz Tatit com o acréscimo de algumas observações feitas a partir da gravação original.

### 3.1 “Pelo telefone”<sup>146</sup>

Como já dito algumas vezes neste capítulo, a célebre e polêmica “Pelo telefone” certamente mudou os rumos da canção popular nacional. Para além da discussão se era de fato um samba, uma marchinha lenta ou um maxixe acelerado, “o aparecimento do famoso samba [...], segundo muitos autores, marcou o predomínio do samba como canção carnavalesca”<sup>147</sup> e, como tal, modificou a trajetória do samba, acrescentando-lhe protagonismo no panorama da canção e da cultura brasileira.

A questão sobre a que gênero realmente pertenceria a canção não é de forma alguma circunstancial, e parece-me que as melhores hipóteses foram propostas por Jorge Caldeira em *A construção do samba* (1982), ao analisar a diferença entre a gravação de 1917, feita pela Casa Edison (e mobilizada neste trabalho como gravação de referência), e as gravações de 1938 e 1939, “dirigidas pelo próprio compositor” com o conhecimento retrospectivo de seu feito. O sociólogo, por meio de variados recortes e análises, atenta-nos para o fato de que o samba não se comporta ao longo de sua história como um gênero que se autodelimita espontaneamente, mas que sofreu também processos de demarcação exógenos, do Estado, do mercado, ou mesmo dos próprios compositores que regravam a canção inaugural de maneira tão mais caracteristicamente sambística nas versões posteriores. Em suma, se no momento lançamento da canção, “Pelo telefone” poderia ou não ser chamada de um “samba de terreiro, de ritmo maxixado”<sup>148</sup> não nos importa especialmente. Importa mais

---

<sup>145</sup> ANDRADE (1977), p.193.

<sup>146</sup> A faixa usada como referência para análise se encontra em A CASA (2002), faixa 16.

<sup>147</sup> SOIHET (1998), p.99.

<sup>148</sup> SEVERIANO & MELLO (1997), p.53.

entender que em torno da canção se reuniu um grupo de forças que a torna um momento decisivo na formação cancional nacional.

Um segundo aspecto interessante diz respeito à dificuldade que experimentei ao escolher qual letra tomar para análise. A letra da primeira gravação foi modificada previamente a fim de que alusões mais diretas, polêmicas e provocativas fossem amenizadas e que a canção como um todo fosse mais afinada a certo tom esperado para a época. Dessa forma “o chefe da polícia” virou “chefe da folia”, a roleta da Carioca se transformou na ausência de questionamento para se brincar, o gosto do chefe pelos jogos de azar, um conselho sentimental para o rapaz cabisbaixo, entre outras mudanças. A princípio procurei driblar essa primeira censura (ou autocensura), mas, na consulta aos acervos de Humberto Franceschi e de José Ramos Tinhorão do Instituto Moreira Salles<sup>149</sup>, percebi que em todas as gravações até a década de 50 não havia uma única versão gravada com a letra original, que permaneceu na memória e nos depoimentos dos sambistas da época, e mesmo os versos mais ousados variavam de um conjunto para outro. Em nome de analisar algo estável – mas perdendo a possibilidade de analisar o resultado verídico da criação dos sambistas –, fico com a primeira gravação.

(Último aparte antes de principiar a análise: a oscilação da letra é também muito significativa no quadro de forças do princípio do samba e, por conseguinte, da canção popular urbana. Donga e Mauro de Almeida modificaram sua própria canção para conseguirem gravar ou para não sofrerem represálias do poder público? Os funcionários da Casa Edison propuseram ou solicitaram as alterações? Houve algum tipo de estratégia de marketing nas mudanças? Porque se o intuito fosse simplesmente o registro, quase folclórico, não haveria motivo para as substituições. Houve o intuito – neste caso, com clara influência do público nas ações do autor – de adaptar a brincadeira para o maior público possível? E, por fim, que tipo de resistência popular é essa que faz permanecer na memória de uma comunidade uma versão não gravada de um samba? Alguns autores, como Jorge Caldeira, Tinhorão e Rachel Soihet, apontam para respostas a essas perguntas, contudo, perseguir quaisquer desses questionamentos certamente fugiria ao escopo deste trabalho. Um apontamento, contudo, pertinente a este trabalho é o de que um número notável de versões da letra, assim como ocorria em “Luar do sertão”, depõe para uma ligação mais frágil entre letra e melodia, podendo a letra ser aumentada, diminuída ou até trocada sem que se considerasse

---

<sup>149</sup> [www.ims.uol.com.br](http://www.ims.uol.com.br). Acervo permanente.

um grande prejuízo estético para a canção. Essa constatação de fácil permuta interna enfraquece a canção como objeto orgânico e indissociável).

Sem mais demora, vejamos a letra da primeira estrofe:

O chefe da folia,  
Pelo telefone,  
Manda me avisar.  
Que com alegria  
Não se questione  
Para se brincar.

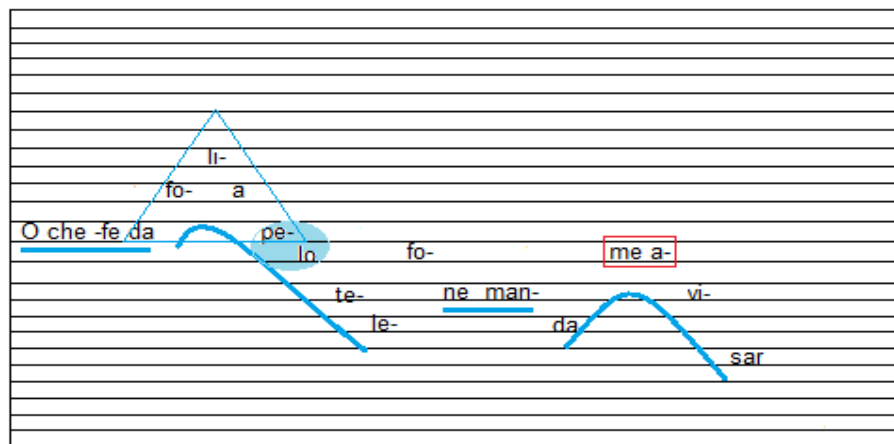
Se a versão não gravada traz mais evidente o caráter cronístico da canção de Donga e Mauro de Almeida, com alusão a um comunicado do chefe da polícia acusando a existência de um ponto ilegal de jogo, não podemos ignorar o caráter de relato da contemporaneidade com que se inicia “Pelo Telefone”.

Em primeiro plano, há uma representação da grande força que o carnaval assumia à época, traduzindo o chefe da polícia em “chefe da folia”, o Rei Momo (que tradicional e simbolicamente recebe a chave da cidade do Rio de Janeiro no primeiro dia das festas). Na estrofe, esse chefe manda avisar ao eu da canção – a voz da voz –, em tom imperativo, que ali se daria o governo inquestionável da alegria e da brincadeira. Uma espécie de contrassenso ou de provocação, se pensarmos que há uma canção original diferente da versão gravada em que o chefe da folia não é tão poderoso quanto parece. Por outro lado, esta estrofe se mostra completamente afinada à canção que virá, sendo uma espécie de abre-alas do caráter de improviso reinante, ou um salvo-conduto da natureza heterogênea da canção.

Pontualmente, mas que não posso deixar passar, existe também a menção ao telefone no segundo verso. Embora os aparelhos telefônicos fizessem parte da paisagem brasileira há quase quarenta anos – o primeiro aparelho em território nacional foi instalado no Palácio de São Cristóvão, para D. Pedro II, em 1879 –, não deixa de soar moderno que o chefe da folia não se comunique por carta ou qualquer outro meio menos dinâmico. Além do caráter não romantizado, que poderia ser evocado por um meio de comunicação mais tradicional, há implicitamente a presença do ritmo mais veloz da vida cotidiana. Sendo ainda mais detalhista, se considerarmos que o chefe “manda avisar pelo telefone” e não “avisa pelo telefone”, encontramos também uma relação hierárquica de poder subjacente à mensagem principal da canção. É interessante notarmos que essas minúcias de interpretação ajudam a desvelar a real complexidade do objeto, embora bem distante daquela que alcançará cancionistas posteriores.

No caso do samba, esta característica de versar sobre as condições presentes parece ser uma herança muito mais direta das práticas de jongo do que do universo letrado. É sabido que o jongo praticado pelos escravos assumia frequentemente a “forma de crônica da vida no cativeiro”<sup>150</sup>, quando se informava aos escravos de outras fazendas de encontros, comentava-se de fatos recentes internos ou externos ao grupo e zombava-se do poder dos fazendeiros e dos feitores. Pela precária educação formal dos sambistas de então, torna-se mais razoável pensar numa tradição desta origem do que por meio das cantigas de escárnio, Gregório de Mattos, Bocage e alguns poetas românticos.

Aliás, poeticamente, encontramos um esquema bem simples de rimas parelhas: ABCABC, onde a maioria delas são pobres e bastante usuais. Outro recurso poético interessante é o caráter aberto dos fonemas escolhidas para compor a estrofe. Não há nenhum “u”, por exemplo, fechado e soturno, como também há poucas consoantes surdas, dando um ar bastante sonoro e vivo à estrofe que começa a canção.



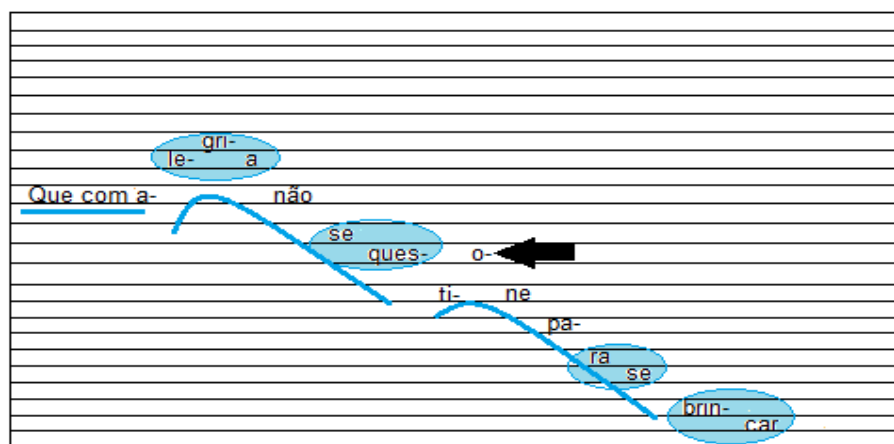
**"Pelo telefone" (figura 1)**

No plano entoativo, verificamos a princípio grande afinidade entre melodia e letra. Se esta evoca diretamente a presença da alegria (enquanto sua versão não utilizada também poderia ser caracterizada como um deboche bem humorado ao chefe da polícia), aquela apresenta sinuosas curvas melódicas e quase não se tem intervalos dissonantes – o único de meio tom está circulado na figura e corresponde ao intervalo natural da escala melódica em que a música foi composta. Há também alguns tonemas suspensivos (que não alteram sua altura), um bloco melódico de aparência triangular, que voltará a aparecer adiante,

<sup>150</sup> PACHECO in LARA & PACHECO (2007), p.26.

e uma união de vogais, mas o característico do trecho são mesmo suas curvas que começam ascendentes para finalizarem abaixo da “plataforma” melódica inicial.

A estrofe segue (na ilustração abaixo) com uma figura bastante semelhante à anterior, mas com uma maior amplitude e com mais intervalos de semitom entre os tonemas (ainda seguindo a escala melódica). Mobilizando o modelo teórico de Tatit, podemos concluir que a canção está voltada para a modalidade do /fazer/, indicado pelas variações melódicas não muito bruscas, pelas sílabas breves e pelo grande potencial rítmico da canção de ser usada para dançar ou pular carnaval (potencial que será melhor aproveitado em gravações ulteriores, mais “sambísticas”), mas também com algum investimento na modalidade do /ser/, não melancolicamente, mas euforicamente, investindo na possibilidade dele se felicitar no tempo da canção.



**"Pelo telefone" (figura 2)**

Indico também na figura (com uma seta) o inverso de um fenômeno que encontrávamos nas canções analisadas anteriormente. Em alguns trechos das canções de Chico Buarque e Catulo encontramos ligações de vogais típicas da língua falada, mas incomuns na língua poética escrita. Aqui, diferentemente, os cancionistas dividiram o verbo conjugado “questione” de maneira avessa à que a gramática ensina ou a língua falada celebra em seu costume. Os ouvintes mais sensíveis percebem esse desacerto e acusam a falta de habilidade dos autores em manter competentemente o equilíbrio entre melodia e letra.

Ai, ai, ai  
É deixar mágoas pra trás, oh, rapaz!  
Ai, ai, ai,  
Fica triste, se é capaz e verás.

Por muito que se comente a respeito da falta de coesão entre as estrofes, ao menos em seu princípio podemos notar que há uma linha, embora tênue, que liga o primeiro ao segundo trecho desta canção. O tema continua sendo a exclusividade eufórica, a impossibilidade de haver coexistência entre tristeza e carnaval e a construção de um ambiente festivo, mesclando passionalização e tematização.

Já me desculpando por insistir num ponto normalmente não aludido, volto a chamar a atenção para o teor um tanto autoritário presente também nesta estrofe. Agora o eu-lírico ordena o ouvinte que deixe suas mágoas para trás, o que poderia ser visto no sentido de conselho, mas logo abaixo há um estranho verso em tom de ameaça, “Fica triste, se é capaz e verás”. Esse tipo de observação se torna interessante, a meu ver, sobre o pano de fundo de uma observação, sobretudo daqueles que não gostam do carnaval, sobre certa ditadura da alegria, como se todos fossem obrigados a um comportamento carnavalesco no decorrer da festa. Se há realmente esse tipo de discurso na sociedade, proponho vermos nesta canção um de seus indícios. O paradoxo: o carnaval, que aqui começa a se identificar irreversivelmente com o samba, quebra momentaneamente as rígidas relações sociais, mas impõe sua condição de relativa barbárie, semelhantemente autoritária. Nesse sentido, minha análise se afasta um pouco da conclusão de DaMatta, que caracteriza o carnaval como “um momento em que as regras, rotinas e procedimentos são modificados, reinando a livre expressão dos sentimentos e emoções, quando todos podem se manifestar individualmente”<sup>151</sup> e que o estado se altera para depois retornar ao rigor do tempo não carnavalesco. No lugar, proponho que a expressão é também codificada e imposta no carnaval, como deixa entrever sutilmente o samba analisado até aqui. Ocorre somente uma troca simbólica de poder onde o afrouxamento das relações sociais é tão ilusório que continuamos submetidos, mas sob a égide do carnaval e sua euforia alienadora.

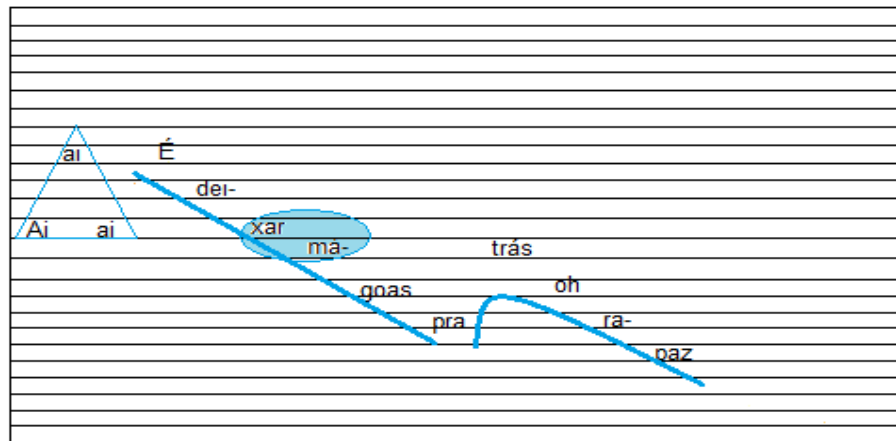
Dos recursos tradicionais de análise poética, além da onomatopeia que se destaca na estrofe, temos também rimas ricas internas (entre “trás” e “rapaz” e entre “capaz” e “verás”) e externas (“rapaz” e “verás”), embora a limitação temática seja evidente.

Na figura seguinte, como podemos ver na próxima página, o movimento é quase idêntico ao realizado na primeira estrofe da canção (comparemos especificamente com a “figura 1”). Salvo o salto inicial de dois tons, inédito até agora na canção, o restante segue razoavelmente a mesma curva do começo da primeira estrofe, incluindo um único intervalo de semitom entre duas sílabas. É possível averiguar que ocorre neste começo de “Pelo telefone”

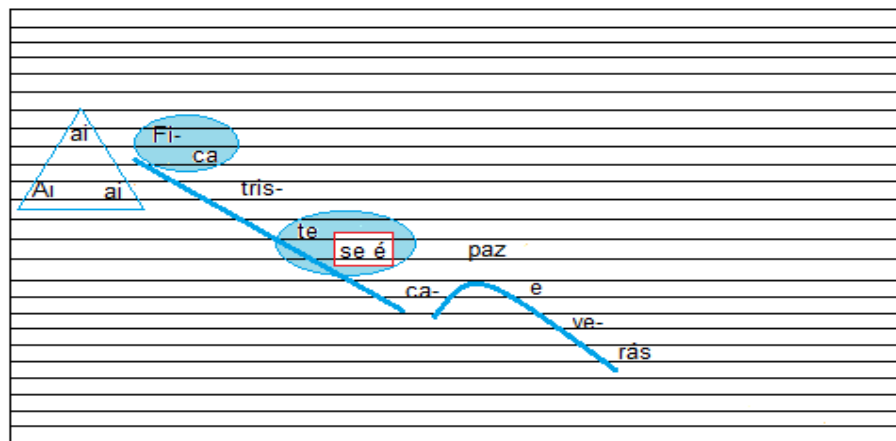
---

<sup>151</sup> DaMATTA (1997), p.157.

algo similar ao que acompanhamos em “O Luar do Sertão”, no capítulo anterior. Encontramos uma diferença figurativa entre as estrofes, mas como seus desenhos ainda são muito parecidos, resta uma sensação maior de continuidade do que de ruptura, como se não fosse explorada até aqui uma diferença figurativa maior como multiplicadora de sentidos.



**"Pelo telefone" (figura 3)**



**"Pelo telefone" (figura 4)**

Se o exemplo anterior era insuficiente, na continuidade da estrofe, notamos uma grande semelhança com a segunda parte da primeira estrofe da canção (“figura 2”). Mais uma vez temos uma elevação da frequência das notas, rumo a um quadro mais caracteristicamente passional e aumentam o número de intervalos de meio tom em relação ao trecho anterior. Como visão de conjunto já é possível perceber que podemos entender a canção sob dois eixos, de ascendência jackobsoniana, um deles sintagmático, a maneira usual,

que reúne os dois trechos da primeira estrofe de um lado e os dois trechos da segunda estrofe de outro, e outro paradigmático, que reúne o primeiro e o terceiro trecho de um lado e o segundo e o quarto trecho de outro, visto que as melodias se desenvolvem em curvas muito parecidas e, como já visto nas análises, as letras também oscilam entre um tom mais ameno e outro mais áspero.

Em relação à gravação analisada, cabe notar que aqui entra pela primeira vez o coro na canção, a dobrar a melodia de Baiano (o intérprete). A significação dessa variante no arranjo, acredito, passa pelo reforço do caráter comunitário da canção que está sendo entoada, como também age a favor da adoção da canção como característica de um ritual comunitário. Também a respeito do arranjo tomado por base, essa estrofe é entoada duas vezes, marcando, mesmo que de leve, sua característica de refrão.

Tomara que tu apanhe.  
Pra não tornar (a) fazer isso.  
Tirar amores dos outros,  
Depois fazer teu feitiço.

A terceira estrofe retorna com aquele tom estranho de ameaça pelo que se esperaria de uma canção de carnaval. Não tão estranho se lembrarmos que essa espécie de pequena violência não é incomum na história do ritual festivo. Seja nas brincadeiras de entrudo – o arremesso de água ou outros líquidos entre os foliões –, frequentes nos carnavais do século precedente<sup>152</sup>, seja nas brigas entre os blocos<sup>153</sup> ou nos blocos em si mal vistos por suas arruaças – como aquele temido bloco que Cartola diz ter participado em sua juventude –, os dados reforçam essa presença real ou simbólica da violência na festa regida por Momo.

Os dois versos finais da estrofe, por sua vez, apontam para a grande relação que ainda mantinham, à época, samba e religiosidade. Citam, evidentemente, a força dos “trabalhos”, pequenos rituais de algumas religiões afrodescendentes capazes supostamente de alterar a vida das pessoas. (É notável que o ritual tenha esse nome. A mobilização de um artifício mágico e extremamente codificado – com regras e exigências – substitui o trabalho supostamente eficaz – na ideologia liberal – em busca daquilo que se almeja. Uma substituição que se opera inclusive no plano semântico). Crenças à parte, o que nos interessa é a citação deste fenômeno na letra do primeiro samba, evidenciando a força que tinha o caráter místico para o gênero, sobretudo em cotejo com os versos de Noel Rosa e Vadico, quase vinte anos mais tarde (1934), em “Feitiço da Vila”: “A Vila tem / um feitiço sem farofa, / sem vela

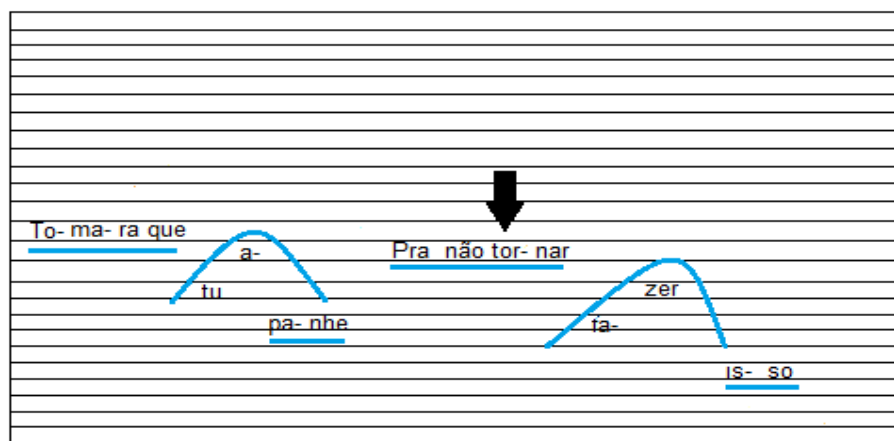
<sup>152</sup> SOIHET (1998), p.64-69.

<sup>153</sup> GARDEL (1996), p.121, dentre diversos exemplos.



e sem vintém / que nos faz bem. / Tendo nome de princesa, / transformou ou samba / num feitiço decente, que prende a gente”. Enquanto naquela, mesmo rapidamente, é mencionada a força do feitiço (embora se deseje o castigo físico para aqueles que o praticam), na canção de 30 o feitiço da Vila Isabel é seu próprio samba, um feitiço capaz de prender pela excelência do sambista, não por subterfúgios sobrenaturais. Haja vista o comentário já feito aqui sobre Donga estar no limiar entre o samba religioso e restrito e o futuro samba das massas, estes versos de “Pelo telefone” surgem como outro indício para sustentar esta hipótese.

Nos versos, também é preciso notar a ausência de rima entre o primeiro e o terceiro verso, em comparação ao segundo e quarto versos rimados, como também a presença da variante popular em “tu apanhe” e na redução “pra”, que ocorre também na estrofe anterior, mas não na primeira estrofe, com a finalidade de adequar à linha melódica (“para se brincar”).



**"Pelo telefone" (figura 5)**

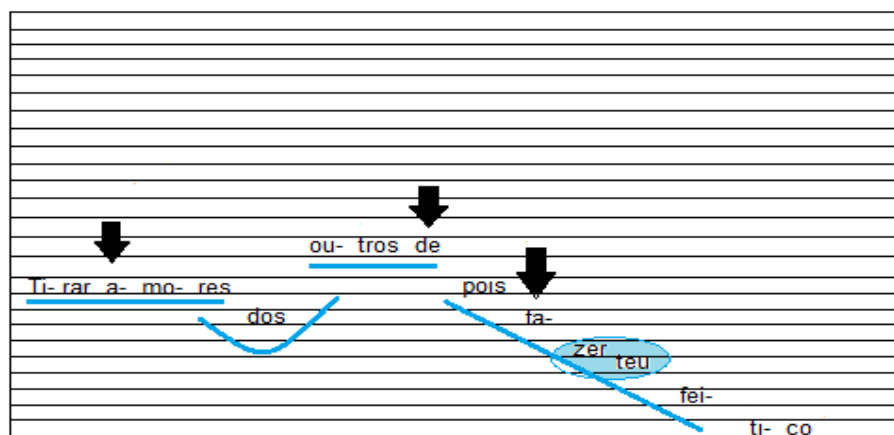
Figurativamente, temos aqui o começo do terceiro e penúltimo desenho da canção, uma melodia caracteristicamente suspensiva (sem alteração de altura), com pequenos picos ascendentes. Pelo modelo de Tatit, eis um exemplo claro de investimento no espaço da ação e do corpo, sem grande mudança no caráter da letra, que, como vimos, segue representando variações sobre um mesmo tema e mantendo o tom ligeiramente ameaçador, mas festivo.

É também notável neste trecho (representado pela seta) uma segunda e mais grave inadequação prosódica. Para unir letra e melodia, os autores suprimem a preposição “a” (“Pra não tornar fazer isso”) – para que a letra caiba – e alteram o acento natural do verbo

auxiliar “tornar”, transformando-o em paroxítono – para que os acentos da melodia sejam respeitados. Desta vez, mesmo os ouvidos pouco sensíveis percebem o desacerto, embora não tenha sido suficiente para que a canção fracassasse como sucesso popular.

Antes que seja tarde, chamo a atenção para um caráter decisivo na análise desta canção, e que perpassa todas as figuras já analisadas, qual seja: uma combinação não muito afinada entre letra e melodia (embora nos primeiros versos se mostrem coligadas, e talvez sejam). Até por ter sido composta improvisada e provavelmente por muitos autores, “Pelo telefone” parece não representar bem a habilidade malabarística de equilibrar melodia e letra, visto que as melodias se alteram sob(re) um conteúdo lírico relativamente homogêneo. As células melódicas se alteram e a letra segue versando sobre um mesmo tema com pouquíssimas variações. Encontramos igualmente deturpações na letra para que se adeque à melodia, o que nos alerta imediatamente a uma transgressão da máxima universal-lírica de Bilac sobre versar “sem lembrar os andaimes do edifício”<sup>154</sup>. Assistimos ao extremo esforço dos cancionistas em equilibrar letra e melodia, o que, acredito, compromete a estrutura do objeto estético, sobretudo da canção.

Também por isso, defendendo que os autores do samba não exploraram todas as possibilidades do gênero cancional e, comparativamente, estão ainda aquém de Catulo em habilidade e na tarefa de mobilizar toda a potencialidade latente da canção. Enquanto este intui sobre a melodia original a melhor colocação possível da letra, aqueles (dois ou muitos) trocam um cuidado maior pela composição em si pelo reforço no caráter lúdico da canção. Vejamos mais algumas características antes da análise final.



**"Pelo telefone" (figura 6)**

<sup>154</sup> BILAC (s/d), p.205.

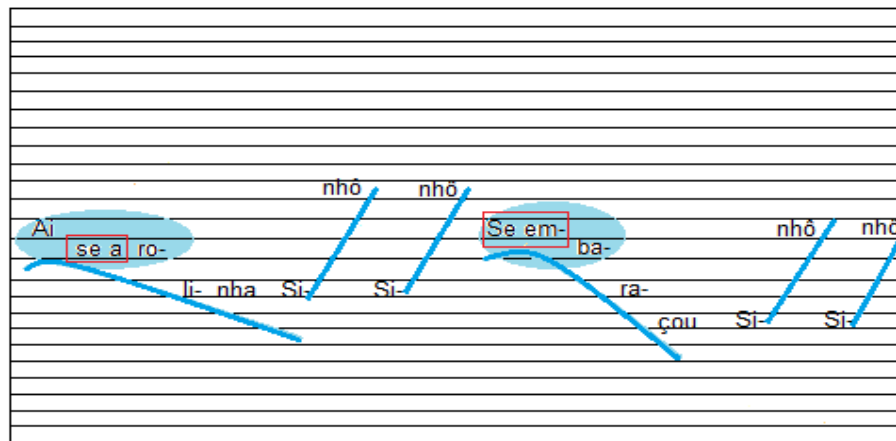
A segunda parte da estrofe mantém o caráter mais rítmico e menos melódico da figura precedente, a princípio, mas logo em seguida alude aos trechos anteriores com uma grande linha descendente e com o reaparecimento do intervalo de semitom. A perceber novamente o quanto a parte lírica parece fortuita em relação à parte melódica – em comparação com qualquer canção analisada neste trabalho –, volto a chamar atenção para a precariedade estrutural desta canção em relação a todos os recursos do gênero. Obviamente não estou dizendo aqui que uma canção é melhor ou pior do que outra (embora existam canções melhores e piores), mas tão somente indicando que “Pelo telefone” não parece desenvolver com competência ou plenitude seu malabarismo. Reparem no deslocamento precário do acento natural das palavras em “amores”, de paroxítona para proparoxítona, em “depois” e em “fazer”, de oxítona para paroxítona, além do verso incômodo “depois fazer teu feitiço”, que parece vir mais para completar a melodia do que para propor um sentido relevante para a canção. (Cabe dizer que nem sempre a modificação do acento da canção é algo despropositado ou artificial, haja vista, por exemplo, como Caetano Veloso e Chico Buarque realizam deslocamentos semelhantes em “Cajuína” e “Funeral de um lavrador”, respectivamente).

Ai, se a rolinha, Sinhô, Sinhô.  
 Se embarçou, Sinhô, Sinhô.  
 É que a avezinha, Sinhô, Sinhô.  
 Nunca sambou, Sinhô, Sinhô.  
 Porque este samba, Sinhô, Sinhô.  
 De arrepiar, Sinhô, Sinhô.  
 Põe perna bamba, Sinhô, Sinhô.  
 Me faz gozar, Sinhô, Sinhô.

De volta à letra da canção, a quarta estrofe é bastante preciosa para a análise. Em primeiro lugar, por mudar totalmente o tom em que vinha seguindo até então. O que antes era urbano, carnavalesco, matreiro e um tanto valentão torna-se repentinamente rural, subserviente, entremeando alusões a animais e ao “Sinhô” (dono de escravos) ao gênero nascente. É também a primeira menção ao gênero a que supostamente pertence a canção, ou seja, mostra pela primeira vez seu caráter metalinguístico (os mais entusiastas poderiam dizer que é a primeira vez que o samba se diz samba). Com um pouco mais de sensibilidade, podemos também notar que o tom algo agressivo que subjazia às estrofes precedentes se altera para letra mais afetiva e intimista, com a presença dos diminutivos, da dança e dos prazeres sexuais. Há ainda um trocadilho, já encontrado, por exemplo, em “A marrequinha da Iaiá” (Francisco Manuel da Silva e Paula Brito, década de 1860) e “A pombinha da Lulu” (Baiano, 1902?), entre tipos de aves e o órgão sexual feminino, o que torna a estrofe mais

ambígua, interessante – do ponto de vista da análise – e popular.

Em segundo lugar, por este trecho não ser original, tendo surgido com o nome de “Rolinha” no teatro de revista “O Marroeiro”, de Inácio Raposo, Catulo e Paulinho Sacramento, encenado no Rio em 1916<sup>155</sup>. Para além, portanto, de toda a polémica em torno da autoria da letra, há aqui uma citação (ou colagem, ou plágio) evidente de uma canção do ano anterior, o que nos leva a pensar na força presente da temática rural, que perdurará ainda por alguns anos na cidade do Rio de Janeiro – e terá um retorno vigoroso na década de cinquenta – (o nome original da canção, “Roceiro”, também aponta nesse sentido); nos vãos ainda existentes na noção de autoria; e, quem sabe, numa possível manobra de caráter moderno, bastante comum na literatura a partir de 20 e em outros movimentos de vanguarda ao longo do século em questão.



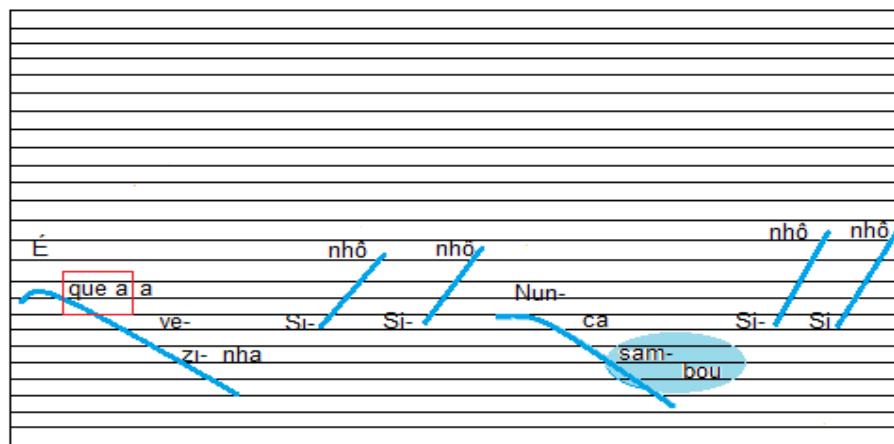
**"Pelo telefone" (figura 7)**

Do ponto de vista figurativo, acredito encontrar uma das razões deste trecho ter sido apropriado por Donga e Mauro de Almeida (autores oficiais da canção). Não sei se forço muito o argumento, mas defendo um caráter carnavalesco, meio folião, nesta melodia descendente mas com grandes saltos ao final de cada verso. Numa altura geral da linha gradativamente menor, seguem oscilando a curva e o salto, numa heterogeneidade e pulsação que nos remete ao caráter heterodoxo da festividade. Também é possível associar esta figura ao modo como os foliões costumavam pular carnaval, lançando frequentemente serpentinas e as mãos ao alto.

Ironicamente (mas não muito, pelo que afirmei sobre a habilidade cancional

<sup>155</sup> SEVERIANO & MELLO (1997), p.53 e GARDEL (1996), p.76.

de Catulo – de quem se tomou emprestado este refrão – e da mesma habilidade não tão notável assim dos autores de “Pelo telefone”), este parece ser o trecho em que mais temos um caráter indissociável entre letra e melodia. Ambas trazem irreverência, são sinuosas, remetem ao corpo em sua característica mais lasciva e menos mecânica. Dentro da canção vista em sua unidade, é um trecho de exceção, por todo o caráter fortuito que venho comentando até aqui. Abaixo, encontra-se a figura complementar desta estrofe, mas que não traz novos elementos para a análise.



**"Pelo telefone" (figura 8)**

As demais estrofes, que não serão analisadas aqui, mantêm a característica de uma conjunção não muito propositada entre letra e melodia. Nos termos do modelo utilizado, tematização e um pouco de passionalização são mobilizados um tanto ao acaso, independentes daquilo que a letra propõe. No que tange especificamente ao lírico, cede um pouco aquela “pequena violência” que acompanhamos no começo da canção e ganha força um elogio à festa carnavalesca (“Viva o nosso Carnaval sem rival”), a seus foliões mais famosos (“Peru” e “Morcego” <sup>156</sup>) ou à sua dança (“Pois quem dança não tem dor nem calor”). Quanto à parte melódica, as linhas são as mesmas discriminadas até aqui, indicando uma canção não muito variada sob esse aspecto.

De toda forma, acredito que as exposições trazidas para a análise já são suficientes para meu argumento, qual seja, que o vértice da “obra”, à altura de 1917, no campo da canção popular urbana, soa não estar devidamente formado.

<sup>156</sup> SANDRONI (2001), p.129. Caldeira traz outra versão para estes nomes, que seriam de frequentadores presentes nas festas de Tia Ciata enquanto a canção era composta, um deles, o “Peru”, sendo o próprio Mauro de Almeida. CALDEIRA (2007), p.13.

### 3.2 Conclusão

Após mobilizar o sistema candidiano para o entendimento da obra de Catulo e encontrar a categoria de autor incipiente, o público já formado e a obra não totalmente madura (no caso do autor maranhense, especialmente do ponto vista de riqueza melódico-lírica e da mobilização da matriz linguística tirada diretamente da literatura, e não da língua falada); repeti o processo em relação ao filho mais famoso de Tia Amélia, Donga, e sua canção fundadora, “Pelo telefone”.

No vértice do autor, nos deparamos com um panorama um pouco mais solidificado, mas ainda não completamente formado. A autoria aqui, também pelo mercado mais forte no campo da canção, já é objeto de polêmica e pode ser reclamada por este ou aquele que se considerar lesado (as discussões sobre a autoria de “Pelo telefone” seguem pelos jornais de 1917). Embora Donga não tenha feito grande sucesso com outras canções (salvo, “O Malhador”, em 1918, novamente em parceria com Mauro de Almeida, mais Pixinguinha desta vez), pouco importa o indivíduo nesta equação. Vale o quadro geral onde se apresenta uma noção mais vigorosa de autoria e um movimento, que a meu ver, estará completo nos anos 30. Se Catulo não precisava citar ou reduzia a “contribuição musical” de seus parceiros, Donga já se viu importunado pelas polêmicas a respeito de “Pelo telefone” e até o final da vida manteve uma posição ambígua entre ser ou não o autor de seu grande sucesso.

O público, por sua vez, previamente formado nos primeiros anos do século XX, encontra-se pleno para o desenvolvimento da obra de Donga. O cancionista não podia contar com a publicação dos livretos, mas os bailes carnavalescos – que passaram a ter canções com letra sendo cantadas após “Pelo telefone” – foram responsáveis por uma grande divulgação das canções a partir de 1917. Outras duas forças que completam a formação do público para Donga são o aumento da força de indústria de discos (e do mercado) e o alargamento de público realizado pelo cancionista, que rompeu o *petit comité* da casa da Tia Ciata e tornou verdadeiramente público o gênero nascente.

No vértice da obra – e que vale repetir, a partir de então “trilha sonora oficial” do carnaval carioca, festa decisiva para o grande sucesso da canção<sup>157</sup> –, embora se utilize uma variante linguística mais popular do que a de Catulo ou suas estilizações, e, por

---

<sup>157</sup> SANDRONI (2001), p.128.

consequente, um registro mais próximo da língua falada (de onde, por hipótese, se originam as canções), encontramos um recuo quanto à maturidade do gênero caso o fotografemos com o modelo teórico de Tatit. Do ponto de vista da Canção, Catulo escolhia a melhor letra para determinada melodia, ao passo que, em “Pelo telefone”, letra e melodia estão relativamente dissociadas uma da outra, o que me leva a argumentar ainda pela imaturidade formativa da instância da obra, uma oscilação na linguagem da canção popular urbana que será partilhada entre autores e público. Por outro lado, é um momento de muita importância, por representar a passagem de cetro do gênero das modinhas para o samba e gêneros afins<sup>158</sup>. Essa passagem segue até o final dos anos 20 e abarca o próximo cancionista a ser analisado aqui, intitulado, num de seus momentos de glória, de o Rei do Samba.

---

<sup>158</sup> RODRIGUEZ (1995), p.39.

#### 4. SINHÔ

Caso os dados se apresentassem diretamente à pesquisa, sem mediação, este capítulo que se inicia poderia muito bem ser o capítulo anterior. Como vimos, o cancionista que analisarei nesta seção estava presente nas reuniões da casa da Tia Ciata e também, possivelmente, nas noites quando compuseram “O Roceiro”, ou melhor, “Pelo Telefone”. De mesma forma, também seria aceitável que eu acompanhasse a obra de Sinhô a partir de seus primeiros sucessos, “Quem são eles?” (1918) e “Pé de anjo” (1919) – que retornarão adiante para a argumentação de alguns pontos específicos –, em vez de selecionar “Jura” (1928), um de seus últimos sucessos, como a canção representativa deste capítulo.

Entretanto, anuncio desde já que o enfoque argumentativo deste capítulo será o final da década de 20, haja vista algumas transformações importantes para o argumento formativo que este trabalho, como um todo, percorre. Bem como pelo intuito de “fotografar” o cancionista no auge de sua maturidade estética e popularidade – quando Sinhô se torna “um dos compositores mais solicitados pelo teatro musicado, figurando seus sambas na maioria das revistas”<sup>159</sup> –, como uma forma de demonstrar o quanto ele se destaca em relação aos cancionistas precedentes e o quanto Noel levará, na década seguinte, a canção a um patamar ainda mais elevado de complexidade, em um contexto que permita identificarmos o sistema cancional urbano em funcionamento.

Antes de aportar no período selecionado de que me ocuparei nesta seção, convém visitar alguns eventos ocorridos desde o lançamento de “Pelo telefone”.

Apesar da epidemia de febre amarela de 1918, que mata, somente no Rio de Janeiro, em torno de 18 mil pessoas – incluindo o presidente da República Rodrigues Alves<sup>160</sup> – e deixa mais de 400 mil infectados, o censo de 1920 revela que a cidade possui 1.147.599 habitantes, sendo 800 mil no perímetro urbano e o restante nos subúrbios<sup>161</sup>, o que indica um crescimento de mais de 6% em apenas dois anos. A cidade, portanto, segue seu crescimento, o que implica numa complexidade maior da organização das redes sociais (relações de poder,

<sup>159</sup> SEVERIANO (2008), p.75.

<sup>160</sup> MÁXIMO & DIDIER (1990), p.42. Ridenti apresenta números um pouco divergentes em relação à quantidade de mortos e o número de feridos em RIDENTI (2010), p.26.

<sup>161</sup> TINHORÃO (1990), 302.



trabalho, produção de cultura), bem como no aumento do estrato mais pobre da população, a base da pirâmide, o que é obviamente desastroso em termos humanísticos, mas indica uma força maior para manifestações de caráter popular, como o carnaval e o samba, bem mais indissociáveis neste contexto. (Uma prova cruel do crescimento socialmente desigual da sociedade brasileira neste tempo é que à altura de 1920 a taxa de analfabetismo do país era de 75% e a produção de livros equivalente à da França de 1789<sup>162</sup>).

Outro importante aspecto dos anos 20, e que irá influenciar grandemente a obra de Sinhô, diz respeito ao predomínio do ambiente dos blocos nas festas carnavalescas (e que depois dará lugar ao ambiente dos botequins nos anos 30)<sup>163</sup>. Os desfiles de ranchos e blocos, que existiam com notabilidade desde o começo do século e elegeram o samba como trilha sonora no final dos anos 10, eram agora a principal manifestação carnavalesca no Rio de Janeiro e a já citada Festa da Penha ganharia importância neste quadro. Nas palavras de André Gardel:

Inicialmente encontro de partideiros do samba para se divertir, a festa da Penha logo vem a ser, pela rápida popularização na cidade das músicas ali cantadas, ‘o campo experimental das músicas de Carnaval’, o grande laboratório definidor das músicas que viriam a fazer sucesso nas festas momísticas de fevereiro<sup>164</sup>. [as palavras entre aspas são do pesquisador Edigar de Alencar]

Do ponto de vista tecnológico, os anos 20 parecem se mostrar propícios ao desenvolvimento da arte de Sinhô, principalmente, pela chegada ao Brasil da gravação elétrica em julho de 1927<sup>165</sup> – somente dois anos após sua invenção nos Estados Unidos (proximidade técnica que talvez ajude a rastrear o surgimento quase simultâneo da canção moderna nos dois países). Esse novo tipo de gravação permite qualidade e precisão muito melhores, além da captação de mais nuances em relação à gravação acústica. Especificamente no que tange a Sinhô, permitirá que este conte com intérpretes, como Mário Reis, que façam registros bem mais próximos a um canto falado, então possibilitado pelo aprimoramento do processo de gravação e mais adequado ao teor e ao tom das canções do sambista. O quanto a possibilidade de se gravar algo à maneira como se fala ajuda a empurrar a canção na direção (ou de volta a) da língua falada é incomensurável, mas evidente. (Um fenômeno similar parece ter ocorrido quarenta anos mais tarde com a escolha de João Gilberto em registrar voz e violão separadamente, com dois microfones, erigindo um marco que divide uma era de

<sup>162</sup> Ortiz apud NETTO (2009), p.32.

<sup>163</sup> SANDRONI (2001), p.143.

<sup>164</sup> GARDEL (1996), p.133.

<sup>165</sup> SEVERIANO (2008), p.99.

afastamento entre a interpretação das canções (não sua composição) e língua falada (dos boleros e sambas-canção da década de 40 e 50) e sua reconciliação com o cantar intimista da Bossa Nova.)

A mesma década também é marcada pela força do cinema, àquela época, com acompanhamento de músicos ao vivo. Antes da chegada do cinema sincronizado (com som e imagem), em 1929, tanto no Rio como em São Paulo, músicos eram contratados para fazer a trilha ao vivo para a película que era projetada ao fundo. A força do gênero nos anos 20 promoveu rapidamente a profissionalização de um número expressivo de musicistas que tocava para as casas da sétima arte. Mesmo para Sinhô, em especial, que tinha nos teatro de revista a base de seu sustento, esse movimento tem grande importância, posto que certamente muitos de seus acompanhantes eram empregados da atividade cinematográfica local, além dos aspectos intangíveis de ampliação de público para o acento musical brasileiro que vinha sendo executado nas salas de cinema.

Ainda quanto à tecnologia, embora o invento só tenha impacto efetivo nos tempos de Noel, é também desta década a inauguração do rádio no Brasil. Em comemoração ao centenário da independência, ou seja, em sete de setembro de 1922, foi realizada no Rio de Janeiro a primeira transmissão radiofônica em território nacional. Não obstante a atividade seja nestes primeiros anos para amadores e entusiastas, sua programação preenchida com música clássica e uma diversidade de iniciativas no intuito de educar os ouvintes (palestras, informes etc.)<sup>166</sup>, vale marcar o surgimento deste aparelho tão importante para o desenvolvimento da canção nacional – analisado devidamente no próximo capítulo – e que só perderá o trono, com efeito, com o crescimento da televisão nos anos 70.

Embora não seja propriamente o tema deste trabalho, não poderia deixar de citar que em fevereiro de 1922 ocorre a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, reunindo muitos artistas que depois serão considerados reformadores da arte nacional, como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Vitor Brecheret, Anita Malfatti e Di Cavalcanti, mesmo que neste primeiro momento a repercussão do movimento tenha ficado quase completamente restrita a São Paulo<sup>167</sup>. Mário de Andrade, possivelmente a principal figura da vanguarda paulista do começo do século XX, teve interesse por Sinhô especificamente em função dos trechos folclóricos que o cancionista recuperava em suas canções, bem como, após a chegada da gravação elétrica no Brasil, por certo retorno ao modo

<sup>166</sup> VIANNA (2002), p.109; MENEZES (2007), p.130.

<sup>167</sup> BOAVENTURA (2000), p.18.

folclórico das interpretações, o canto mais falado, sobretudo por meio do cantor Mário Reis, como já dito<sup>168</sup>. Mais tarde, Oswald e Anita, aproveitando a presença do Rei do Samba em São Paulo – motivada pela campanha eleitoral de 1930 – também demonstraram interesse por Sinhô e levaram-no à sociedade modernista. O interesse aqui, e isso não é fortuito, é dos modernistas por Sinhô e não o contrário. Talvez os artistas paulistas significassem para o compositor somente como alguns representantes da elite que ele tanto gostava de impressionar com seus sambas.

Mudando um pouco de esfera, do ponto de vista político, a década de 20 transcorreu extremamente agitada, tendo havido um número expressivo de revoltas e movimentos dos quais vale destacar: a Revolta de 1922 ou do Forte de Copacabana, com a participação de civis e militares em oposição à política empregada na Primeira República; a Revolução de 1924 em São Paulo, também motivada pela insatisfação política, mas, sobretudo, pelas camadas mais jovens da população; e a Coluna Prestes, que entre 1925 e 1927 restou com uma evidência das limitações dos poderes da República e possivelmente tenha evidenciado uma fraqueza no regime que deu ensejo ao Golpe de 30.

Do estudo amplo do entorno do cancionista, o que se percebe, de certa forma, é que podemos “sua” década como um desdobramento mais complexo e acabado da década anterior. É antes intensificador do que revolucionário. Temos um crescimento significativo da população do Rio de Janeiro, um papel maior do carnaval e do samba no panorama cultural da cidade, o desenvolvimento da indústria de discos e das relações comerciais envolvendo a música, além de um aprimoramento decisivo nas técnicas de gravação. É neste panorama de crescimento que se desenvolverá os primeiros acordes da obra de Sinhô.

Embora já fosse razoavelmente conhecido em 1917, por ter trabalhado como pianista em diversas agremiações dançantes e carnavalescas, é partir do carnaval de 1918 que José Barbosa da Silva, o Sinhô, passa a gravar seu nome na história do cancionero nacional. Nascido no Rio de Janeiro em setembro de 1888, filho de um pintor de paredes, o cancionista teve acesso desde a infância a instrumentos como flauta, violão e piano, sempre de maneira não formal<sup>169</sup>.

Com cerca de trinta anos, o cancionista era um dos presentes na casa de Tia Ciata ao longo das noites de composição de “Pelo Telefone” e se tornou seu mais célebre

---

<sup>168</sup> CALDEIRA (2007), p.61.

<sup>169</sup> SEVERIANO (2008), p.73.

desafeto em função das discussões sobre autoria do primeiro samba. A partir de então, inicia (intencionalmente ou não, pois não há nenhum ataque direto na canção que principia a rixa) uma movimentada polêmica com os baianos que frequentavam a casa da mãe de santo por meio de algumas composições que vieram a público: “Quem são eles?” (Sinhô), sucesso do carnaval de 1918; “Já te digo” (China e Pixinguinha), réplica com êxito no carnaval de 1919 (foram três réplicas, esta a de mais sucesso) e que projetou o nome de Pixinguinha como compositor popular; e “O Pé de Anjo” (Sinhô), tréplica de Sinhô e maior sucesso do Carnaval de 1920, cujo título remete aos pés exagerados de China, irmão de Pixinguinha<sup>170</sup>. De toda forma, as provocações públicas renderam grande popularidade aos envolvidos. Além dos irmãos, Sinhô teve também por desafeto Hilário Jovino, Donga, a própria Tia Ciata e outros sambistas. O cancionista era “acusado de fazer do pandeiro profissão, e assim transformar o samba em mercadoria, a qual na sua circulação não faz diferença entre grupos geográficos, desde que possuam dinheiro para comprá-la”<sup>171</sup> (o que nos diz muito sobre a noção de autoria em sua obra, mas voltemos a esta questão em seguida). Há tantas diferenças assim entre o gesto de Sinhô e de Donga? Teria havido um acerto entre os bambas baianos, do qual Sinhô fora excluído ou excluía-se? Indico a polêmica por entrever diversas inconsistências no que se costuma tratar como um embate por motivos moralmente superiores. Suspeito que o ocorrido tenha cores mais fortes de ambição diante de algo poderia ser lucrativo, somado ao reconhecimento de Sinhô de seu próprio talento.

Reforçando a ligação existente entre o começo do samba e a religiosidade africana, vale dizer que Rei do Samba era adepto do candomblé e submetia cada uma de suas composições a um guia espiritual antes que fossem lançadas<sup>172</sup>. Essa temática surge em algumas delas, como “Vou me benzer” (1920), “Macumba Gegê” (1923), dentre outras. Ao vislumbrarmos panoramicamente a obra do cancionista, no entanto, vemos que seu misticismo também se apresenta mesclado a diversas referências do imaginário católico, como em “Jura” (1929), por exemplo, não somente via universo do candomblé – mistura que é secular já à época de Sinhô –, mas também com o tom característico da religião vaticana. Compor também com temas de uma religião de que não era adepto aponta para a força do catolicismo na sociedade brasileira, certamente, mas talvez também denote um movimento que alguns autores notam em Sinhô, em direção à conquista de seu público.

É recorrente dentre os estudiosos do cancionista a representação de Sinhô

<sup>170</sup> SEVERIANO & MELLO (1997), p.54-57.

<sup>171</sup> SANDRONI (2001), p.196.

<sup>172</sup> GARDEL (1996), p.99, e Vagalume apud SANDRONI (2001), p.112.

como alguém especialmente preocupado com a divulgação de sua obra. Seja na tradicional Festa da Penha, onde ganhava destaque como um ótimo divulgador de suas canções, seja como um frequentador costumeiro dos mais diferentes círculos sociais – do Teatro Municipal de São Paulo, onde se apresentou para autoridades municipais e estaduais, em 1929 (ironicamente, com músicos que haviam sido perseguidos pela polícia tempos antes), aos subúrbios e festas populares<sup>173</sup> –, ou ainda como figura importante na indústria emergente de discos, nos teatros de revista e nas casas de música onde tocava e vendia suas partituras<sup>174</sup>. Jorge Caldeira, decerto a argumentação mais consistente nesse sentido, aponta que, no processo de profissionalização da música, Sinhô é o último passo antes da consonância perfeita que se dará entre os compositores populares e o público das massas em Noel Rosa. Por preocupar-se mais com o prestígio e a popularidade adquiridos como compositor, e seu consequente trânsito pelo ambiente de elite, do que com a aceitação massiva, Sinhô teria ainda desenvolvido sua obra antes num estágio de reconhecimento mútuo de elite e artista, do que completamente mercadológico<sup>175</sup>.

Outra boa síntese desse aspecto do cancionista nos dá o sempre presente neste trabalho, Luiz Tatit. Diz o pesquisador:

Assim, ao cabo de contas, quando se trata de eleger o mais prolífero herdeiro do bastão de Xisto Bahia, conduzido desde a aurora do século por Bahiano e retido por algum tempo nas mãos de Donga e seus pares, é natural que venha à mente a figura talentosa e uma tanto presumida de Sinhô. Só ele, afinal, dedicou-se exclusivamente a essa prática de unir melodia e letra sob o pretexto de enviar recados, mas com o objetivo precípuo de alcançar o sucesso popular; para tanto, dispensava parceiros – pelo menos os declarados –, ao mesmo tempo que se aliava aos intérpretes de maior prestígio à época<sup>176</sup>.

A observação de Tatit, além de concluir o que vinha sendo dito a respeito do “faro publicitário”, mais do que mercadológico, de Sinhô, toca em mais dois pontos que devem ser desenvolvidos. O primeiro deles diz respeito a um caráter evidentemente cronístico da obra de Sinhô. Além do “envio de recados”, o cancionista se envolveu em muitas das polêmicas que ocupavam as preocupações da opinião pública da época. De “Fala meu Louro” (1919), sobre a derrota de Rui Barbosa à presidência da República, até “Eu ouço falar (Seu Julinho)” (1930), sobre a campanha de Júlio Prestes na eleição de mesmo ano, passando por “A favela vai abaixo” (1928), sobre o plano de remodelação da capital carioca, do ano

<sup>173</sup> GARDEL (1996), p.84.

<sup>174</sup> Ibidem, p.100.

<sup>175</sup> CALDEIRA (2007), p.44 e p.47-49.

<sup>176</sup> TATIT (2004), p.125.

anterior; tudo o que Sinhô vê é matéria para suas canções<sup>177</sup> – “o tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”<sup>178</sup>. Com efeito, este movimento do cancionista não é inédito e remonta a uma extensa tradição de canções versando sobre fatos cotidianos, e aos jongs, antes disso; no entanto, esta observação se torna interessante por marcar diferença para uma obra como a de Catulo, por exemplo, e por constituir, na década seguinte, um dos principais pilares da obra de Noel Rosa.

Até aqui citei como exemplo algumas das canções de Sinhô, mas tais citações não seriam possíveis sem alguma polêmica. Quando Tatit comenta que o cancionista “dispensava parceiros – pelo menos os declarados”, alude a uma célebre afirmação do artista quando do lançamento de “Ora vejam só” (1927), que seria de autoria de Heitor dos Prazeres: “samba e passarinho são de quem pegar primeiro”<sup>179</sup>. Além das autorias discutíveis de algumas canções, o que certamente relativiza o papel de autor exercido por Sinhô, sua obra também é marcada pela utilização de trechos folclóricos (como já dito), ditos populares e parábolas<sup>180</sup>. O cancionista parece agir como um grande centro de força do quadro autoral, trazendo para si tudo e todos que lhe interessam como matéria de criação. Há aqui uma pequena, mas decisiva, diferença em relação ao quadro que encontrávamos em Donga, mas voltemos a esse tópico a seguir, quando formos revisitar os dados pelo prisma do argumento candidiano.

Polêmicas autorais à parte, Sinhô foi um compositor popular bastante prolífico e, além das canções citadas até aqui – todas elas, salvo “Eu ouço falar (Seu Julinho)”, de muito sucesso em seus respectivos anos de lançamento –, ainda podemos citar uma extensa lista de acertos de público: “Alivia esses olhos” (1920), “Fala Baixo” (1922), “Sai da Raia” (1922), “Sete Coroas” (1922), “Cabeça Inchada” (1923), “Vida Apertada” (1923), “Caneca de Ouro” (1925), “Dor de Cabeça” (1925), “Nosso Ranchinho” (1925, com De Chocolate), “Amor Sem Dinheiro” (1926), “Papagaio no Poleiro” (1926), “Amar uma só mulher” (1928), “Deus nos Livre do Castigo das Mulheres” (1928), “Não quero saber mais dela” (1928), “Sabiá” (1928), “Gosto que me enrosco” (1929), “Jura” (1929), “Cansei” (1929) e “Medida do Senhor do Bonfim” (1929). Embora, portanto, o compositor tenha ganhado seu epíteto de “O Rei do Samba” num concurso em 1927, não é difícil estender o alcance desse prêmio a toda uma vida, mesmo não muito longa, dedicada majoritariamente a um gênero

<sup>177</sup> Característica já apontada em SEVERIANO (2008), p.75.

<sup>178</sup> Parafrazeando o poema “Mãos Dadas”, de Carlos Drummond de Andrade. ANDRADE (1998), p.118.

<sup>179</sup> SEVERIANO & MELLO (1997), p.74.

<sup>180</sup> CALDEIRA (2007), p.60.

específico.

José Barbosa da Silva, o Sinhô, falece a quatro de agosto de 1930, com quarenta e dois anos incompletos. Como todos os cancionistas abordados neste trabalho, não conseguiu ascender socialmente com sua música, mas sem dúvida teve acesso por meio da sua arte aos mais variados estratos sociais do Rio de Janeiro. Sua campanha a favor de si mesmo e, por conseguinte, pelo samba fizeram-no uma figura incontornável para a canção popular da época e suas aparições, tanto entre intelectuais e famílias ricas, quanto entre os mais humildes e em festas populares, não permite engano quanto à sua onipresença. Nada melhor, portanto, antes de estudar o cancionista nos termos formativos, do que relembrar um pequeno trecho do relato de Manuel Bandeira sobre seu enterro, este representando o interesse da intelectualidade a respeito do sambista, ao lado de

malandros, soldados, marinheiros, donas de *rendez-vous*, meretrizes, *chauffeurs*, macumbeiros (lá estava o velho Oxumã da Praça Onze, um preto de dois metros de altura com uma belide no olho), todos os sambistas de fama, os pretinhos dos choros dos botequins das ruas Júlio do Carmo e Benedito Hipólito, mulheres de morros, baianas de tabuleiros, vendedores de modinhas...<sup>181</sup>

Tratou-se de fato de um artista de inequívoca representatividade em seu tempo. Também em termos formativos, como veremos, Sinhô mostra-se como um importante passo para a formação de um sistema orgânico para a canção popular. Como de praxe, passo a projetar o triângulo candidiano, a saber, autor-público-obra, sobre as canções de Sinhô e seu entorno.

Difícilmente a formação do público de um gênero retrocede formativamente com o passar dos anos – o público quantitativamente pode retroceder, como o público do soneto, um exemplo específico, mas não formativamente, já que o sonetista não deixa mais de reconhecer seu leitor e outros autores ao compor um soneto, mesmo anacronicamente –, então não é inesperado, em especial num movimento ascendente da canção popular, que Sinhô também tenha um público expressivo para sua obra. Assim como Donga, o desafeto dos baianos se utilizava do crescimento do fenômeno do Carnaval para aumentar a divulgação de suas canções. A afirmação de Sandroni de que até os anos 30 os grandes divulgadores do samba eram a música ao vivo, tocada nos blocos e bandas em ocasiões festivas (na festa da Penha e no Carnaval, por exemplo) e nos teatros de revista durante todo o ano<sup>182</sup>, parece aderir irreversivelmente à figura de Sinhô, que tinha nesses locais seus meios prediletos para a

---

<sup>181</sup> BANDEIRA (1966), p.13.

<sup>182</sup> SANDRONI (2001), p.200.

divulgação.

Além disso, o Rei do Samba, com uma intuição bastante peculiar para a repercussão alcançada pelo gênero mercado nascente, investiu na constituição de polêmicas e sátiras por meio de inúmeros comentários em suas canções<sup>183</sup>. Como já apontado, há também nas canções de Sinhô ditos populares, parábolas, alusões a pequenos grupos, costumes e até mesmo laivos da temática rural – como em “Quem são eles?”, “Disse me disse” e “Cada um por sua vez”<sup>184</sup> –; tudo agindo a favor de que cada vez mais os ouvintes se reconheçam em sua obra. Embora haja, é preciso pontuar, menções e referências cifradas ao público geral em suas canções, o movimento em direção a um público irrestrito é muito maior aqui, por exemplo, do que em “Pelo telefone”, ou mesmo nas canções de Sinhô no começo de sua trajetória. Reafirmo: embora não tenha as dimensões que virá a ter a seguir, o público de Sinhô já se encontra bastante vasto e vasto o suficiente para figurar como tal no horizonte dos cancionistas (o que o faz formativamente relevante).

Que se some a isso a movimentação intensa do Rei do Samba pelos mais diferentes círculos sociais, sempre promovendo sua obra. Sustentando-se por meio dos teatros de revista, da emergente indústria de discos, das canções de sucesso que lançava e das casas de música onde tocava e vendia suas partituras, Sinhô valia-se da repercussão para tornar mais amplo seu trânsito na cidade do Rio. Mercadologicamente, no entanto, “estava entre o hedonismo da arte da canção e sua utilização no mercado como produto capitalista”<sup>185</sup>, o que, claro, não diminui o expressivo contingente de público que conseguiu reunir em torno de sua obra.

Quanto à instância do autor, acredito poder defender que em Sinhô ela já se encontra devidamente estabelecida do ponto de vista formativo. Essa afirmação é possível, principalmente – anotação já feita por Sandroni<sup>186</sup> –, pelo número de polêmicas que envolvem a autoria de seus sambas no exato instante em que estavam sendo compostos, ampliando as discussões que ocorreram em relação a “Pelo telefone”. Essas polêmicas depõem não somente acerca da postura de Sinhô em relação ao tema, mas também pelo amadurecimento das relações de autoria na sociedade em que este transitava, demonstrando um “aperfeiçoamento da noção de autor”, como diz Sandroni.

Outro bom indicío neste sentido diz respeito à célebre frase de Sinhô, que

---

<sup>183</sup> CALDEIRA (2007), p.46.

<sup>184</sup> GARDEL (1996), p.76-77.

<sup>185</sup> Ibidem, p.100.

<sup>186</sup> SANDRONI (2001), p.146.



repito aqui para bem do argumento: “samba e passarinho são de quem pegar primeiro”. Em primeiro plano, porque o passarinho capturado, tal como o samba, pertence a quem o pegou, é dele. Muito diferente das posturas adotadas por Donga e Mauro de Almeida ao longo dos anos, que nem rejeitavam a composição coletiva, assumindo somente algumas modificações que fizeram na composição coletiva para que o samba pudesse vir a público, nem deixavam de receber os louros como os autores do primeiro samba. Com um pouco de ousadia, é possível até defender que tal postura conciliadora tenha livrado Donga de romper com os frequentadores da casa de Tia Ciata, ao passo que Sinhô (o “pegador de sambas”, mas também grande cancionista) vá contra esse aspecto de autoria coletiva cultivado no princípio do samba e tenha pagado o preço de ser como um pária no universo sambístico dos anos 20.

(Um eco distante, aliás, desse evento pode ser visto num trecho do documentário *Cartola, música para os olhos*, onde aparece Donga sendo celebrado, em um programa da Hebe do fim dos anos 60 ou começo dos anos 70, por Chico Buarque e outros compositores como o inventor do samba, embora fosse sabido àquela altura tratar-se de composição coletiva).

Há também outra característica bastante peculiar que aponta para essa centralização, até exagerada, da noção de autoria em Sinhô. Curiosamente, o cancionista teve muito poucos parceiros musicais ao longo da vida e, quando teve, salvo pontualmente, o movimento foi sempre com Sinhô adaptando uma melodia ou linha melódica de outro autor, como “Pé de Anjo” (1920), por exemplo, que é versão de uma valsa francesa (“*C’est pas difficile*”) <sup>187</sup>. Com o perdão do trocadilho, é difícil medir as razões que tenham levado o compositor a preferir assinar sozinho suas canções, haja vista que não é raro ao longo da História Cancional a existência de autores com seletos parceiros. O principal, decerto, diz respeito à autossuficiência de Sinhô a respeito de letra e melodia, em outros termos, trata-se de um artista que poderia compor bem os dois principais componentes da canção segundo Tatit. Podemos pensar também que, apartado do ambiente das tias, restavam-lhe poucas possibilidades de parceria. Complementarmente, podemos inferir uma espécie de ato simbólico possivelmente intuitivo do cancionista no sentido de afirmar-se como indivíduo responsável por suas criações e, portanto, passível de ser identificado por sua obra. Em oposição à autoria coletiva que o precede, o cancionista posiciona-se no extremo oposto, evitando ao máximo criar conjuntamente suas canções (quer por habilidade, quer por arapucas).

Por hipótese, com público e autor devidamente formados, resta verificar se

---

<sup>187</sup> SEVERIANO & MELLO (2006), p.57.

também quanto à obra *Sinhô* e seu entorno se encontravam plenos formativamente. (Não quero ludibriar o leitor, obviamente, e reconheço que anunciei antes que o sistema só estaria plenamente formado na geração de 30. Peço, contudo, uma concessão à estilística para dar algum dinamismo ao texto).

#### 4.1 “Jura”<sup>188</sup>

É muito provável que o leitor de hoje tenha conhecimento desta canção por meio de uma versão bastante recente do sambista Zeca Pagodinho, que foi música de abertura de uma novela da Rede Globo de grande repercussão. Aliás, o estrondoso sucesso desta canção no contexto do público de massas e sua permanência desde a década de 1920 poderia ser o maior, talvez incontornável, argumento contra a hipótese de considerar um sistema completamente formado somente na geração seguinte à de *Sinhô*. Se estou à procura de um ponto a partir do qual posso chamar a canção popular urbana de devidamente formada, por que não considerar “Jura” como esse ponto de partida em vez da obra de Noel Rosa e de seus contemporâneos?

Meus contra-argumentos antecipados para essa questão são dois. Em primeiro plano – e o argumento menos decisivo –, por crer que também constitui o modelo de Candido uma estabilização da linguagem (obra), literária no caso do crítico paulista, cancional nos termos deste trabalho. Amparado pela observação de Tatit sobre a íntima relação entre a canção e a língua falada, em especial no que concerne às formas de entoação de ambas, proponho que compor canção popular em língua falada seja um dos indícios de sua estabilização enquanto objeto estético (obviamente tal fator não é igualmente importante para a literatura). Naquele momento, esta característica é ainda mais importante pois se estabilizava uma linguagem comum entre autores e públicos. Assim, tornava-se decisivo compor na variante linguística compartilhada pelo maior número de pessoas e mais próxima daquela que essas pessoas usavam para se comunicar.

Também é evidente que a variante mobilizada pelo cancionista não responde *pari passu* pelo sucesso de público e pela permanência de uma canção ao longo do tempo. Recordo, com isso, que também apreciamos canções cuja variante linguística está mais

---

<sup>188</sup> A gravação de referência se encontra no cd *Sinhô*, vol. 1, faixa 11.

próxima da livresca do que da fala, a exemplo de “Rosa” (1917/1937, de Pixinguinha e letra posterior de Otavio de Souza), que fez grande sucesso na voz de Marisa Monte em contexto semelhante ao que “Jura” fez sucesso recentemente. Se a proximidade ou não da variante falada da língua pode significar formatividade do objeto artístico no caso da canção popular – e seu desembaraço da linguagem livresca signifique, portanto, um retorno às suas origens naturais e suas máximas potencialidades estéticas –, não significa que só haja espaço no mercado para as canções derivadas diretamente da língua falada. Como um espaço plural, o mercado também se apropriaria de manifestações populares aos moldes de arte culta (assim como de manifestações mistas, como parece ser o caso da canção de Sinhô quanto às suas partes de orientações linguísticas tão diferentes e suas pequenas oscilações entre linguagem popular e culta, como veremos).

Em segundo aspecto, como estou raciocinando formativamente, o que supõe levar em conta o contexto em que o gênero se desenvolveu, acredito poder argumentar que no tempo de Sinhô algumas forças decisivas para a canção popular urbana ainda não estavam em jogo (permito-me não adiantá-las aqui, posto que serão explicitadas no próximo capítulo). Nessa perspectiva, embora houvesse público para suas canções e uma solidificação da noção de autoria em torno de si (um pouco polemicamente), faltavam alguns aspectos para que suas canções pudessem circular livremente pela sociedade brasileira. Os diálogos necessários – em alguns casos, diálogos mesmo, por meio das canções – para a maturação da linguagem foram levados a cabo por Sinhô e seus contemporâneos, explorando os limites do gênero, mas somente a geração seguinte pôde lograr desse benefício. Em termos mais livres, é o que afirma Jairo Severiano: “Foi ouvindo as músicas de Sinhô que o Brasil aprendeu a gostar de samba”<sup>189</sup>; ao que acrescento: mas com o gênero finalmente estabelecido, coube aos seus sucessores usá-lo em plenitude.

Sobre a canção, “Jura” foi composta em 1928 e tornou-se um dos grandes sucessos do carnaval de 1929. Desde os primeiros instantes de sua gravação, notamos diferenças significativas em relação às outras canções analisadas até aqui neste trabalho. Além da qualidade da gravação elétrica, bem superior à acústica que era usada antes de 1927, ouvimos uma pequena, mas significativa, introdução melódica feita com instrumentos de sopro, abrindo os trabalhos para a canção que se inicia. Embora seja uma característica pontual, e não inédita, acredito haver aqui um investimento interessante no protagonismo da letra e da melodia em relação aos outros elementos, posto que claramente é o centro da

---

<sup>189</sup> SEVERIANO (2008), p.73.

canção, segundo Tatit, o que mais importa no conjunto de “Jura”. Este pequeno trecho instrumental, portanto, surgiria como um introdutório à parte principal da canção, um coadjuvante estético em sua estrutura.

Uma segunda característica impossível de não ser notada logo nos primeiros instantes é a maneira matreira e bem próxima da fala com que Mário Reis interpreta a canção de Sinhô. Outra possibilidade conquistada pela gravação elétrica, este novo modelo de interpretação – em oposição ao modo mais gritado, operístico e de mais vibratos nas interpretações, por exemplo, de Eduardo das Neves e Baiano, que ouvimos até aqui – parece muito mais adequado ao patrimônio democrático e comum que se tornará o samba. Desconheço como se pode medir tal evidência, mas acredito que seja possível associar o modo de interpretação ancorado no *lied* com certa distância entre o intérprete, e conseqüentemente a canção interpretada, e seu ouvinte, ao passo que a interpretação de Mário Reis, por outro lado, se movimenta no sentido de romper essa distância. É claro que há muitos matizes nesta oposição que apresento – entre a ópera e o bucolismo de Catulo, entre o primeiro cantor de “Jura” e Roberto Carlos interpretando “Não quero ver você triste”, por exemplo –, mas também podemos apontar aqui um dos facilitadores para a apropriação do gênero pela sociedade em geral.

Vejamos o que as estrofes nos dizem sobre uma das melhores canções de Sinhô.

Jura.  
 Jura.  
 Jura pelo Senhor.  
 Jura pela imagem da Santa Cruz,  
 do Redentor pra ter valor a tua

Jura.  
 Jura.  
 Jura, de coração,  
 Para que um dia eu possa dar-te o meu amor  
 Sem mais pensar na ilusão.

É impressionante a habilidade do cancionista nestes primeiros versos. A começar pela ambiguidade da palavra “jura”, que pode ser lida como a flexão no imperativo do verbo “jurar”, ecoando a canônica e católica aceitação nas cerimônias de casamento, como também o substantivo “jura”, igual a “juramento”, e que surge no primeiro verso da segunda estrofe, atestando que este jogo de sentidos foi colocado a propósito pelo autor. Ainda sobre esta palavra, notamos que há um grande domínio verbal de Sinhô, que mediante a variação do grau de abertura das vogais, gera uma sonoridade muito interessante, ao fechar a primeira

sílaba para abrir em seguida, fechar novamente, e abrir, tal como se quem cantasse acompanhasse o balanço do samba em sua boca.

Também é preciso notar a escolha geral da temática católica para ancorar sua canção. Esta característica salta aos olhos por ser Sinhô reconhecido adepto do candomblé e ter canções acerca de sua religião, ou seja, o que teria levado o cancionista a compor uma canção ancorada a uma religiosidade que não a sua? O faro atento às práticas populares hegemônicas na capital carioca, numa estratégia de acessar o maior público possível? (“Se você jurar”, de Ismael Silva, Nilton Bastos e “Francisco Alves”, de ascendência similar, é de 1931)<sup>190</sup>. Conhecimento e sensibilidade a algumas tendências do mundo culto (frequentado por Sinhô) rumo ao misticismo e à espiritualidade? (A revista *Festa*, de tendências católicas e místicas, por exemplo, tem sua primeira edição em 1926). Independente das motivações, esta temática conota um grau maior de criação por parte do cancionista, que busca versar sobre e por meio de tópicos que considera interessante – retomando, em parte, o movimento de Catulo e distanciando-se do caráter mais imediato de Donga e Mauro de Almeida.

Mais um aspecto interessante concerne na variante linguística mobilizada pelo compositor. Embora pareça muito natural a princípio, os últimos versos da segunda estrofe (“para que um dia eu possa dar-te o meu amor / sem mais pensar na ilusão”) adiantam o tom empolado que regerá a segunda parte da canção (analisada a seguir). Essa mistura de registro pode ser rastreada por boa parte de sua obra, como uma força intermitente em direção ao mundo culto. Por essa contestação, distancio-me um pouco da afirmativa da Tatit, que elege Sinhô como o consolidador da nova letra, a letra já apartada de suas características de poema e da sátira, próxima à letra do falante comum<sup>191</sup>, e aproximo-me das observações de Sandroni, que afirma:

Sinhô foi sem dúvida, entre os compositores do estilo antigo, o que andou mais longe no caminho das transformações do samba [...], mas a maior parte da obra de Sinhô – mesmo a de seu período final – continua, no entanto, tributária do estilo antigo<sup>192</sup>.

Sandroni diz respeito aqui especificamente às transformações intrínsecas da linguagem do gênero samba, que se modificava àquela altura – e que abordarei no próximo capítulo –, não obstante, proponho que também do ponto de vista linguístico, Sinhô se encontre num limiar entre a linguagem livresca e a linguagem popular (talvez haja uma ligação importante entre aquelas transformações referidas por Sandroni e a mobilização de

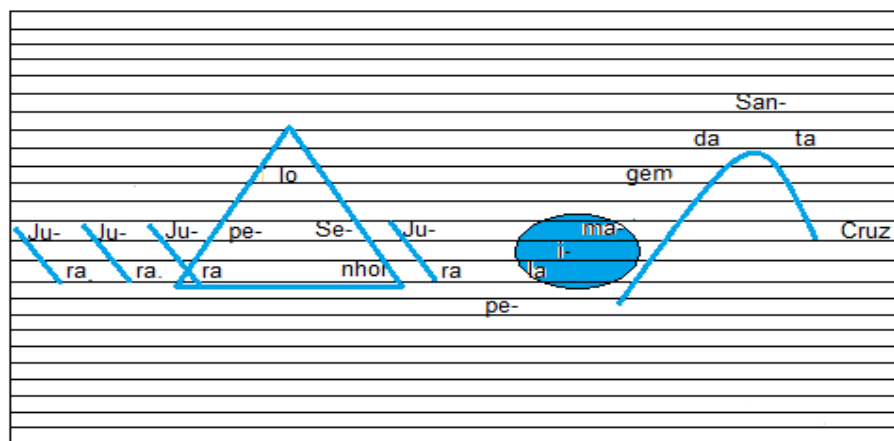
<sup>190</sup> Observação da semelhança feita por Gardel (1996), p.174.

<sup>191</sup> TATIT (2004), p.71.

<sup>192</sup> SANDRONI (2001), p.210 e 212.

uma linguagem cada vez mais popular).

Na figura da próxima página, verificamos a destacada riqueza melódica da canção de Sinhô. Notamos a princípio a entoação repetitiva da palavra “jura”, sempre no mesmo intervalo melódico a fixar no ouvinte sua mensagem. Em seguida, encontramos uma figura triangular, semelhante à do primeiro trecho de “Pelo telefone” (página 75 deste trabalho). Depois, verificamos um cromatismo – de meio em meio tom, relembro – com três notas, algo até então inédito nas análises e, posso arriscar, algo possivelmente inédito no que tange à canção popular, haja vista ser um intervalo de delicada execução para intérpretes e não mais fácil absorção pelo ouvinte (sobre o esteio das recentes gravações elétricas). Por fim, deparamo-nos com uma extensa curva melódica formando uma parábola ascendente, que simbolicamente deposita a “Santa Cruz” no ponto alto da melodia até então.

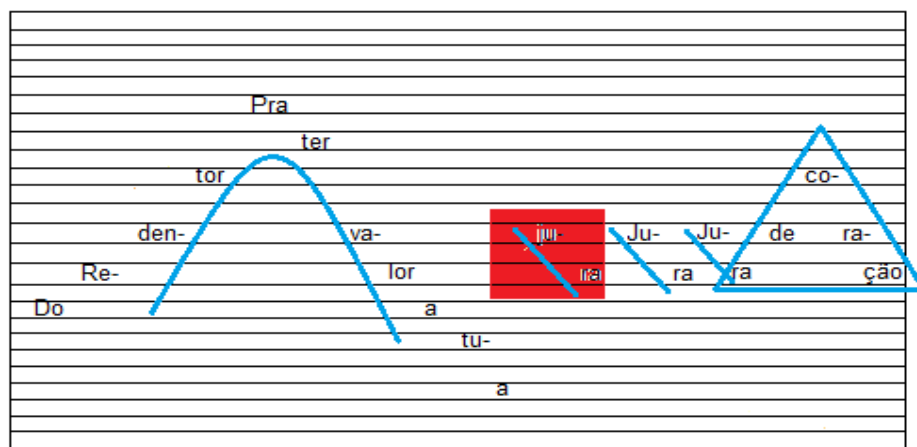


**"Jura" (figura 1)**

No começo desta canção, torna-se mais interessante analisarmos a parte figurativa, nos termos do modelo de Tatit, do que opondo tematização e passionalização. Encontramos aqui um plano entoativo insinuante e sinuoso, figurativizando bem a temática geral da música: o aparente recato religioso que encobre volúpia, aproximação e sensualidade. Potencializada pela interpretação de Mário Reis, temos a perfeita imagem da fragilidade devota presumida, mas que alcança seus objetivos com manha e furtividade.

Seguindo a análise figurativa, o segundo trecho (na página seguinte) abre com uma parábola ascendente ainda maior do que a da passagem anterior, com mais notas e mais espaçadamente, para em seguida retornar ao mote inicial, numa espécie de engate que

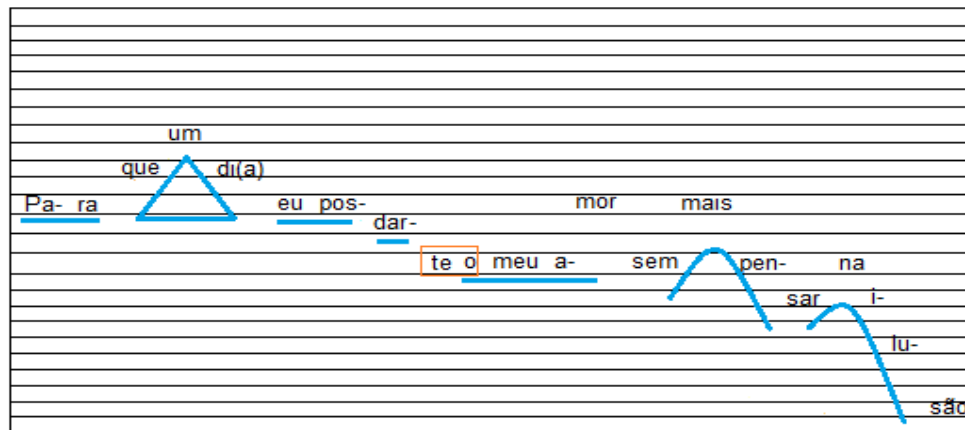
garante circularidade à canção<sup>193</sup>. Um recurso aparentemente simples, mas que dá grande vivacidade à canção e será retomado posteriormente, por exemplo, por Noel Rosa em “Com que roupa” (1931) – canção que será analisada no próximo capítulo – ou Caetano Veloso em “Qualquer coisa” (1975). (Na poesia, gênero diverso, aparecerá em Carlos Drummond de Andrade no canônico “No meio do caminho”, que foi publicado pela primeira vez em 1928, como tentarei demonstrar adiante). Esse trecho de ligação, aqui feito pela palavra “jura”, funciona como um pequeno refreador daquilo que lhe antecede e introdutório aos versos que se seguem.



**"Jura" (figura 2)**

Num panorama mais amplo, podemos notar o caráter especular também como agente no plano figurativo. Ao cotejarmos essa com a primeira figura, notamos que uma é quase o avesso da outra, como se Sinhô expandisse o recurso analisado anteriormente para toda a primeira parte, antes de prosseguir com uma entoação diversa. Essa espécie de simetria terá largo uso na canção popular brasileira, nem sempre com tanto virtuosismo, mas normalmente como um trecho que se repete em diversas alturas, reforçando a sensação de continuidade.

<sup>193</sup> Observação há muito feita pelo orientador deste trabalho, Prof. Dr. Luís Augusto Fischer.



"Jura" (figura 3)

Essa terceira figura principia com o primeiro segmento suspensivo até agora na canção de Sinhô (quando se repetem as notas, sem alteração de altura). Se lembrarmos das outras análises feitas até aqui, é a primeira vez que esta característica surge tão tarde em uma canção. Além da evidente habilidade melódica de Sinhô, também podemos perceber que há um grande investimento na modalidade do /ser/, no plano passional e intersubjetivo. Além disso, podemos desvelar uma daquelas muitas “coincidências” que caracterizam a canção popular moderna, quando a palavra “ilusão” desfecha o ponto mais baixo da curva melódica.

Voltemos à análise da segunda parte da letra a reunir mais elementos para interpretação.

Daí, então,  
 Dar-te eu irei  
 Um beijo puro na catedral do amor.  
 Dos sonhos meus,  
 Bem junto aos teus,  
 Para fugir das aflições da dor.

A poesia livresca que se insinuava no fim da parte anterior agora dá todo o tom deste trecho. Apesar do verso “definitivo”, segundo Bandeira<sup>194</sup>, “um beijo puro na catedral do amor”, talvez uma das mais belas (ou parnasianas) imagens de nossa lírica para o órgão sexual feminino; definitivamente o que mais chama atenção é a linguagem mobilizada por Sinhô para compor a segunda parte de sua canção. A variante culta transparece em expressões como “dar-te eu irei” e na anteposição do substantivo ao pronome, “sonhos meus”.

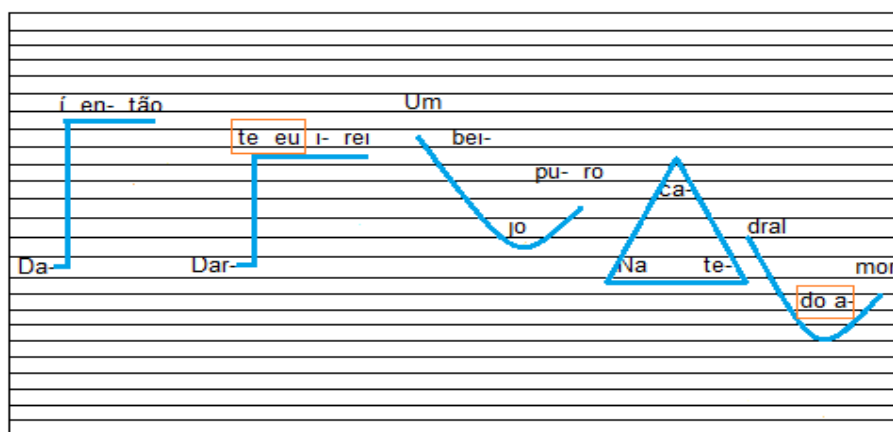
Um pouco contra a corrente, acredito também ser possível vislumbrar laivos

<sup>194</sup> Apud RANGEL (1996), p.174.



de linguagem cotidiana nesta estrofe de Sinhô, por exemplo, no começo da estrofe, bastante popular, “daí então”, e também na rima muito utilizada, mesmo naquela época, entre “amor” e “dor”. Conjecturando, talvez seja possível entrever que o registro culto não era a variante linguística usual utilizada pelo cancionista, Este caráter misto de culto e popular na lírica de Sinhô – mantendo o tom sério – parece semelhante ao processo de hipercorreção, onde um sujeito que mobiliza cotidianamente uma variante mais popular da linguagem se esforça, por alguma razão, para mobilizar uma variante mais culta, acabando por deixar entrever seus esforços em alguns equívocos no uso, uma espécie de pernosticismo de ocasião. Figurativamente, temos a crônica precisa de Bandeira dizendo que Sinhô “era o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana”<sup>195</sup>, o que talvez ajude a explicar a oscilação na linguagem desta canção.

Esta última figura analisada começa com a maior curva ascendente até aqui na canção, repetida em seguida de outra curva, mas com amplitude menor. Notamos ainda o forte investimento no campo das paixões do sujeito, o que está totalmente consonante à letra cantada. Novamente, a forma com que interpreta Mário Reis reforça o caráter manhoso presente na melodia, desta vez indicando um contato mais próximo entre o eu-lírico e seu objeto de desejo. Como curiosidade, encontramos mais uma vez a figura triangular que já apareceu outras vezes na análise, a demonstrar o recurso cancional de repetir o mote em diferentes alturas.



**"Jura" (figura 4)**

Os três versos seguintes (“Dos sonhos meus / Bem junto aos teus / Para fugir das aflições da dor.”) mantêm a mesma melodia da figura acima, à exceção da última

<sup>195</sup> BANDEIRA (1966), p.12.

sílaba, que é descendente em vez da “mor” ascendente da figura analisada. Se nos lembrarmos da figura 3, quando Sinhô equilibra a palavra “ilusão” no ponto mais baixo da melodia, sublinhando seus traços melancólicos, aqui surge a palavra “dor”, também de caráter negativo no quadro de sentidos da canção, que ocupa o desfecho da linha melódica e ponto mais baixo da figura. Este enlace mais do que adequado feito pelo cancionista confirma sua habilidade e permanência, além do quão pertinente se apresenta o modelo de análise mobilizado neste trabalho.

## 4.2. Conclusão

Como nos outros capítulos, procurei em cada conclusão recapitular como argumentei formativamente sobre a obra do cancionista analisado. Para isso, pergunto aos dados sobre os três vértices do triângulo candidiano – autor, público e obra –, acreditando que seriam boas variáveis para se responder à pergunta se a canção popular urbana já estava devidamente formada ou não.

No caso de Sinhô, o público continua formado para a canção popular urbana e amplia-se em virtude do aumento da população, da crescente indústria de discos, do aumento da força da canção nos carnavais de rua, no alcance das festas religiosas de meio de ano – como a festa da Penha – e no trânsito particular do cancionista pelas diversas classes sociais e intelectuais do Rio de Janeiro.

Também quanto ao autor, temos um quadro bem mais fortalecido do que aquele em que figuravam as festas de Tia Ciata. Os sambas partem da autoria coletiva e razoavelmente inescrutável de “Pelo telefone” para o centralismo arapuca de Sinhô. Ao se anunciar autor dos sambas que compunha, e pegava, e ao quase preterir completamente a parceria no processo de composição, o cancionista carioca fortalece muito o papel de autor em torno de si, resguardado pelo reforço que a noção também adquiria em seu entorno, muito graças à maturação do mercado concomitante aos aspectos que o samba cristalizava como gênero artístico.

Quanto à obra, não obstante Sinhô tenha encontrado, como diz Tatit acerca

dos sambistas, um modo de “manobrar o canto na tangente da fala”<sup>196</sup>, ao intuir em muitos trechos de seus sambas a ligação profunda entre as melodias da língua falada e cantada, o cancionista não logrou realizar a separação completa da linguagem livresca. Embora eu tenha buscado demonstrar tal evidência em uma canção somente (da maturidade, de sucesso, de permanência, mesmo assim, só uma), os exemplos se espalham por toda a sua obra e “Jura” é mais um exemplo de seus acertos em confluência com a língua falada, em alguns trechos, do que de sua forte ligação com o mundo livresco. Em suma, por ainda estar bastante afastada da língua falada, possível origem da canção, creio que o vértice da obra não se encontre devidamente formado em Sinhô; este é um dos argumentos.

O segundo argumento requer que voltemos à definição de Candido ao definir que a obra se trata, de fato, de uma linguagem comum, solidificada em suas características, em que autores se reconheçam entre si e em relação ao público. Não acredito que seja este o caso de Sinhô, sobretudo pela ausência ou imaturidade de alguns contextos (que serão discutidos no próximo capítulo). Sinhô foi o “sistematizador intuitivo do samba”<sup>197</sup>, e na expressão de Severiano (provavelmente não intencional) já se encontra a raiz do meu argumento em perspectiva formativa: acredito que Sinhô infelizmente não tenha chegado a desfrutar dos avanços que promove ao gênero sambístico. O cancionista fixa o gênero, separando-o do tango e do maxixe<sup>198</sup>, e a canção popular urbana de um modo geral, mas somente a geração seguinte e uma nova submodalidade do gênero (um novo modo de se fazer samba, como veremos) poderão formar definitivamente o sistema cancional urbano brasileiro.

No campo inócuo das previsões de possibilidades idas, o poder de adaptação e o talento de Sinhô certamente lhe dariam proeminência na geração de 30, uma espécie de Manuel Bandeira da canção, nos mesmíssimos anos. Uma hemoptise fulminante impediu a continuação da história deste Manuel. “A única coisa a fazer é tocar um tango argentino”<sup>199</sup>.

---

<sup>196</sup> TATIT (2004), p.42.

<sup>197</sup> SEVERIANO (2008), p.75.

<sup>198</sup> CALDEIRA (2007), p.44.

<sup>199</sup> BANDEIRA (2007), p.125.

## 5. NOEL ROSA

Até este ponto do trabalho espero ter apresentado boa parte dos primeiros movimentos da canção popular urbana no Brasil. Inicialmente, com a análise da obra de Catulo, procurei argumentar pelo público já formado na cidade do Rio de Janeiro, que tomava contato com a obra do cancionista por meio de livretos, dos cafés, dos chopes e dos primeiros discos; do quanto a lírica do maranhense encontrou ressonância no público recém-chegado à cidade, como também na porcentagem patricia de sua população. Ainda com Catulo, recobramos os esforços do artista em constituir-se como autor de suas canções, embora não fosse familiarizado com a linguagem musical e, de fato, colocasse letras em melodias já célebres dos mais diversos compositores. Por conta disso – como também da falta de eco da noção de autoria quanto à canção popular no seio social –, defendi a noção de autor como ainda não formada. Quanto ao vértice da obra, para completar o sistema de Candido, Catulo tampouco explorava plenamente os recursos possíveis para a linguagem da canção popular. Embora “Luar do Sertão” não seja sinônimo de toda a obra do cancionista – e tenha ficado evidente o talento de Catulo para achar uma junção adequada entre letra e melodia –, em sua obra, não se exploravam as variações que depois tornariam rico o objeto cancional, bem como se usava uma variante linguística demasiado ligada à matriz literária, o que defendi (amparado pelo *insight* de Tatit) ser prejudicial à plena formação do objeto artístico.

Em seguida foi a vez de visitar a polêmica composição de Donga e Mauro de Almeida e seu contexto. Para tal, apresentei alguns fatos sobre a presença da cultura negra na cidade do Rio – e o importante papel exercido pelas “tias” –, o fim da Primeira Guerra Mundial como um marco importante, a reforma urbanística da capital da República e o ambiente de desfile dos blocos e ranchos (além de citar a Festa da Penha, que seria retomada com Sinhô). Mobilizando mais uma vez o sistema candidiano, argumentei que o público já formado expandia seus limites com o crescimento da indústria de discos e com o progresso nas gravações, e que grande parte da força de “Pelo telefone” vinha justamente do movimento de Donga em substituir o público privado e algo religioso das festas das tias pelo público geral. O segundo movimento inovador de Donga, agora para o vértice “autor”, diz respeito ao registro em 1916 de uma canção que vinha sendo composta por muitos na casa de Tia Ciata. O impulso dos dois *habitués* em direção à autoria e a reação de outros frequentadores, e compositores, em relação ao registro acusam que havia um rápido amadurecimento na

concepção de autoria, não obstante ainda estivesse bem distante, em reconhecimento e direitos, de como a temos atualmente. Quanto à obra, igualmente, temos mais uma colagem de excertos de naturezas diversas do que uma organização orgânica cujos sentidos, em relação uns com os outros, se multiplicam. Não obstante a variante popular que mobilizavam, em termos cancionais, a linguagem parecia oscilar o suficiente para não a considerarmos formada, e, como tal, elemento seguro de ligação entre autores e público.

Ao fim deste arco, por hipótese, antes do ponto em que a canção popular urbana estava completamente formada no Brasil, visitamos a obra e o contexto de Sinhô, encontrando um público bastante consolidado, sobretudo pela crescente indústria de discos, pelo mercado que se insinuava e pelas estratégias inovadoras do artista, que ampliava seus admiradores desde os grupos mais populares até os salões da elite. Em relação ao “autor”, defendi que Sinhô é também pioneiro ao ser um dos primeiros cancionistas a reunir em si a figura de autor. Por meio de um pequeno deslocamento em comparação ao registro de Donga em 1916, não é mais uma obra coletiva cuja melodia é registrada oportunamente (os autores afirmam e negam sua autoria com o passar dos anos), mas canções que são criadas ou “pegas” e assinadas por Sinhô sem grandes explicações, além da analogia ornitológica. Essa postura, acrescida de uma grande centralização no processo de composição e a estruturação na sociedade da noção de autoria para canção popular, parecem, enfim, formar a noção de autor neste campo no fim da década de 20. Por fim, quanto à obra, chamei atenção à grande perícia de Sinhô em equilibrar letra e melodia a fim de um sentido maior, que não resida separadamente em uma ou em outra. Contudo, sua dificuldade em livrar-se do registro literário – afastando-se assim da língua falada (provável origem da canção) e de suas potencialidades naturais de conjunção de sentidos lírico e melódico – acarreta numa obra não plenamente formada, embora tais avanços se tornem a cartilha preferencial da geração de 30.

Feita essa breve retrospectiva, finalmente chegamos ao nome e à época que estão sendo noticiados desde o título deste trabalho: Noel Rosa e o princípio dos anos 30, e sua importância para a canção popular urbana no Brasil. Do ponto de vista formativo, e este é o centro do argumento desta dissertação, há um conjunto de fatores que tornam possível que o sistema cancional, nos termos de Antonio Candido, esteja formado para a canção popular urbana. Nas próximas páginas, vamos acompanhar um bom número dessas mudanças sociais, políticas, tecnológicas e cancionais que tenham fortalecido o diálogo entre autor, público e obra no contexto de Noel Rosa, além de uma análise, com o modelo de Tatit, de uma de suas canções, para entender na forma toda a maturidade da obra do cancionista.

Já foi exposto neste trabalho que o fim da Primeira Guerra Mundial (1918) promove uma onda de liberação de costumes. Este novo arranjo influencia especialmente o carnaval, substituindo o ambiente de salões e o ambiente urbano restrito por um carnaval de rua mais dinâmico e popular. Os ranchos e blocos tomam as ruas e, depois de “Pelo telefone”, utilizam majoritariamente sambas como trilha sonora do carnaval.

Com o desenvolver desses desfiles, tanto em número de pessoas quanto na complexidade de sua organização, surge, no final da década de 20 (há polêmica sobre ser em 1927, 28 ou 29), a Deixa Falar, primeira escola de samba, logo seguida por outras, como a Mangueira e a Oswaldo Cruz (futura Portela)<sup>200</sup>. Além de provocar mudanças no gênero samba – que serão analisadas adiante –, a existência de organizações sociais mais sólidas nos bairros de periferia logo se apresentam como uma força importante na dinâmica cultural da cidade, e que serão adestradas a contento, como também se verá neste capítulo, nos primeiros anos da ditadura Vargas. No que tange a nossa personagem histórica, Noel Rosa e Cartola ganhariam o primeiro desfile oficial de escolas de samba em 1932 pela Mangueira, com “Não faz amor”<sup>201</sup>.

Cabe também, para entendermos “a década de Noel”, não esquecer que a crise da bolsa de 1929 traz drásticas consequências à sociedade brasileira. Baseada principalmente na exportação de café (que cai a um terço de seu valor no mercado internacional com a crise), a economia brasileira se encontrará num estado crítico no começo dos anos 30, com as classes mais ricas sofrendo um duro golpe em suas divisas, mas também reduzindo a diferença entre os ex-escravos e os mais pobres, e entre os mais pobres e a classe média<sup>202</sup>. Sendo nosso cancionista oriundo da classe média, mas com grande trânsito pela população do morro, não se pode evitar a citação deste dado. Podemos ver uma, dentre as muitas representações deste impasse na obra de Noel, logo em sua primeira canção de sucesso, “Com que roupa?” (1931), que será composta, segundo o artista, a respeito do “Brasil de tanga”<sup>203</sup>, ou também em “O orvalho vem caindo” (1933), com os célebres versos: “A minha cama é uma folha de jornal, / Meu cortinado é um vasto céu de anil / E o meu despertador é o guarda civil”.

Há ainda, agora especificamente sobre a configuração social do Rio de Janeiro, que se levar em conta uma observação de Sandroni a respeito do botequim como

---

<sup>200</sup> FRANCESCHI (2010), p.82; SOIHET (1998), p.126-127; SEVERIANO (2008), p.71.

<sup>201</sup> Ibidem, p.90.

<sup>202</sup> Tinhorão apud LEITÃO (2009), p.80.

<sup>203</sup> MAXIMO & DIDIER (1990), p.158.

lugar de encontro. O pesquisador aponta que, em relação à casa das tias, os botequins nos anos 30 são espaços muito mais abertos<sup>204</sup>. E, com a crise, acrescento eu, certamente um espaço muito mais democrático. Se é notoriamente o espaço dos bambas dos bairros mais pobres e da classe trabalhadora, também o será para classes um pouco mais ricas em busca de vícios menos caros do que a cocaína e o éter, para “o pessoal [que] prefere a cachaça, a cerveja, a embriaguez barata que se compra em qualquer botequim”<sup>205</sup>. Sobre esta temática – e transformando o botequim no “escritório” do malandro –, Noel comporá uma de suas melhores obras, “Conversa de botequim” (1935), ao lado de um de seus mais célebres parceiros, Vadico.

(Conto, por hora, com a paciência diante desta ilustração talvez exagerada de como o entorno repercute na obra de Noel, com a citação de muitas canções. Creio que ao vermos o quanto o cancionista estava envolvido a cada um dos eventos de sua época, a motivação das associações se tornará mais clara e será fortalecido o método materialista de abordagem).

Aliás, o malandro é uma das figuras representativas, talvez a principal, da passagem dos anos 20 para os anos 30. Embora se possa atribuir raízes muito mais antigas à figura ou à prática da malandragem – passando pelas práticas comerciais imbuídas de cordialidade que se praticava no Brasil da época das colônias<sup>206</sup> ou pela representação romanesca de Manuel Antônio de Almeida<sup>207</sup> –, em função de uma conjuntura social bastante específica, com a marginalização dos negros libertos e o empobrecimento geral da população frente a uma crise de proporções globais, o final dos anos 20 assiste a um número crescente de contraventores que vão fazer do pequeno crime ou da contravenção sua forma de ganhar a vida.

Com a chegada ao poder de Getúlio Vargas em 1930 – e aqui atravessamos a ponte para o contexto político –, há um interesse estatal em desmontar discursivamente esta figura criminosa, que recebia certo tratamento carinhoso na canção popular (muito devido à condição social dos cancionistas, que até então advinham principalmente da camada mais pobre da população e compunham sobre sua realidade – os sambistas do Estácio, por exemplo, e sobre os quais nos aprofundaremos adiante, eram quase todos agenciadores das

---

<sup>204</sup> SANDRONI (2001), p.144.

<sup>205</sup> MÁXIMO & DIDIER (1990), p.190.

<sup>206</sup> HOLLANDA (1995).

<sup>207</sup> ALMEIDA (1993).

prostitutas do Mangue, vigaristas ou viviam de biscates<sup>208</sup>). Para o governo, interessado na reestruturação social da sociedade brasileira, concomitantemente à criação de figuras de brasilidade para a identificação popular, não convinha que uma figura desinteressada do trabalho, armada e violenta estivesse na boca do povo, e favoravelmente.

A temática passa, então, por uma significativa transformação, partindo deste malandro mais próximo da marginalidade e do crime, para uma nova acepção da figura, relacionada mais intimamente a certo modo de saber levar a vida, de esperteza, de ginga e de jeito brasileiro. Noel Rosa, de antena sempre apontada para as movimentações de seu tempo, travará uma intensa polêmica com Wilson Baptista, cuja motivação e principal mote é justamente essa alteração na caracterização do malandro, com este defendendo o antigo malandro, “de navalha no bolso”, e aquele propagando um modo mais adequado, da perspectiva trabalhista, de malandragem<sup>209</sup>.

Ainda neste movimento de reforço da brasilidade e composição das figuras nacionais, o samba será entendido pelo novo governo como algo a receber investimento e a ser concebido como legitimamente nacional<sup>210</sup>. Na ótima síntese de Hermano Vianna:

A vitória do samba era também a vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira. O Brasil saiu do Estado Novo com o elogio (pelo menos em ideologia) da mestiçagem nacional, a Companhia Siderúrgica Nacional, o Conselho Nacional do Petróleo, partidos políticos nacionais, um ritmo nacional. Na música popular, o Brasil tem sido, desde então, o Reino do Samba<sup>211</sup>.

Com o folclore há muito apartado da vida metropolitana e dos projetos modernizadores do governo<sup>212</sup>, o samba se demonstrou propício como algo suficientemente tradicional, mas também inovador, e com o decorrer da década 30, como algo em ressonância com o acerto do processo de miscigenação que se defendia para a sociedade brasileira<sup>213</sup>. Pela lírica de Noel: “O samba na realidade / Não vem do morro nem lá da cidade / E quem suportar uma paixão / Sentirá que o samba então / Nasce no coração” (com Vadico, “Feitio de Oração”, 1933). Não demorará muito para que a partir de 1937, o governo institucionalize os desfiles carnavalescos por meio da obrigatoriedade de temas patrióticos, históricos e

<sup>208</sup> FRANCESCHI (2010), p.24-28 e 69-71.

<sup>209</sup> Em SANDRONI (2001), há um acompanhamento minucioso dessa transição, p.169-185.

<sup>210</sup> VIANNA in CARTOLA (2006), 24º min. Candido aponta, analogamente, este regional que se torna nacional em seu artigo “A Revolução de 1930 e a cultura” in CÂNDIDO (2006), p.219.

<sup>211</sup> VIANNA (2002), p.127.

<sup>212</sup> ORTIZ apud NETTO (2009), p.12.

<sup>213</sup> Ibidem, p.39.



didáticos<sup>214</sup>; por um lado, potencializando o samba como o gênero nacional por excelência<sup>215</sup>, por outro, restringindo boa parte da espontaneidade criativa que ganhava vulto desde os últimos anos da década de 20.

(Um rápido paralelo que talvez seja interessante, mas não compõe o escopo desta pesquisa, diz respeito ao cotejo que pode ser realizado, no campo da canção popular, entre o começo da Era Vargas, 1930-1937, e o começo da Ditadura Militar, 1964-1968 – Schwarz tem ótimo artigo sobre este florescimento antes do fogo<sup>216</sup>. Em ambos os períodos, temos uma criação riquíssima por parte dos cancionistas e um crescente sentimento patriótico que findam com a definitiva centralização política e a censura alguns anos depois.)

Tatit também dissertará sobre a relação entre o uso que se fará da canção popular na década de 30 e as transformações do carnaval. Com ele, passamos a ver alguns aspectos tecnológicos:

De fato, dois eventos marcantes ajudaram a configurar a função utilitária que definiria a canção nos anos trinta: a institucionalização do *carnaval* como a maior festa popular do ano e a consolidação do *rádio* como primeiro veículo de comunicação de massa<sup>217</sup>. [grifos do autor]

Embora tivesse sido inaugurado no Brasil em 1922, como vimos, somente com o decreto governamental que permitia propaganda por suas ondas, dez anos mais tarde, é que o rádio passou a desempenhar um papel efetivamente decisivo em relação à cultura nacional. Ao se tornar uma iniciativa interessante para investimentos, expandir sua programação temática e temporalmente e aumentar seu alcance sobre o território nacional (pelas muitas estações reprodutoras inauguradas), o rádio, de fato, se tornou o primeiro veículo de comunicação de massa no Brasil, como diz Tatit, e mais, possibilitou, através de um sentimento de pertença simultânea<sup>218</sup>, que a população brasileira se sentisse cada vez mais parte de uma nação única – inclusive em termos linguísticos, posto que o alcance da língua falada era muito maior do que o da língua impressa, e, também pela língua, reforçou a ideia de identidade nacional (“Dá para dizer que, no Brasil, o fundamental [para a formação da identidade nacional] não é a língua impressa, mas a música radiofonizada”<sup>219</sup>). Pelo número das estações existentes, podemos perceber com clareza esse crescimento: até 1927, eram quatro estações, todas voltadas para uma elite que contribuía com recursos para que

<sup>214</sup> CALDEIRA (2007), p. 100.

<sup>215</sup> SANDRONI (2001), p.217.

<sup>216</sup> In SCHWARZ (1978)

<sup>217</sup> TATIT (2004), p.97.

<sup>218</sup> NETTO (2009), p.32.

<sup>219</sup> Ibidem, p.33.

permanecessem em atividade; em 1931, vinte e uma, sendo cinco delas no Rio Janeiro; em 1934, após o decreto de Vargas, já eram sessenta e cinco emissoras!<sup>220</sup>

Além disso, que já é muito, as rádios modificaram substancialmente sua programação, antes de intenso caráter pedagógico e erudito, para algo que alcançasse o maior número de ouvintes possível. Com isso, os compositores populares passaram a compor boa parte de sua programação e a compor **para** boa parte de sua programação – tocar no rádio se tornava um objeto de valor dentre os cancionistas. Seja pelos fonogramas que eram executados, preenchendo uma porcentagem maior das grades de programação (o que, obviamente, aqueceu a indústria de discos), seja pelas execuções ao vivo, a canção popular se transformava-se no objeto ideal para o meio de comunicação nascente. Especificamente em relação ao samba, a mudança realizada por Donga – tornando público o gênero – e levada adiante por Sinhô, agora se apresenta completamente realizada, a ponto de em 1933, o samba ter “se tornado importante não apenas num grupo restrito, mas também ganhara significado para todos aqueles que ouviam vitrolas ou rádios”<sup>221</sup>.

Uma espécie de síntese do rádio destes anos pode ser vislumbrada por meio do Programa Casé, que estreou em fevereiro de 1932<sup>222</sup> (e onde Noel trabalhou como assistente da parte musical, arregimentando atrações, “corrigindo” canções de participantes menos talentosos, compondo a trilha do programa etc.). Ademar Casé, ouvinte das rádios de ondas curtas norte-americana e inglesa, introduziu na rádio brasileira um programa dinâmico, com poucos intervalos entre as atrações e voltado especificamente para a diversão do ouvinte (Caldeira observa esta mudança da educação para o entretenimento no rádio da época<sup>223</sup>). Nos bastidores, Casé mobilizava técnicas comerciais para tornar ainda mais viável seu programa, como a contratação de artistas com exclusividade, o que fez com que formasse o primeiro *casting* da rádio brasileira, e a composição de músicas próprias para o programa e para os comerciantes que patrocinavam o programa, originando os primeiros *jingles* por aqui<sup>224</sup>.

Outra boa síntese de como o rádio se configura nos anos 30 é a fundação da Rádio Nacional em 1939. Ao mesmo tempo fator e resultado do esforço centralizador e nacionalista do governo Vargas, a Rádio Nacional manterá um grande número de músicos contratados, reforçando o processo de profissionalização que vinha se delineando desde a

---

<sup>220</sup> NETTO (2009), p.69-70.

<sup>221</sup> CALDEIRA (2007), p.27.

<sup>222</sup> MÁXIMO & DIDIER (1990), p.118.

<sup>223</sup> CALDEIRA (2007), p.34-35.

<sup>224</sup> A ERA (1999), 6-8min.

década de 20 para a canção popular, e propagando o samba como gênero nacional a partir de sua sede no Rio de Janeiro. Ao lado do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), fundado igualmente em 1939, que censurava manifestações inapropriadas e estimulava as que fossem propícias ao projeto do governo – como “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, também de 1939 –, a Rádio Nacional se configurava como uma forte instituição da virada dos anos 30 para os anos 40<sup>225</sup>, ainda mais forte se considerarmos que atua na intersecção entre Estado, canção popular e rádio, três das maiores forças da época na sociedade brasileira.

(Para não perder a analogia feita há pouco, parece-me que com a estandardização do samba, que parte possivelmente do governo Vargas e de sua influência nos desfiles e nas rádios a partir do fim da década de 30, como proposto por Caldeira<sup>226</sup>, refreia-se um pouco a explosão criativa da canção popular brasileira do começo dos anos 30. Creio que um efeito similar possa ser verificado com a estandardização da canção de festival, ou MPB, promovida pela televisão, talvez, e a influência do Estado nos festivais da virada da década de 60 para 70).

Além dos efeitos sensíveis de coligar com mais força a canção popular e o mercado, bem como de tornar nacionais as práticas culturais originalmente cariocas, também podemos pensar no rádio como o já citado reforço ao sentimento de pertença à nação em meio aos ouvintes. O rádio (como os jornais, a televisão, a internet etc.) é capaz de sincronizar o tempo de cada indivíduo ao tempo coletivo<sup>227</sup>. Ao ouvirem a mesma programação em diferentes pontos do país – um país essencialmente rural àquela altura, é bom lembrar –, os indivíduos tendem a se sentir parte de uma instância maior, talvez a nação brasileira, que os congrega, ou, ao menos, que os coliga.

Ainda podemos atribuir ao rádio, finalmente, outras duas características importantes em sua composição e na explicação de seu sucesso. A primeira delas, a capacidade de, sendo uma mídia secundária (ou seja, que percorre o caminho: criador – tecnologia – receptor), simular-se mídia primária (criador – tecnologia – receptor). Noutros termos, por meio da habilidade dos radialistas (como Casé), ao chamar o leitor de “caro ouvinte” ou relatar aspectos pessoais, eventos imprevistos etc., se diminui a distância entre o artista e o público, simulando uma proximidade que não existe, preenchendo um espaço vago de afeto na constituição do ouvinte. Os cancionistas talentosos, como Noel,

---

<sup>225</sup> SEVERIANO (2008), p.265-270.

<sup>226</sup> CALDEIRA (2007), p.95.

<sup>227</sup> MENEZES (2007), p.15.

lançarão mão desse efeito em suas composições, como em “Cordiais saudações” (1931), por exemplo. Em movimento inverso, ao dissociar o artista de sua voz, o rádio também tem a capacidade de potencializar o caráter mítico dos intérpretes, compositores ou radialistas. Ao ouvirem somente a voz dos artistas, imagina-se como seriam. Talvez se possa dizer tratar-se de uma peça importante ao culto às celebridades, hoje tão presente quanto vilipendiado<sup>228</sup>.

(Aos mais céticos, podemos conferir o poder comunicativo, congregacional e popular do rádio, por exemplo, na catastrófica ascensão nazista na Alemanha: 4 milhões de ouvintes em 1933, 29 milhões em 1934, 97 milhões em 1939<sup>229</sup>; com o que espero ter ajudado a expor a evidente força deste meio de comunicação. Na URSS, por sua vez, seria o cinema esse protagonista).

Outra tecnologia importante para a canção popular e para a década de 30 no Brasil é o cinema sincronizado, inaugurado nos últimos anos da década de 20 tanto no Rio quanto em São Paulo. O que a princípio havia gerado um importante foco de emprego aos músicos – que executavam as canções enquanto se davam as projeções sem som – passa agora a movimentar a cena da canção popular por meio da possibilidade de composição das trilhas e da aparição dos artistas nos filmes. “Coisas nossas”, por exemplo, de 1931 – ao qual Noel compôs “São coisas nossas” no ano seguinte –, contou com uma extensa lista de artistas de rádio, prática que continuará nos primórdios, no Brasil, da sétima arte sonorizada<sup>230</sup>.

José Ramos Tinhorão apontará como mais conflitante essa relação entre os compositores populares e o princípio do cinema sincronizado (com este nome, pois o som, em disco, vinha sincronizado com a imagem). O pesquisador aponta a chegada em terras brasileiras dos pianos à eletricidade nos anos 20 e que os estúdios norte-americanos enviavam as partituras adequadas a cada cena. Com a possibilidade de “encalharem” os últimos filmes mudos comprados pelos cinemas brasileiros, os compositores teriam sido convidados para compor trilhas originais para esses filmes<sup>231</sup> e assim teria nascido a possibilidade de exercerem esta função daquele momento em diante, para filmes internacionais, a princípio, mas logo em seguida para filmes brasileiros (Noel Rosa, por exemplo, compôs “Pierrô Apaixonado” para o filme *Alô, Alô, Carnaval* e várias canções da trilha para *Cidade Mulher*, ambos de 1936). Apesar de ter frequentado cinemas na juventude e trabalhado para cinema, talvez a opinião de Noel se profile ao lado da de Tinhorão no olhar crítico em relação ao que

<sup>228</sup> MENEZES (2007), p.22-23. A divisão entre mídias primárias e secundárias, contudo, é de Harry Pross.

<sup>229</sup> Irving apud Ibidem, p.46.

<sup>230</sup> SEVERIANO (2007), p.218-219.

<sup>231</sup> TINHORÃO (1990), p.202-203.

as telonas representavam na cultura nacional: “O cinema falado / é o grande culpado / da transformação / dessa gente que sente / que o barracão / prende mais que o xadrez...” (“Não tem tradução”, 1933).

Uma terceira tecnologia decisiva já existente, mas que emerge com grande força nestes anos, é a indústria de discos (vale dar os créditos da proposição desta tríade tecnológica a Jairo Severiano [2008]). O que antes fora dedicado a registros de cunho mais folclórico e, em seguida, passou a vislumbrar o mercado nascente brasileiro, agora é mais diversificado, complexo e movimentada a vida de um contingente muito maior de pessoas. Prova incontestável desse crescimento é o número de gravadoras em território nacional – com o adendo de que preferiam contratar artistas iniciantes para que pudessem economizar nos cachês<sup>232</sup>:

Até 1928 existia apenas uma gravadora lançando discos no Brasil, a Casa Edison, de propriedade da empresa Odeon. Nesse ano são inauguradas a Parlophon, também da Odeon, e a Columbia. No ano seguinte, 1929, é a vez da Brunswick e da RCA, todas com sede no Rio de Janeiro e todas precisando de novos músicos para completar seus *casts*<sup>233</sup>.

Além desse impacto direto, também os intérpretes<sup>234</sup>, com destaque para Mário Reis e, principalmente, Francisco Alves, foram forças importantes desta dinâmica, quando, visando aos lucros possíveis da venda de discos, incentivaram uma produção cada vez maior dos compositores populares que os abasteciam. Os chamados “compositores” não raras vezes figuraram nos discos como parceiros ou até como autores exclusivos das canções compostas por outro, em troca de pagamento que soava vultoso à visada restrita da maioria deles (por isso as aspas em torno do nome de Francisco Alves na página 100 deste trabalho). Noel Rosa, por exemplo, comprou um carro deste último e pagava suas prestações com as canções de sua autoria que deixasse o intérprete gravar (sem se preocupar muito se seu nome constasse ou não nos vinis)<sup>235</sup>.

O crescimento da indústria de discos, associado principalmente ao projeto ideológico do governo e ao crescimento e à diversificação do rádio, teve grande impacto na importância do samba como gênero musical. Os números das gravações de discos de samba são bastante esclarecedores a respeito: ao longo da década de 30, as gravadoras no Brasil registraram 6.706 composições, das quais 2.176 (32,45%) eram sambas. Segundo Severiano, esses dados mostram que, livres da influência do maxixe, o samba adquire uma identidade de

<sup>232</sup> MÁXIMO & DIDIER (1990), p.102.

<sup>233</sup> VIANNA (2002), p.110

<sup>234</sup> TATIT in PALAVRA (2009), 26min.15s.

<sup>235</sup> MÁXIMO & DIDIER (1990), p.191 e 253.

grande reverberação junto à sociedade brasileira<sup>236</sup>. Mas que samba é esse? Que nova identidade é essa que alcança grande sucesso ao longo dos anos 30? É com essas perguntas em vista que abordarei as transformações cancionais que viveram o gênero.

Indo direto ao ponto, por mais que Sinhô tenha deixado boas lições a Noel a respeito de como se construir um bom samba (vimos aqui a habilidade cancional do Rei do Samba, sua oposição clara entre as partes internas da canção, [ao que acrescento], sua sobriedade de estilo, suas tentativas de tornar mais requintado e profundo o objeto representado – mesmo que lançando mão de ditos e provérbios populares –), a principal matriz do Poeta da Vila virá mesmo de uma nova variante do gênero que surgirá para o público geral no fim dos anos 20 advinda do bairro do Estácio de Sá.

Calcado mais diretamente em instrumentos de percussão (poucos dos compositores do Estácio manejavam instrumentos harmônicos ou melódicos, com exceção de um ou outro que tocava cavaquinho e violão), de melodia mais claramente demarcada, de andamento um pouco mais acelerado, de cadência original e mais adequada aos desfiles e de temática versando sobre o cotidiano pobre daqueles compositores<sup>237</sup>, este “samba de sambar”, como chama Franceschi, logo alcançará grande sucesso nos discos e nas transmissões radiofônicas. Ser essencialmente percussivo dava ensejo à criatividade da voz cantada (lembrando o *insight* de Tatit), sua melodia mais demarcada possibilitava o malabarismo perfeito, seu andamento e cadência tornam-no matriz mais afinada aos desfiles que se solidificavam e sua temática menos ambiciosa ou pomposa, perfeita para que um cancionista de talento representasse com nuances sua realidade. (Ismael Silva, talvez o nome mais representativo dos sambistas do Estácio, foi o maior parceiro de Noel Rosa em número de parcerias. Os dois compuseram dezoito canções, dentre elas “Para me livrar do mal” e “Gosto, mas não é muito”. Também podemos pensar na canção de 1936, de autoria solo de Noel, “O x do Problema”, que assim começa: “Nasci no Estácio, / Eu fui educada na roda de bamba. / Eu fui diplomada na escola de samba. / Sou independente, conforme se vê”). Como fiança da importância dessa nova vertente do samba, Manuel Bandeira dirá em artigo de julho de 1930: “de genuíno só se escutam no Rio os sambas dos malandros do Estácio e as toadas soturnas das macumbas”<sup>238</sup>.

Outra importante mudança formal é apontada por Carlos Sandroni. O

---

<sup>236</sup> SEVERIANO (2008).

<sup>237</sup> FRANCESCHI (2010), p.51.

<sup>238</sup> Apud Ibidem, p.190.

pesquisador nota que a estrutura do samba folclórico compõe-se de refrão + improvisação – como, por exemplo, “Pelo telefone” (esta com o acréscimo do trecho de “Rolinha”) –, ao passo que os sambas compostos na geração de Noel já se estruturam de forma a apresentar estribilho + segunda parte, o que torna a unidade muito mais orgânica<sup>239</sup>. Aliás, ao longo das biografias do cancionista da Vila, sobretudo a de João Máximo e Carlos Didier, a mais completa e que é tomada por base deste trabalho, são inúmeras as vezes que se relatam os pedidos de Noel para fazer a “segunda” de um estribilho que ele ouve de seus parceiros. Em síntese muito adequada ao recorte deste trabalho: “da roça à cidade, das províncias à capital federal, dos negros ao povo; movimento que se consumará na criação, entre 1917 e o início da década de 1930, do samba urbano carioca”<sup>240</sup>.

Por fim, faz-se necessário notar a considerável elasticidade do samba, que comporta desde gêneros próximos às serestas, como o samba-canção, até acelerações próximas às marchinhas, como depois se configurou o samba carnavalesco<sup>241</sup>. A maleabilidade do gênero na mão de um cancionista talentoso e interessado como Noel Rosa, acredito, pôde gerar um grande inventário de todas as variações ali disponíveis, além de traçar caminhos para outros cancionistas que lhe seguiram o exemplo. (É possível imaginar um Noel irrequieto testando tal ou qual variante somente para medir sua própria habilidade). Diferente dos gêneros que existiam anteriormente, pela primeira vez está disponível um gênero tão elástico. Sendo a linguagem um dos componentes do sistema, é possível concluir que a existência de algo tão abrangente contribua para o estabelecimento da obra em termos formativos. (Futuramente, o rock será um segundo exemplo de “gênero guarda-chuva”).

Antes de realizar, como nos outros capítulos, uma análise do contexto dos anos 30 pela perspectiva formativa, permito-me rapidamente percorrer dados significativos da biografia de Noel Rosa que não foram tratados até o momento. O cancionista, nascido em 11 de dezembro de 1910, provém de família de classe média, mas bem educada, aos moldes europeus da época (seu nome, por exemplo, foi escolhido em homenagem ao Natal próximo, *Noël*, em francês). Compunha essa educação principalmente a literatura romântica, mas também as escolas simbolista e parnasiana, mais os autores estrangeiros do que os autores nacionais. Como bom exemplo de um gosto de classe média que o autor compartilhava, em sua casa nem se apreciavam as produções de sonetos comuns na aristocracia, nem eram

<sup>239</sup> SANDRONI (2001), p.147-155. Sandroni também aponta os dois tipos de samba observados por Franceschi e por outros.

<sup>240</sup> Ibidem, p.92.

<sup>241</sup> TATIT (2004), p.167-175.

afeitos aos improvisos populares das classes mais baixas<sup>242</sup>.

Interessantemente desinteressado pelos assuntos relacionado à igreja, laico desde jovem, ainda na mocidade começa a compor suas primeiras canções e a fazer recitais familiares, primeiro ao bandolim, em seguida ao violão<sup>243</sup>, o que significa educação também musical na juventude. (Reparem que o violão é um instrumento que comporta muito mais nuances rítmicas do que o piano, nos termos dos músicos, trata-se de um instrumento mais propício ao suingue. Não sendo ao acaso, portanto, que a batida característica da Bossa Nova, trinta anos depois, nascerá do violão de João Gilberto e não do piano de Tom Jobim). Noel também se interessa muito em fazer paródias, compondo letras – muitas delas em tom debochado – para melodias já existentes. Dentre os alvos preferidos, encontra-se o Hino Nacional, de onde, com algumas modificações, surgirá seu primeiro sucesso, “Com que roupa?” (1931)<sup>244</sup>.

A princípio integrando o “Bando de Tangarás”, mas logo seguindo seu próprio caminho, Noel Rosa emplaca mais um sem número de sucessos carnavalescos, realiza apresentações fora do Rio de Janeiro (como a que faz em Porto Alegre em 1932), concorre com seus sambas em desfiles carnavalescos, envolve-se em pequenos embates cancionais que aumentarão ainda mais sua popularidade, trabalha na rádio Phillips no Programa Casé; sempre sendo associado a um tipo peculiar de sambista: o bacharel – figura europeia, branca e letrada, em oposição ao bamba<sup>245</sup> – e o filósofo, alcunha que herdará ao se propor a discutir temas mais profundos e complexos nas letras de samba, profundidade essa que levará Tatit a escolher o cancionista com o abre-alas da canção popular moderna<sup>246</sup>.

No entanto, por conta da vida bastante desregrada do cancionista e das possibilidades limitadas de remuneração no mercado nascente da canção popular, Noel jamais acumulará fortuna. Abatido por algumas crises de tuberculose e familiares (o suicídio do pai, da avó), terá um fim de vida não muito glorioso e à penúria. Enfim, não fugirá à regra dos autores abordados neste trabalho quanto à biografia, celebrado e reconhecido em vida, sem, contudo, ver revertida tal notoriedade no aumento de sua riqueza pessoal. Noel Rosa falece a 4 de maio de 1937, velado pela esposa, pela mãe e pelo irmão.

Finda essa breve biografia do cancionista – mas que espero que seja

---

<sup>242</sup> MÁXIMO & DIDIER (1990), p.25 e p.48.

<sup>243</sup> Ibidem, p.47 e p.66.

<sup>244</sup> Ibidem, p.68-69.

<sup>245</sup> SANDRONI (2001), p.172.

<sup>246</sup> TATIT (2001), p.35.



completada com as alusões feitas anteriormente, quando vislumbrávamos seu contexto –, mobilizo, como de costume, o instrumental candidiano a fim de verificar se podemos perceber autor, público e obra em constante diálogo no que tange à obra de Noel.

O autor parcial e às vezes à revelia de Catulo, o autor coletivo e contestado de Donga e o autor ultracentrado, eventualmente larápio, mas já devidamente formado de Sinhô dão lugar finalmente a um autor pleno em Noel Rosa, capaz de compor sozinho ou em parceria canções que seguem como referência no cancionário nacional. A postura de Sinhô, de pegar os passarinhos e construir em torno de si um imenso viveiro, de pássaros dele e de outros, muda em Noel Rosa para um hipotético morador em área de reserva ornitológica, onde ali são todos pássaros dele, mesmo que algum fuja (“e deixa que fujam”, diria Noel), e seus parceiros são convidados a vir a esta reserva e batizarem juntos, eventualmente, algum filhote saído do ovo. Não bastasse a postura do próprio Noel em manter-se afoito por novas parcerias e parceiros (mas chegando a abdicar da assinatura sambas dos quais não se considera coautor), há todo um movimento de reconhecimento do autor em canção popular que já se encontra consolidado a essa época.

Procuram-se os sambas de tal ou qual sambista do Estácio, as marchinhas (gênero imberbe, infelizmente não sendo o escopo deste trabalho) de Lamartine Babo, os sambas de Ary Barroso, de Cartola, de outros. Os concursos carnavalescos, os rádios e todos os outros fatores responsáveis pelo princípio de profissionalização dos cancionistas, ainda muito precária, ajudam a reforçar na coletividade a ideia de um autor formado para a canção popular urbana. Assim também como podemos ver no afã dos “compositores” que há benefícios em se tornar cancionista à época.

Outro indício que temos da devida formação da autoria para o campo da canção popular urbana, sobretudo em Noel, surge ao olharmos panoramicamente para sua obra. Das mais de duzentas e cinquenta canções de sua carreira (número realmente impressionante de canções acabadas para tão pouco tempo, cerca de sete anos, em que compôs: trinta e seis canções por ano, cerca de três por mês), poucas foram aquelas de autoria reconstituída ou polêmica<sup>247</sup>. Seja o mercado, agora constituído, que precisa identificar o dono da mercadoria, seja o público que quer reconhecer os autores de suas canções favoritas, defendendo que o autor, nos termos de Candido, estava devidamente formado nos anos 30.

Um fenômeno bem semelhante vai ocorrer em relação ao público da geração

---

<sup>247</sup> Uma lista completa das canções de Noel está em MÁXIMO & DIDIER (1990), p.497-516.

de Noel Rosa. Embora, pela hipótese deste trabalho, já estivesse formado desde meados dos anos 10 do século XX para a canção popular urbana, a década de trinta – em especial com o rádio, mas também com o cinema e o aquecimento da indústria de discos – proporcionará um aumento exponencial no público de canção popular no Brasil. Já não é preciso lançar moda nos cafés e chopes. Também não é necessário lançar mão de festas populares como o carnaval e a Festa da Penha. Possivelmente todos os lugares (dentro ou fora da cidade do Rio de Janeiro) e todas as épocas do ano estão ao alcance do gênero.

Esse crescimento, inclusive, ocasionará uma mudança na forma como os autores esperam que seja a divulgação de suas obras. Embora Muniz Sodré já tenha percebido essa mudança, é certamente Jorge Caldeira quem a acompanha de maneira mais detalhada<sup>248</sup>. Enquanto Sinhô, inovador em sua época, buscava seu espaço também em teatros e salões, Noel hipoteticamente buscava nas massas o público para sua obra, com o rádio figurando “no centro do sistema”, expressão interessantemente coincidente mobilizada pelo pesquisador<sup>249</sup>.

Há de se considerar também o analfabetismo na configuração do público de Noel. Agora que as estações de rádio espalham suas ondas para muito além da Baía da Guanabara, os assombrosos índices de analfabetismo da população brasileira à época (75% em 1920<sup>250</sup>) passam a pesar mais do que o público relativamente alfabetizado da capital da nação. Noel poderia, portanto, como realmente o fez, distribuir a letra de suas canções durante os dias de carnaval para os foliões cariocas, bem como seduzir à distância um infindável público iletrado com um objeto altamente dinâmico, dançante, narrativo, bem-humorado e encantador.

Outra peculiaridade importante, mas esta concerne especificamente ao Poeta da Vila, é sua ânsia em percorrer diferentes regiões e estratos sociais da metrópole carioca. (Reparem que este contato próximo entre manifestação popular e culta pode ser visto em todos os cancionistas aqui abordados: Catulo, entre os salões e chopes; Donga, entre as festas, desfiles carnavalescos, de um lado, e os convidados importantes e sua viagem à Europa em 1922, de outro; Sinhô, entre marginais e modernistas). Noel Rosa, a pretexto de explorar os diversos modos de fazer samba, percorria muitos bairros da cidade, aumentando seu número de parceiros e seu domínio sobre a canção.

É preciso lembrar que essas expedições [de Noel Rosa em busca das diversas maneiras de se fazer samba] acompanhavam as transformações da cidade,

---

<sup>248</sup> CALDEIRA (2007), p.66.

<sup>249</sup> Ibidem, p.49.

<sup>250</sup> CANDIDO (1985), p.137.

tanto em seu crescimento para os subúrbios quanto no surgimento de favelas em vários morros. A população pobre começava a viver realmente separada da população rica<sup>251</sup>.

Sua origem social mais elevada igualmente lhe abre algumas das portas mais restritas da sociedade carioca, com a observação de que esta origem privilegiada não era atributo exclusivo de Noel, compartilhando-a também Ary Barroso, Francisco Alves, Mário Reis, Almirante (líder do Bando de Tangarás), dentre outros.

Por todos os argumentos aqui elencados, acredito de mesma forma que a instância do público também estava formada à época do cancionista carioca.

Resta, por fim, a análise da obra para que se argumente completo o sistema cancional urbano nos tempos de Noel Rosa. No entanto, forçando um pouco mais a paciência de quem acompanhou o argumento nas últimas cento e poucas páginas, em prol de se evitar a mistificação do Filósofo do Samba, aproximo primeiramente a obra de Noel da obra dos outros três cancionistas analisados neste trabalho, antes de analisar uma canção de sua autoria.

Prova de que artista não nasce pronto e, quando nasce, há bons motivos conjunturais para tal, é destacada na obra e na biografia de Noel Rosa uma fase em que o mesmo se valeu da linguagem rural **estilizada** (em negrito, posto que o desacerto formal está justamente em estilizar a linguagem rural, não na representação em si da linguagem rural) e das temáticas do campo em sua obra. Certamente não por seu avô ter conhecido pessoalmente Catulo<sup>252</sup>, mas por modismos desde as primeiras décadas que haviam se reforçado com os “Turunas da Mauriceia”, artistas presentes à primeira transmissão de rádio em 1922; Noel fará parte do “Bando de Tangarás”, entre 1929 e 1933, de repertório composto por gêneros nordestinos e que não aceitava receber pagamento pelas apresentações<sup>253</sup>; e comporá canções como “Festa no Céu”, “Minha Viola”, “Sinhá Ritinha” e “Mardade da Cabocla”, todas nos primeiros anos de sua carreira. (Esta última terá uma nova versão anos depois, “Quando o samba acabou”, que evidencia bem a mudança na dicção do cancionista. Um cotejo mais detalhado das duas versões com uma mesma estrutura está organizado pelo professor Luís Augusto Fischer e, para o bem de todos, deve ser publicado logo.)

Em uma aproximação a Donga, podemos recobrar os tempos em que Noel Rosa era um dos três improvisadores do bloco Faz Vergonha, em fins da década de 20. Nesta época, desfilava-se ao som de um refrão, entoado por todos, entremeado com improvisações

<sup>251</sup> VIANA (2002), p.121.

<sup>252</sup> MÁXIMO & DIDIER (1990), p.18.

<sup>253</sup> Ibidem, p.103-107.

de alguns mais aptos para a criação espontânea. É inevitável que se associe essa prática a um contexto mais gregário de feitura do samba, ainda bem íntimo da estrutura refrão e resposta, portanto, como se procurou argumentar neste trabalho, numa realidade próxima a da composição de “Pelo telefone”. (Vale dizer que a prática do improvisado em meio ao samba perdurará até 1935. Somente com a oficialização dos desfiles competitivos, pela dificuldade de julgar o quesito, cairá em desuso<sup>254</sup>.) Em sentido inverso, Donga manterá uma postura ambígua em relação a Noel. Primeiro, chamando atenção de todos para o talento daquele jovem. Em seguida, enquanto envelhecia, afirmando que o Poeta da Vila havia plagiado uma de suas canções e que “não entedia nada de samba”<sup>255</sup>.

Por fim, nesta genealogia hipotética, é reconhecida a admiração que Noel Rosa nutria por Sinhô, chegando a visitar o cancionista, acompanhado do irmão, em sua juventude<sup>256</sup>. Para além do eventual encontro, contudo, é necessário notar a influência estética daquele na obra de Noel. Seja na perícia básica do cancionista em equilibrar letra e melodia de maneira orgânica – evidente e notável em Sinhô –, seja em algo mais abstrato como a motivação para se depurar sentimentos por meio das canções, talvez o Rei do Samba seja aquele que mais influenciou Noel Rosa em sua dicção. (Também podemos marcar certa semelhança em percorrer os mais diversos espaços físicos e sociais da metrópole, mas eis um paralelo de acompanhamento impossível para este trabalho.)

Ainda antes da análise específica de “Com que roupa?” (1931) (espera já de ares tântricos), comento rapidamente duas relações que depõem a favor da maturidade de Noel Rosa.

Já vimos que o samba é uma espécie de “gênero guarda-chuva”, abarcando uma variedade imensa de andamentos e subgêneros. Mais do que isso, precisamos nos atentar para seu caráter essencialmente rítmico. Embora eu esteja solicitando uma concessão para trabalhar com relações exageradamente vastas e abstratas, cabe imaginar que na dicotomia passionalização e tematização, proposta por Tatit, o samba esteja localizado mais à direita do que à esquerda. O que poderia acontecer, entretanto, quando este gênero sediado no corpo (Mário de Andrade já apontara essa relação entre ritmo e corpo) começasse a versar sobre as nuances da subjetividade ou do espírito?

Exatamente a feliz confluência que encontramos na obra de Sinhô e que

---

<sup>254</sup> SOIHET (1998), p.142

<sup>255</sup> MÁXIMO & DIDIER (1990), p.125 e 206.

<sup>256</sup> Ibidem, p.118.

Noel explorará de maneira mais completa. Com a observação de que o inverso, ou seja, gêneros passionais abarcando a dimensão da ação, só será realizado com força décadas mais tarde (“Pra não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré, em 1968?), o tratamento da temática passional por um gênero essencialmente tematizado trará a possibilidade de um objeto completo, que reúna toda a complexidade passível de ser deduzida das experiências rítmicas (pulso – corpo – equilíbrio – ação), às possibilidades oníricas e catárticas da realização melódica (notas musicais – espírito – sujeito – contemplação). Embora obviamente seja um desdobramento que exija maior esforço interpretativo, espero que esteja lançando aqui alguns dados mínimos para reflexões interessantes e ulteriores.

A segunda relação, não muito óbvia, mas que acredito estar dentre as explicações da grande força da obra de Noel Rosa diz respeito à combinação do alto grau de narratividade da obra do cancionista com a explosão do rádio como meio de comunicação. Quer se trate das narrativas inventadas ou da construção de quadros (“Quando o samba acabou” e “Conversa de botequim”, por exemplo), quer se trate de comentários a respeito de eventos que mobilizavam a opinião pública carioca – o chamado “Noel Rosa cronista” –, há grande força na fusão da dicção noelina tanto com a margem imaginativa que o rádio permite a seu ouvinte (que hipoteticamente pode visualizar a seu modo o que narra o cancionista, caráter depois explorado nas radionovelas), quanto com a possibilidade de dar notícia em curto prazo sobre fatos de interesse geral (quando o ouvinte entra em contato com a veia jornalística e satírica do Poeta da Vila). Certamente é um fator periférico em todo o quadro delineado até aqui, mas não pode ser ignorado a quem pretenda uma análise minuciosa da obra de Noel.

### 5.1 “Com que roupa?”<sup>257</sup>

Uma argumentação teleológica certamente escolheria para análise uma canção de Noel que apresentasse partes tão claramente distintas como “Fantasia”, de Chico Buarque, que abre este trabalho. Para tal, canções como “Eu vou pra vila” (1930), “Quando o samba acabou” (1933), “Feitiço da Vila” (1934) e “Conversa de Botequim” (1935), entre outras, seriam mais adequadas. Um olhar mais aguçado sobre o movimento argumentativo deste texto, contudo, revelaria que nada melhor para provar a plenitude de Noel Rosa do que

---

<sup>257</sup> A versão utilizada para análise se encontra em ROSA (2000), Disco 1, Faixa 4.

analisar sua primeira canção de sucesso, composta em 1929, mas que só veio a público no carnaval de 1931 (quando Noel tinha somente vinte anos). Nos termos deste trabalho, caso se consiga demonstrar a habilidade cancional do Poeta da Vila – equilíbrio de letra e melodia e variações significativas desse equilíbrio – e sua mobilização da linguagem em registro popular, o cancionista seria um marco importante para a formação da canção popular urbana, em conjunto com o contexto propício já demonstrado anteriormente.

“Com que roupa?”, composição de Noel a respeito das mazelas brasileiras do período pós-crise de 1929, como já visto, teve grande repercussão na capital do Brasil nos primeiros meses após o golpe de 30.

Um sucesso presente em quase tudo, na propaganda de casas comerciais, na música, no esporte, na moda. Há até uma fantasia *Com Que Roupa?*, sugerida pelos jornais: [...] Sambistas da Mangueira e outros redutos [...] organizam um conjunto na base de flauta, violino, cavaquinho, violão e pandeiro e o batizam de *Com Que Roupa?* [...] O Vila Isabel Football Club não fica atrás e dá o nome de *Com Que Roupa?* ao seu combinado convocado para enfrentar o do Vieira Souto Foot-ball Club. Paródias do samba se multiplicam, criadas por foliões anônimos ou por poetas conhecidos como Ary Kerner Veiga de Castro<sup>258</sup>. [grifos dos autores]

Para além do acerto de público, há um bom número de acertos formais que vou buscar detalhar nas próximas páginas.

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

A canção se inicia com uma breve introdução à base de violão e bandolim. Essa instrumentação seguirá por toda a canção e, segundo seus mais importantes biógrafos, deve ser computada com um dos motivos do sucesso de “Com que roupa?”, em cotejo com os arranjos orquestrados dos sambas gravados até então, ainda com toques de maxixe e forte influência seja da musicalidade americana, seja das composições de choro, via Pixinguinha<sup>259</sup>. Vale ecoar aqui a hipótese apresentada neste trabalho de uma associação maior entre os sambas de Noel e os instrumentos de cordas, possivelmente mais afeitos ao suingue e às síncopas do gênero, do que o “modo pianístico” de composição de Sinhô.

A partir de seu primeiro verso, a canção se ancora no presente da

<sup>258</sup> MÁXIMO & DIDIER (1990), p.157.

<sup>259</sup> Ibidem, p.156.

enunciação, com um decisivo “Agora”. Logo em seguida, entretanto, lança-se ao futuro, dizendo que vai à luta por condições melhores. (Essa fusão de dois tempos é denominada pela Semiótica como “debreagem de tempo”. Operação similar, mas rumo ao passado, faz Chico Buarque em seus versos: “**Agora eu era** herói / e o meu cavalo só falava inglês”). Outra característica importante deste princípio é a instauração forte deste eu da canção, que fala a seu ouvinte ao mesmo tempo em que se caracteriza como personagem: alguém de condição social não muito boa em busca de uma melhora de vida. Em termos abstratos, não podemos relevar que a canção principia com uma promessa, ato de intensa reverberação ao contexto político brasileiro à época do carnaval em que foi lançado.

Outro eco importante nesse sentido diz respeito ao desejo do eu-lírico de se “aprumar”, de tomar jeito na vida, que pode ser visto como uma alusão sutil à necessidade de trabalho ou como uma ironia, uma dessas promessas de malandro que nunca se cumprem. (Como em “Se você jurar”, de Ismael Silva e do mesmo ano: “Se você jurar / que me tem amor, / eu posso me regenerar./ Mas se é / para fingir, mulher / a orgia, assim, não vou deixar.”) Há ainda o uso de gíria, “a vida não tá sopa”, que de maneira nenhuma é conquista inédita de Noel para a canção, mas alinha linguisticamente o cancionista à matriz popular.

Do ponto de vista estritamente literário, o trecho pode soar não tão rico a um ouvido parnasiano, mas há especificidades interessantes de se apontar. Numa análise convencional, as rimas seriam todas pobres (de mesma classe gramatical), mas desde a resenha de Cruz Cordeiro, um cronista de jornal, em 1930, se percebe o caráter nítido e acentuado das rimas desta primeira estrofe, em perfeita adequação ao ritmo e à música<sup>260</sup>. Também se deve perceber a mobilização de versos livres, o que não é grande novidade na canção (visto que a melodia afiança essa variabilidade), mas que ainda causava alguma polêmica nas discussões poéticas. Pontualmente, ainda vale notar o extenso verbo “reabilitar” que dá uma cadência especial àquele verso, bem como a variação “esta” / “(es)tá”, presente no sexto verso, e que denota cuidado e habilidade por parte do letrista.

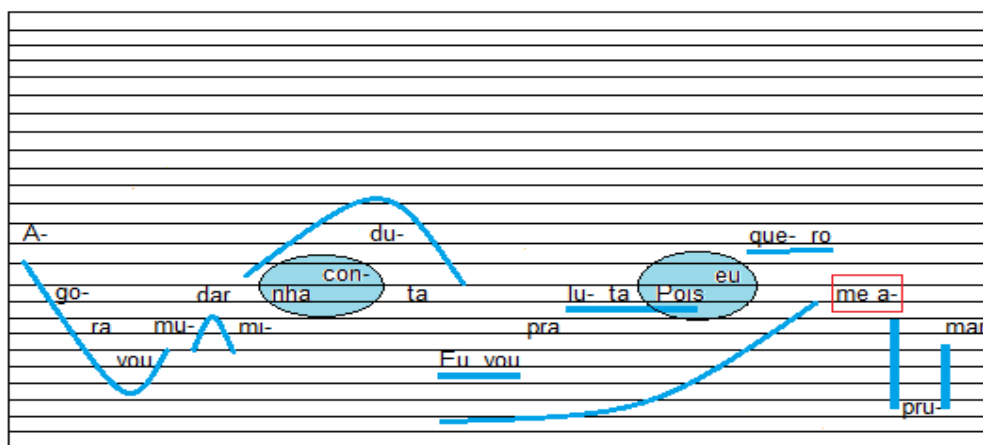
Não obstante, um ponto central de toda a canção já aparece aqui esboçado. Percebido por seus biógrafos mais célebres<sup>261</sup>, e mencionado aqui na análise de “Jura”, há uma espécie de breque verbal, um sintagma (“com que roupa”), que une a primeira estrofe do samba a seu refrão. Esse artifício concede um ritmo todo especial à canção de Noel e parece reforçar seu caráter orgânico ao unir indissociavelmente estrofe e estribilho.

<sup>260</sup> In MÁXIMO & DIDIER (1990), p.156.

<sup>261</sup> Ibidem (1990), p.117.

O que Máximo e Didier não perceberam – até por não ser objeto de sua investigação – é que um movimento similar se encontra num dos poemas mais célebres de nossa literatura: “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade<sup>262</sup>. O poema do itabirano começa alternando um lugar (“no meio do caminho”) e a constatação de um obstáculo (“tinha uma pedra”). Após um pequeno interlúdio – único momento do poema em que o eu-lírico se revela (“Nunca me esquecerei desse acontecimento / na vida de minhas retinas tão fatigadas”) –, para retornar ao mote, ao refrão do poema, Drummond constrói: “Nunca me esquecerei que no meio do caminho / tinha uma pedra”. Acredito poder dizer, com isso, que para a unidade dos dois objetos estéticos, “com que roupa”, de Noel, e “no meio do caminho” de Drummond, são dotados de funções estruturais muito semelhantes.

Com a melodia decalcada imediatamente do Hino Nacional a princípio, o que, pela paródia, denota um forte tom humorístico na canção, mas depois alterada para que fosse possível sua divulgação (há em anexo ao fim do trabalho uma comparação das duas entoações, via modelo de Tatit), a entoação de “Com que roupa?” começa com uma breve curva descendente logo transformada numa sucessão de subidas e descidas (como podemos ver na figura abaixo). Há poucos tonemas suspensivos e os intervalos de semitom existentes se encaixam no quadro geral da tonalidade da canção. Também são notáveis uma fusão de vogais numa mesma nota e um único salto maior, descendente, quase no fim do trecho.



**"Com que roupa?" (figura 1)**

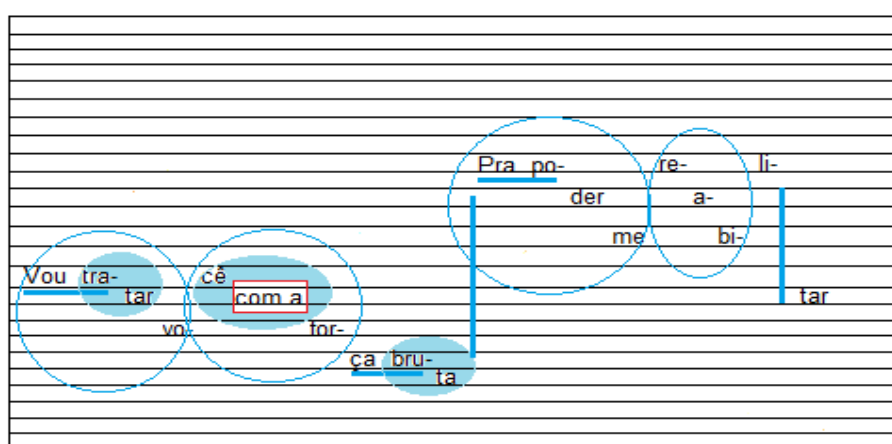
Embora seja relativamente cedo para tal afirmação, reparem desde já a extrema naturalidade alcançada por Noel. Além dos aspectos linguísticos abordados

<sup>262</sup> ANDRADE (1998), p.196.



anteriormente, também nos aspectos melódicos Noel parece compor num registro muito próximo ao que possivelmente seria familiar ao público, sem grandes saltos melódicos, sem intervalos inesperados, sem palavras que causem estranhamento.

De uma maneira geral, na figura abaixo, seguimos com as mesmas características, quais sejam, poucos tonemas suspensivos, muita variação melódica, fusões típicas da língua falada – com o adendo de que esta, “com a”, não ocorre em poesia escrita, senão quando marcada “co’a” – e intervalos de semitom somente quando a tonalidade geral da música exige.

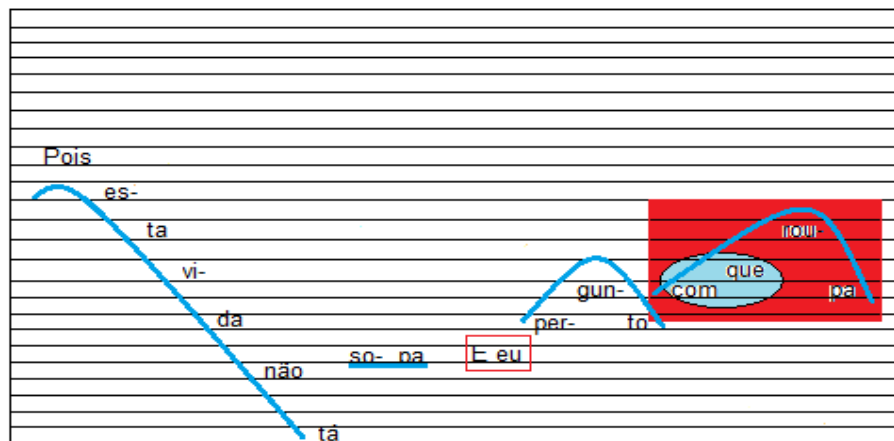


**"Com que roupa?" (figura 2)**

Há de notável, entretanto, nesta segunda figura, algo que já estava sugerido na primeira, mas que aqui resolvo marcar, por estar mais evidente: o desenvolvimento de motivos melódicos, com alguma variação, em diferentes alturas; como já vimos, recurso bastante usual em canção popular. Outra particularidade é o grande salto ascendente que, em seguida, retorna à região mediana da música, de onde chamará o refrão, o que analisaremos a seguir.

Como vemos na próxima página, partindo de um ponto acima da região melódica meridional da canção, Noel constrói uma longa curva descendente, um salto em vertigem, esquivando-se impressionantemente de qualquer intervalo de semitom que estaria previsto pela tonalidade da canção e finalizando na nota mais grave de toda a música. Visitando os demais versos que se encaixam nesta curva, a saber, “eu já corri de vento em popa” (sucesso, sim, mas no passado), “meu paletó virou estopa” e “pra se casar com uma cachopa” (no sempre céptico Noel Rosa quanto ao amor); temos um bom exemplo do acerto da

teoria de Tatit, que propõe este caminho ao grave (ou ao agudo) como uma intensificação das aflições do sujeito, aqui associados sempre a representações disfóricas.



**"Com que roupa?" (figura 3)**

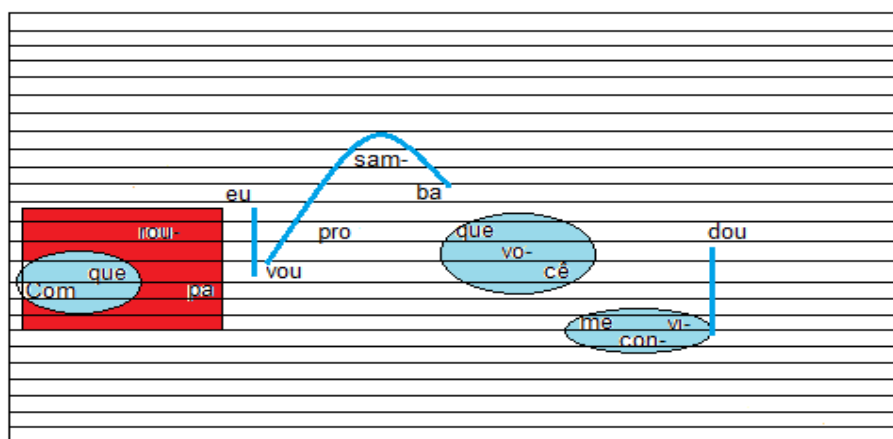
O outro grande ponto deste trecho é o surgimento (já algumas vezes citado neste trabalho) de um dos grandes achados desta canção de Noel, uma espécie de amarra com o qual o cancionista costura as diferentes partes de sua canção. Do ponto de vista figurativo, o verso “com que roupa” deve ser visto como uma determinada imagem que une dois momentos distintos do panorama entoativo geral da canção. Uma comparação entre este tipo de figura que se repete como um processo de repetição de motivos, que já vimos ser um artifício comum na forma das canções, e o processo de reprodução presente na obra de artistas como Andy Warhol na década de 60, mobilizando e denunciando este recurso na construção da arte pop, seria arbitrária demais para este trabalho e, por isso, não a farei aqui.

Com que roupa  
 Eu vou  
 Pro samba que você me convidou  
 Com que roupa  
 (Que) eu vou  
 Pro samba que você me convidou.

A quase ausência de pontuações aqui, de minha parte, é intencional, pois acredito que muito da força do clássico refrão de Noel está nas combinações possíveis destes versos. Quais são as continuidades possíveis deste refrão? Aí vão elas, pontuadas: “Com que roupa, eu vou, pro samba que você me convidou?”, “Com que roupa? Eu vou pro samba que você me convidou.” e “Com que roupa? Eu vou pro samba que você me convidou com que roupa? Que eu vou pro samba que você me convidou”. Como veremos, essa ambiguidade é sustentada entoativamente, prova do grande talento de Noel e, independentemente de sua

intenção, claro, sua capacidade de erigir objetos formalmente muito mais requintados do que aqueles que se costumava ouvir até então.

Outro acerto do refrão de Noel se deve ao uso da debochada expressão popular “com que roupa?”, no sentido amplo de “de que forma”, mas podendo também significar “com que dinheiro”, reverberando o panorama social de intensas dificuldades do começo dos anos 30. Pelo recurso da mobilização de expressões populares e gírias também é possível mapear a produção cancional nacional, desde os temas rurais tomados de empréstimo em Donga, do vasto uso promovido por Sinhô e Noel, até a constituição de uma das vigas importantes da obra de Chico Buarque e do rock nacional dos anos 80. (Vale também citar um inusitado eco da expressão “eu vou” na canção “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso. Não tão inusitado se lembrarmos da inspiração confessa de “Tropicália” em “São coisas nossas”).



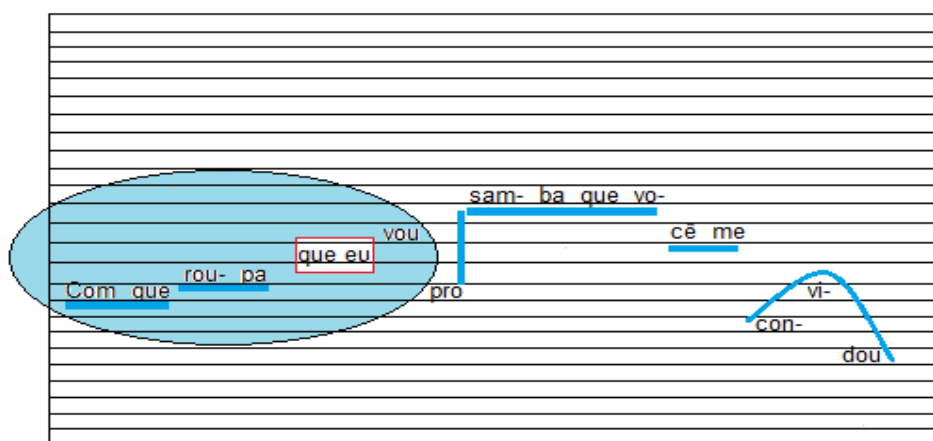
**"Com que roupa?" (figura 4)**

Após a repetição do motivo (explicado ainda há pouco), o que verificamos entoativamente é um refrão bem distinto da estrofe anterior, e das futuras estrofes com novas versões da letra. Além do salto ascendente inicial e uma curva descendente rumo à região média da canção, encontramos alguns intervalos de semitom, sendo um deles de três notas, o que tem significação ainda mais destacada por comportar notas não previstas na escala.

Não sei se exagero ao afirmar que este novo quadro substitui a constatação bem humorada da penúria, aos moldes de Charles Chaplin, por um deboche mais afrontador, acentuando um pouco a sensação de um “humor que confronta”, presente na canção de Noel. Não se pode esquecer que o refrão é essencialmente uma pergunta, o que pressupõe alteridade, seja o próprio eu-lírico, seja uma segunda pessoa – em afinidade ou não –, ou até

mesmo, para quem vê um marcado caráter político na obra de Noel, uma possível autoridade responsável pela decadência do eu da canção. É como se o eu-lírico inquirisse com bom humor a quem quiser ouvir: e agora (começo da canção), com que roupa?

Cabe notar também que a melodia construída por Noel reforça as múltiplas leituras que apontei na análise da letra. Enquanto o motivo “com que roupa” reproduz razoavelmente a entoação da mesma pergunta em língua falada, temos a melodia de “eu vou” como uma perfeita afirmação, do agudo pro grave, que depois “estranhamente” retoma uma parábola ascendente, como se fosse uma segunda afirmação, que pode ou não terminar na pergunta “com que roupa?” do próximo trecho, ou ainda ser um complemento da afirmação sucinta anterior. Ou seja, parece-me que também do ponto de vista entoativo (sobre o pano de fundo das entoações esperadas para a língua falada) Noel mantém a ambiguidade de seu refrão.



**"Com que roupa?" (figura 5)**

A última figura deste trabalho nos propicia um bom número de observações interessantes. Primeiramente, o começo com uma extensa escala cromática, completamente diferente de como a expressão “com que roupa” era entoada até então, o que reforça o caráter de elemento de ligação comentado anteriormente. Também salta aos olhos o caráter mais rítmico do que melódico da continuidade do trecho, com uma grande sequência de tonemas suspensivos logo adiante (“samba que vo-“), que lembra a figura rítmica padrão executada pelo tamborim, algo como tá, tá, pausa, tá, tá (em tentativa de transportar a partitura para uma linguagem leiga).

Também podemos notar um movimento descendente que surge nesta figura

a partir de seu meio. O que pareceria desimportante ganha outros contornos quando comparamos com a prosódia da língua “brasileira”, onde a pergunta tende a ser ascendente e as afirmações, descendentes. Portanto, o eu da canção está perguntando com que roupa ele vai ao samba que foi convidado ou afirmando que vai ao samba a que foi convidado? Defendo que esta multiplicidade de sentidos está presente na canção de Noel e compõe parte importante de seu alto valor artístico.

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

Refrão

Eu hoje estou pulando feito sapo  
 Pra ver se escapo  
*Dessa praga de urubu.*  
 Já estou coberto de farrapo.  
 Eu vou acabar ficando nu.  
 Meu terno já virou estopa  
 E eu nem sei mais com que roupa.

Refrão

*Vai de roupa velha e tutu, seu trouxa.* [grifos meus]

Com a mesma melodia, já analisada, as estrofes seguem relativamente em tom e teor similares a que analisei mais a fundo. Se por um lado, não apresentam poeticamente qualidades que a destaquem mais do que pertencentes a um versejador muito habilidoso, por outro, em união com a melodia, fica demonstrado o virtuosismo de Noel em unir uma à outra mobilizando língua natural, corrente e bem humorada.

Vale pormenorizar o quanto a segunda estrofe nos apresenta o malandro como um possível eu-lírico da canção, capaz de trapacear para obter dinheiro (embora nestes primeiros anos da década de 30, nem mesmo a trapaça esteja sendo eficaz). Também aponto a relevância do verso “Dessa praga de urubu”, que Noel fala na canção, e de sua debochada fala final. São dois indícios importantes a favor do *insight* de Tatit de que a canção nasce da fala. Ou seja, como exímio “malabarista”, Noel está tão próximo da excelência ao acentuar a prosódia natural da língua, que lhe é possível até mesmo inserir trechos de língua falada sem comprometer a unidade orgânica de sua canção. Como este trabalho aposta na presença da língua falada como um dos fatores para se investigar o caráter formativo da obra (a linguagem

da canção), obviamente estas observações quanto à obra de Noel entram na conta do argumento que venho desenvolvendo aqui. (A canção “Gago apaixonado”, 1930, pode ser considerada o exemplo máximo dessa união entre a língua falada e a língua cantada na obra de Noel.)

Ainda a tempo, vale chamar a atenção, mesmo que brevemente, para a interpretação despojada do Poeta da Vila. Também por não ser intérprete profissional, o cancionista consegue reforçar o caráter de cronista do contemporâneo, que parece constar em sua canção. A voz da voz, outra noção de Tatit e já mencionada neste trabalho, parece ser a mais adequada para se entender o fenômeno. Ao ouvir a interpretação de Noel, entramos em contato tanto com a voz que canta, a que entoia a melodia e gera sentidos com essa entoação, quanto com a voz que fala, que narra situações e estados engraçados vividos pelo eu-lírico, enquanto constrói a personagem do narrador, que dá consistência e confiabilidade ao relato.

## 5.2 Conclusão

Lanço mão desta subseção para recapitular, em termos formativos, como se apresentavam autor, público e obra no princípio dos anos 30, em especial no que diz respeito a Noel Rosa.

O vértice do autor, em minha hipótese, já formado na obra de Sinhô, pode ser considerado pleno na obra do Poeta da Vila. Além de ser um grande letrista e melodista, se reconhece Noel como um compositor popular, quer no espaço público – por meio dos desfiles, do rádio, do campo dos interessados em canção popular –, quer no espaço mais mercadológico – os intérpretes o procuram em busca de canções, o cancionista é contratado pelo cinema, é um dos principais artistas do maior programa de rádio da época etc. Também podemos apontar a facilidade com que Noel estabeleceu um número expressivo de parcerias (o cancionista teve cinquenta e seis parceiros em vida<sup>263</sup>), além dos relatos das músicas que o mesmo foi coautor, mas não assinou. Ou seja, para ele certamente ser ou não ser autor não era mais um objeto de preocupação. (É claro que Noel é o mais talentoso e reconhecido autor dos primeiros anos da década de 30 e, por isso, o processo de formação de autoria se completa mais rapidamente em seu entorno. Contudo, aponto aqui os dados referentes ao cancionista como um marco de mudança na função de autor para a canção popular, que tende a ficar cada

<sup>263</sup> MÁXIMO & DIDIER (1990), p.258.

vez mais nítida, sobretudo pela constante maturação do mercado e pela possibilidade de profissionalização, ainda que precária, do compositor popular.)

De mesma forma, o público da canção popular passará por um intenso processo de maturação nestes mesmos anos, em especial, pelo desenvolvimento ou criação de três avanços tecnológicos. O rádio, principalmente, ao aumentar exponencialmente o número de ouvintes na cidade do Rio de Janeiro, bem como ao possibilitar que ouvintes de outros estados acompanhem a produção dos cancionistas da capital federal. (Sim, há um achatamento da produção local de outros estados e certo imperialismo cultural e unificador a partir da Cidade Maravilhosa, mas infelizmente esses não compõem o escopo deste trabalho). O cinema sincronizado, ao possibilitar que os cancionistas compusessem suas trilhas ou figurassem como “atores” nas produções nacionais – mesmo cinema que, quando ainda não era sonoro, possibilitou a profissionalização de muitos musicistas que acompanhavam ao vivo as seções. E a indústria de discos, que aumentou muito sua produção à época e que buscava preencher seus *castings* com autores iniciantes (para evitar gastos consideráveis em cachê). O público que já vinha acompanhando de alguma forma a produção de canções populares desde o início do século torna-se um personagem cada vez mais decisivo nos rumos do gênero e, assim, figurar inevitavelmente no horizonte dos artistas e serem contemplados em suas obras.

O terceiro vértice do triângulo candidiano exige um pouco mais de vagar na construção do argumento.

Apontei em Catulo, apesar do evidente talento de cancionista – ao achar a letra adequada para determinada melodia – uma estrutura ainda muito simples, sem explorar ao máximo as variações que depois viriam a ser mobilizadas pelos cancionistas posteriores para gerar diferentes efeitos. (Sua impossibilidade em criar melodias, sua apropriação das melodias alheiras e seu uso majoritária de linguagem livresca também pesavam contra seu caráter formativo, contra a estabilidade compartilhada da linguagem cancional no seio social – nos termos em que vem sendo tratado o termo “obra” neste trabalho).

Em seguida, com Donga e Mauro de Almeida, a canção parece reforçar sua ancoragem na linguagem popular, embora ainda se mostre formalmente um tanto rústica e, em termos de entoação, não se possa identificar bem o trabalho de equilíbrio do cancionista, soando um objeto heteróclito e onde se torna difícil precisar o trabalho de amalgamar letra e melodia numa unidade coerente de sentido (as letras variam muito de tom e sentido sobre uma mesma melodia, parecendo quase aleatório o fazer da canção).

O terceiro passo dessa hipotética formação da canção popular foi representado neste trabalho pela obra de Sinhô. Maturidade tamanha, confesso, que talvez fosse possível torna-lo o centro deste trabalho e não em Noel, caso se desconsiderem alguns argumentos que considero decisivos. Em Sinhô temos evidente o trabalho do cancionista em unir letra e melodia como algo orgânico, bem como diferentes partes que agem internamente à canção para conferir-lhe complexidade. Soma-se a habilidade de Sinhô como melodista e como letrista (apesar de pegar algumas músicas-passarinhos aqui e ali). Dois elementos talvez tenham faltado à obra de Sinhô para ser considerada formadora de um sistema da canção popular urbana brasileira: formalmente, a mobilização firme da língua falada (vimos em “Jura” quais as consequências estruturais de uma ligeira indeterminação entre variante culta e popular); conjunturalmente, o preço da primazia, o público não estava totalmente familiarizado com a linguagem da canção popular, do samba, em especial, para que este se torne um elo de ligação e comparação entre autor e público (Sinhô é, sem dúvida, o maior responsável pela maturidade do gênero e pelos esforços de divulgação até a chegada efetiva do rádio).

Não sou o primeiro a comentar de uma ou outra perspectiva a formatividade e/ou modernidade da obra Noel Rosa, já o fizeram Affonso Romano de Sant’Anna, Luiz Tatit, Jorge Caldeira, Luís Augusto Fischer, entre outros. (O pobre Poeta da Vila já foi até mesmo chamado, equivocadamente e em itálico, de modernista!<sup>264</sup>) No entanto, embora tributário, em diferentes quantias, de todos esses pensadores, este trabalho considera alguns constituintes específicos para chamar de formativamente completa a obra de Noel – e, portanto, relativamente reconhecível sem estranhamento pelo público moderno –, quais sejam (com o perdão de que alguns pontos foram abordados na retrospectiva feita quanto aos cancionistas estudados neste trabalho):

- a) Apresentar variações significativas e significantes no interior da canção, que aumentem sua complexidade e as nuances com que aborda o tema tratado;
- b) Ser erigida na linguagem falada. Por dois motivos: por estreitar relações entre a melodia falada e a melodia entoada (o que age no sentido de amalgamar as vozes presentes na canção e potencializam a recepção do gênero), e por parecer ser o caminho mais curto e orgânico desde sua origem, em vez do caminho mais extenso, e transgênico, da linguagem livresca;

---

<sup>264</sup> LEITÃO (2009), p.82-83.



c) Ser composta como um objeto conjunto de letra e melodia (mesmo que em tempos diferentes) e significar por meio da variação dos dois elementos em conjunto e não de cada um deles em separado;

(Até aqui, características relacionadas mais intrinsecamente ao objeto canção em si e, por conseguinte, à estabilização da linguagem da obra no seio social).

d) Já estar disseminada como uma linguagem reconhecível entre autores e público. Argumento central no sistema de Candido, pressupõe uma espécie de conhecimento mútuo em que se possa pesar as realizações de cada obra. Mais do que isso, reduz a aleatoriedade, para os autores entre si e para o público, do que se poderia chamar uma canção bem realizada de uma canção mal realizada. Um desdobramento interessante deste item é a criação das assinaturas de cada cancionista, ou seja, hipoteticamente ao se ouvir uma canção, já se poderia afirmar “eis um samba do Noel”, ou do Cartola, do Ary etc. O começo desta trilha, então intuitiva, desembocaria no conceito tatitiano de dicção;

e) Noel se configuraria como uma espécie de realização estética de algumas ideias ou sensações célebres de sua década, reforçando a observação de Candido da capacidade da obra de arte de ser refletida e refletir a sociedade em que se encontra. Primeiramente, em sua obra, notamos como necessária a cooperação entre letra e melodia, nenhuma dessas partes será despota ou programática – o que aproximo da cordialidade apontada por Sérgio Buarque de Hollanda em *Raízes do Brasil*. A hierarquia presente na canção entre os elementos do arranjo, nuclearmente, letra e melodia, são mascaradas pelo malabarismo do cancionista. E neste contexto, a síncopa, tão característica da canção popular brasileira, e pouco presente nas canções de países em cujas relações seriam menos cordiais, talvez se configure como uma realização estética concentrada de uma dinâmica social particular. (Também é possível pensar que o mecanismo seja outro: que valorizemos uma composição manhosa entre letra e melodia por reconhecermos essa qualidade como algo brasileiro). Ainda podemos dizer que a canção é um gênero onde a força se deposita principalmente na união de letra e melodia. Não podemos investigar sua força fora de seu caráter mestiço – o que remeto à obra-prima de Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*. Não defendo, claro, que isso seja consciente por parte de Noel ou mesmo nítido em sua época. Busquei tão somente identificar o que talvez seja uma linha interessante de forças. Em outros termos, independente das relações que existam, acredito poder

atribuir à Canção um caráter cordial e mestiço;

f) De ordem um pouco mais técnica: as tecnologias em jogo, sobretudo o disco e o rádio, influenciam muito no produto final das canções de Noel. Aquele, por estabelecer (ainda no tempo do cilindro) um limite de três minutos para cada canção, o que tende a tornar o gênero sucinto. Um bom cancionista precisa manobrar em pouco espaço letra e melodia equilibradamente, além de ser capaz de versos perfeitos ou boas tiradas de espírito (manifestações do *wit* inglês ou *esprit* francês, por exemplo). Noel certamente foi habilidoso em ambos os casos. O rádio, por sua vez, nos primeiros anos da década de 30, traz bastante influência dos teatros de revista do século XIX e começo do século XX, em especial no que tange à necessidade de humor e dinamismo. Noel Rosa também nisso será uma figura de confluência ao ser, em geral, compositor de canções bem humoradas (chega a ser rotulado de humorista no começo da carreira) e, quando narrativas, de ritmo bastante intenso.

(Essas três últimas se referem mais especificamente às relações entre a canção popular urbana e seu contexto, complementando as observações anteriores).

Por esses argumentos defendo que também o vértice da “obra” estava devidamente formado no que diz respeito Noel Rosa e seu contexto. Dessa forma, pela hipótese defendida neste trabalho, completa-se pela primeira vez o sistema da canção popular urbana no Brasil, gerando com o passar do tempo outros sistemas (autor, público e obra) delimitáveis e uma tradição própria do ambiente das cidades e de seu mercado.

## 6. CONCLUSÕES

Permitam-me não recapitular aqui os argumentos que busquei amarrar ao longo de toda a dissertação em torno da obra e dos contextos destes quatro cancionistas: Catulo da Paixão Cearense, Donga, Sinhô e Noel. Por esse caminho, tentei acompanhar a formação, nos termos candidianos, de um sistema orgânico para a canção popular urbana no Brasil. (De todo modo, os passos intermediários do argumento estão evidenciados na conclusão de cada capítulo, às páginas 57, 85, 105 e 133, como também em um breve quadro comparativo que segue anexo ao fim do trabalho [anexo B]). Lançarei mão desta conclusão, em sentido oposto, para discutir algumas das questões tocadas por minha pesquisa.

Ainda na introdução, propus três questões que estavam relacionadas à obra-prima de Candido e por elas começo a discutir as relações existentes entre este período de formação e o período da canção popular urbana propriamente formada.

Havia um modelo estrangeiro para a canção popular urbana brasileira como aquele pelo qual se guiaram os poetas neoclássicos<sup>265</sup>? Em termos absolutos, não, não havia. Este é um fenômeno, como já expus na introdução, concomitante em diversos países. Nos moldes mais próximos do samba, gênero central deste trabalho, no que tange à união entre formas europeias e africanas, podemos citar o jazz (nos Estados Unidos) e o tango (na Argentina) como coirmãos nascidos à mesma época. (Em termos relativos, no entanto, houve muita influência tanto na parte lírica quanto na parte musical, embora talvez o caráter afeito à tradição muito presente no universo do samba tenha minimizado bastante esse impacto). É difícil analisar o que decorre desta ausência de modelo estrangeiro (e antigo), como teria sido para os cancionistas compor sem contar com uma tradição importada dizendo o quanto seu objeto se afasta ou se aproxima de uma boa realização, sem o peso da cultura ocidental. Por outro lado, é evidente que fez muito bem para o samba – e também para o jazz e para o tango, para a canção popular urbana, de um modo geral – esta condição especial de nascença. No caso do gênero brasileiro, após se destacar do maxixe, uma espécie de “gênero pai” (evito com esforço fazer comparações psicanalíticas nesta análise), em cerca de dez anos, tornou-se uma espécie de assinatura da música brasileira. (Até talvez ter sido suplantado nesta posição de gênero nacional pela filha – o teste de paternidade, que nunca feito, iria apontar o jazz

---

<sup>265</sup> CANDIDO (2007), p.28 e p.87.

como pai ausente –, a Bossa Nova.) Também são interessantes reflexões de que do ponto de vista literário sempre seremos um país periférico – são inúmeras as listas, prêmios e omissões internacionais aos nossos melhores autores que depõem neste sentido –, ao passo que sustentamos certo protagonismo cancional no panorama mundial, mesmo que não logremos de um protagonismo análogo em termos mercadológicos. A Bossa Nova, a Tropicália, Chico Buarque ou outros artistas; muitos já divulgaram seus trabalhos nos países do centro do sistema e foram ouvidos como grandes representantes do gênero. Se os escritores românticos precisaram proclamar “independência” da literatura ocidental<sup>266</sup>, a canção popular urbana já nasceu independente, e logrou dos benefícios desta liberdade.

Havia no horizonte dos primeiros cancionistas urbanos a ideia de construir a canção popular brasileira? Dificilmente. Até mesmo pela ausência de modelo externo com o qual se ombrear, não creio que a visada dos cancionistas analisados neste trabalho almeje algo como a formação da canção nacional, enquanto importante objeto de cultura e gerador de tradição (salvo Catulo, que por hipótese buscava se inserir na tradição letrada e, talvez por isso, ainda tinha por intuito gravar seu nome na cultura do Ocidente). Noutros termos, as bandeiras que carregavam Donga, Sinhô e Noel soavam ser muito mais modestas e particulares do que, por exemplo, a bandeira nacional. (Se há, portanto, subjacente ao trabalho do professor Candido, a ideia de construção nacional, este trabalho, apesar da ascendência declarada, move-se aqui por um caminho diverso). Donga talvez representasse, e quisesse fazê-lo, os negros e a tradição baiana no Rio de Janeiro. Sinhô, acusado não raras vezes de pernóstico, parecia carregar uma bandeira mais pessoal e de cores que alternavam conforme a ocasião. Por fim, Noel, a despeito dos elogios recorrentes à Vila Isabel, parecia mesmo trazer a bandeira das massas (retomando o apontamento de Caldeira), talvez até de maneira democrática e carioca, na prática de muitas parcerias, no trânsito intenso pela cidade, na saudação a outras comunidades e sambistas etc., mas que deve ser vista de uma maneira transnacional em sua essência. Mesmo o suposto bairrismo do Poeta da Vila, se nos detemos com atenção às canções, veste-se de cores mais amenas e tolerantes. Em suma, se o nacionalismo é mesmo uma espécie de constante, de nota pedal da cultura brasileira<sup>267</sup>, o que sinto ser verdade, não acredito que se configure com força no núcleo do período da formação da canção urbana (ao menos não até o início do Estado Novo).

(Também vale dizer que um caráter programático para a canção popular

---

<sup>266</sup> CANDIDO (2007), p.312.

<sup>267</sup> FISCHER (2009), p.307-310.

urbana não precede sua formação, como ocorreu quanto à literatura e as atuações do IHGB para traduzir simbolicamente a independência política. No que tange à canção, um direcionamento similar só vira a ocorrer na Era Vargas, por meio de incentivos específicos, censuras mais ou menos veladas, a Rádio Nacional, já citada neste trabalho, e a Hora do Brasil – de 1935, e que passou a ser diária em 1938 –, tendo por objetivo divulgar “o que é nosso”<sup>268</sup>).

Uma terceira questão que está também no cerne da *Formação da literatura brasileira*, e que no universo cancional ganha tons diversos, diz respeito à origem elitista da literatura<sup>269</sup> em cotejo com a provável origem popular da canção. Digo “provável” porque, pelo fato de o maxixe ser em linhas gerais uma união da polca e do lundu, os pesquisadores hesitam, com razão, em dar a origem do samba a uma determinada classe social. De todo modo, pode-se afirmar que a canção popular urbana certamente nasce de maneira muito mais disseminada e orgânica do que a literatura brasileira. Seja pelas altas taxas de analfabetismo que infelizmente acompanharam nossa história até poucas décadas atrás, seja pelo próprio material de que a canção é feita, a voz, que faz com que se apresente como mais antiga e compartilhada do que a literatura, é evidente esta força da origem diferenciada da Canção. No momento em que socialmente existem as condições para sua circulação e gravação – para que se forme tradição –, não é de se estranhar a maneira com que tomou forma definidora e definitiva em uma sociedade como a nossa. Tendo a crer que o atraso em existir um trabalho como este seja devido à velha máxima de que a história é contada pelos vencedores e o vencedor, até o momento, sempre foi a elite intelectual e livresca.

Somadas a essas questões, há ainda um pequeno grupo de reflexões especificamente ligadas a este trabalho e das quais me ocuparei rapidamente antes das considerações finais.

Uma importante pergunta que poderia ser dirigida a este trabalho diz respeito às razões do escopo específico da canção popular **urbana**, em vez de se interessar também pela canção popular **rural**. Uma primeira resposta é de ordem prático-metodológica: porque dificilmente seria possível rastrear a formação do sistema candidiano no meio rural. Um hipotético triângulo formado pelos cantadores (autor), os frequentadores das rodas e festejos (público) e as cantigas (obra) remonta a tempos tão longínquos, e são tão vastos, que o trabalho de sua investigação excederia em muito o esforço deste trabalho. Também me

---

<sup>268</sup> CALDEIRA (2007), p.39.

<sup>269</sup> CANDIDO (2007), p.80-84.

amparo na obra de Candido no sentido de que tampouco o crítico paulista buscou analisar a literatura oral e rural do século XVII – talvez por estar imbuída de alguma forma uma tênue noção de mercado na Formação, ou simplesmente porque estudar literatura escrita daquele período era estudar literatura urbana e não havia grandes ganhos na distinção. (A possibilidade, aliás, de adaptar com ganho o modelo teórico de Candido para diferentes situações é prova da indubitável força de sua teoria).

Um segundo motivo para o recorte urbano remete a que essa manifestação, e não a canção rural, tornou-se a matriz principal de nosso cancionário. Embora sempre tenhamos laivos da presença do campo na Canção – principalmente no começo do século, na década de 40, nas canções de protesto da década de 60 e no sertanejo atual; por diferentes motivos –, é o cantar da cidade que mais se diversificou e intensificou sua complexidade, ganhando, assim, o protagonismo estético do gênero. Quer pelo ritmo mais compassado do mundo campesino, quer por uma escolha do mercado em homologar o centralismo da canção urbana ao longo dos anos, acredito que há mais a ser descoberto neste recorte do que naquele. Embora o mercado possa parecer como um “elemento perturbador da autenticidade”<sup>270</sup>, por não considerar possível definir autêntico tal ou qual objeto, preferi tomar por escopo um sistema mais dinâmico (ou caótico). Um componente deste sistema, inclusive, nos leva para o segundo questionamento.

Por que começar com cancionistas do século XX e não ter recuado mais o marco inicial para o século XIX ou mesmo para Domingos Caldas Barbosa e os árcades? Porque acredito que a gravação altera drasticamente a condição material da canção popular. Por mais que o rádio tenha sido o combustível principal para a formação do sistema nos anos 30, é a gravação que permite que a população majoritariamente iletrada de nosso país tenha acesso a uma amostragem maior de realizações do gênero. Curiosamente – posto que passa a se prescindir da leitura –, **a gravação está para a Canção como a escrita está para a literatura**. Poder gravar e reproduzir uma manifestação cancional permite que apreciemos repetidas vezes, que nos detenhamos em fruição ou reflexão, que discutamos seus detalhes, além de alterar o próprio gênero, pois, por hipótese, as letras passam a ser compostas para serem ouvidas<sup>271</sup>. Essa transformação em forma e em conteúdo das canções institui o processo de gravação como o marco mais importante para o gênero e, portanto, considerarei razoável partir dele para estudar a formação da canção popular urbana no Brasil.

---

<sup>270</sup> CALDEIRA (2007), p.80.

<sup>271</sup> TATIT (2004), p.69.

Por outro lado, o que espero ter deixado evidente na redação deste trabalho, todos esses recortes foram escolhas que assumi para realizar a pesquisa. Optar por estudar a canção urbana não significa ignorar a existência da canção rural. E principalmente, investigar o período, por hipótese, formativo não acarreta acreditar não que houve um bom número de manifestações cancionais relevantes antes do século XX. O inexorável Gregório de Mattos (“cantando na sua viola solfas e trovas de rústico sabor”<sup>272</sup>), Domingos Caldas Barbosa (talvez nosso primeiro artista a ser exportado), os lundus e polcas do século XIX e Chiquinha Gonzaga seriam certamente momentos importantes da história cancional brasileira até então.

No entanto, o objetivo do trabalho foi mesmo tentar circunscrever o período em que os três elementos do sistema candidiano estavam formados e em diálogo orgânico, o que significa traduzir, em termos teóricos, o que muitos pesquisadores já anotaram em seus trabalhos de cunho mais empírico: que a década de 30 sintetiza um desenvolvimento da Canção que vinha dos séculos precedentes e lança adiante um forte modelo composicional que será considerado pela grande maioria dos cancionistas posteriores. A presença identificável de uma tradição originada nos anos de escopo deste trabalho – sucessivos sistemas formados de autor, obra e público, para um olhar formativo – é prova de que provavelmente ali tenha se formado pela primeira vez um sistema para a canção popular urbana nacional.

Concluo agradecendo especialmente a dois intelectuais. O primeiro é Antonio Candido, a quem devo a forma deste trabalho. Deixo esta pesquisa admirando ainda mais o poder de síntese e a erudição do crítico uspiano. O quanto meus muitos esforços se distanciam em qualidade e vulto dos de Candido configurou-se para mim como prova incontestada de sua magnitude, e dos meus débitos. O segundo é o orientador deste trabalho, Luís Augusto Fischer. Não digo que esteja presente em cada reflexão, mas inspirou, incentivou, debateu e até propôs muitas delas. É claramente o responsável pelo conteúdo de minha pesquisa. Sem seu trabalho de mais de três décadas de reunião das canções e reflexões a respeito, organização e teorização, certamente meu trabalho seria legitimamente mais uma dissertação sobre qualquer de nossos bons escritores. Posto que devo forma e conteúdo a estes pensadores – e o excelente modelo de análise, devo a Luiz Tatit –, aceito de bom grado somente os eventuais méritos de uni-los.

---

<sup>272</sup> CARVALHO (1919), p.99.

## REFERÊNCIAS

- A CASA Edison e seu tempo. CD 02. Coordenação do projeto Kati Almeida Braga & Olívia Hime. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002.
- A ERA do Rádio. Reedição em Dvd: Croque Produções. Produção Multishow, 1999. 45min. Colorido, branco e preto.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: Moderna, 1993.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*; organizada pelo autor [– 40ª ed. –]. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1977.
- ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil* [– 2ª ed. –]. São Paulo: Globo / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- ARRIGUCCI JR., Davi. “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira” in *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 9-27.
- BANDEIRA, Manuel. *Os reis vagabundos e mais 50 crônicas*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.
- \_\_\_\_\_ *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in *Obras completas: magia e técnica, arte e política*. Vol. 1 [tradução de Sérgio Paulo Rouanet]. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.165-196.
- BILAC, Olavo. *Poesias* [– 5ª ed. – posfácio de Magalhães Júnior]. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.



- BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna Vista pelos Seus Contemporâneos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- BORGES, Jorge Luís. “Kafka e seus precursores” (1951) in *Outras inquisições* (1952). *Obras completas*. Volume 2. Editora Globo: São Paulo, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas* [tradução de Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim; revisão técnica de Paula Montero]. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BRAZ, Xico. *Danças de salão*. Livraria Quaresma Editora: Rio de Janeiro, 1915.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: I – Antecedentes da Semana de Arte Moderna* [– 2ª ed. Revista –]. Edição Civilização Brasileira S.A.: Rio de Janeiro, 1964.
- BUARQUE, Chico. *Vida*. Produzido por Sérgio de Carvalho. Rio de Janeiro: Polygram, 1980.
- CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba / Noel Rosa, de costas para o mar*. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Mattos* [– 2ª ed. –]. Fundação Casa de Jorge Amado: Salvador, 1989.
- CANCIONEIRO popular moderno de modinhas brasileiras e portuguesas [– 8ª ed. –]. C. Teixeira & C. Editores: São Paulo, 1913.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade* [– 3ª ed. –]. São Paulo / Rio de Janeiro: Duas Cidades / Ouro sobre Azul, 2004.
- \_\_\_\_\_ “A Revolução de 1930 e a cultura” in *A educação pela noite* [5ª edição revista pelo autor]. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- \_\_\_\_\_ *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880* [– 11ª ed. –]. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- \_\_\_\_\_ *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. [7ªed.]. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

- CARTOLA: música para os olhos. Direção e roteiro: Lírio Ferreira & Hilton Lacerda. Produção: Clélia Bessa & Hilton Kauffmann. Brasil: Globo Filmes / Raccord Produções, 2006 (85 min.).
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia Editores, 1919.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile* [– 3ª ed. revisada e ampliada –]. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- CEARENSE, Catulo da Paixão. *Matta Iluminada* [– 3ª ed. –]. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1928.
- \_\_\_\_\_ *Sertão em Flor* [– 4ª ed. –]. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1928.
- \_\_\_\_\_ *Modinhas*. Seleção organizada, revista, prefaciada e anotada por Guimarães Martins [– 2ª ed. –]. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1943.
- CELSO, Afonso. *Porque me ufano do meu país*. eBooksBrasil. Digitalização da edição em papel: Rio de Janeiro: Laemert & C. Livreiros, 1908.
- COTRIM, Cristiane, COTRIM, Ricardo & PACHECO, Gustavo (org.). *Xangô da Mangueira: recordações de um velho batuqueiro*. Rio de Janeiro: CASA, 2005.
- D'INCAO, Maria Ângela & SCARABÔTOLO, Eloísa Faria. *Dentro do texto, dentro da vida: Ensaio sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FISCHER, Luís Augusto. *Literatura brasileira: modos de usar*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- \_\_\_\_\_ *Inteligência com dor: Nelson Rodrigues ensaísta*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2009.
- \_\_\_\_\_ “Formação hoje – uma hipótese analítica, alguns pontos cegos e seu vigor” in *Literatura e Sociedade* vol. 11. São Paulo: USP / FFLCH / DTLLC, 2009. p. 164-184.

- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* [trad. Antonio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro]. São Paulo: Veja / Passagens, 1992.
- FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio: 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
- FREUD, Sigmund. “Moisés e o monoteísmo” in *Moisés e o monoteísmo, Esboço de psicanálise e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1980, p.3-76.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* [– 50ª ed. revista–]. São Paulo: Global, 2005.
- GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1996.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia (1950-1999)* [– 14ª ed. –]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- HISTÓRIA da Odeon. Volume 1: 1902-1929. Produzido por Luiz Linhares Garcia e Maurício Dias. Rio de Janeiro: EMI, 2003.
- HOBBSAWM, Eric J. *História social do jazz* [trad. Angela Noronha [– 6ª edição revista e ilustrada –]. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil* [– 26ª ed. –]. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JOBIM, Tom. *Tom Jobim Inédito*. Produção de Jacques Morelenbaum e Paulo Jobim. Rio de Janeiro: BMG, 1987.
- LARA, Silvia Hunold & PACHECO, Gustavo (org.) *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.
- LEITÃO, Luiz Ricardo. *Noel Rosa: poeta da vila, cronista do Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

- MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro* [- 6ª ed. -]. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília / Linha Gráfica Editora, 1990.
- MENEZES, José Eugenio de Oliveira. *Rádio e cidade: vínculos sonoros*. São Paulo: Annablume, 2007.
- NETTO, Michel Nicolau. *Música brasileira e identidade nacional na mundialização*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009
- PALAVRA (En)cantada. Direção de Helena Solberg. Produção de David Meyer. São Paulo / Rio de Janeiro: Radiante Filmes, 2009. 1 Dvd (86 min.)
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- \_\_\_\_\_ *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas* [org. Raúl Antelo]. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- RODRIGUEZ, Benito Martinez. “Catulo da Paixão Cearense: a derradeira vítima de Odete Roitman” in *Letras*, nº44, Curitiba: Editora da UFPR, 1995, p.37-50.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Tomo primeiro. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1960.
- ROSA, Noel. *Pela primeira vez*. Produção de Omar Abu Chahla Jubran. Rio de Janeiro: Velas / Funarte, 2000.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. / Ed. UERJ, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_ “Cultura e política, 1964-1969” in *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

\_\_\_\_\_ & MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (vol. 1: 1901-1957) [- 6ª ed. -]. São Paulo: Ed. 34, 2006.

SINHÔ. *Sinhô*, vol.1: O Pé de Anjo. Curitiba: Revivendo Músicas Produtora, 1999.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. *Música. O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

\_\_\_\_\_ *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_ *O cancionista* [- 2ª ed. -]. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_ *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho S.A., 1990.

TONI, Flávia Camargo. (org.) *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

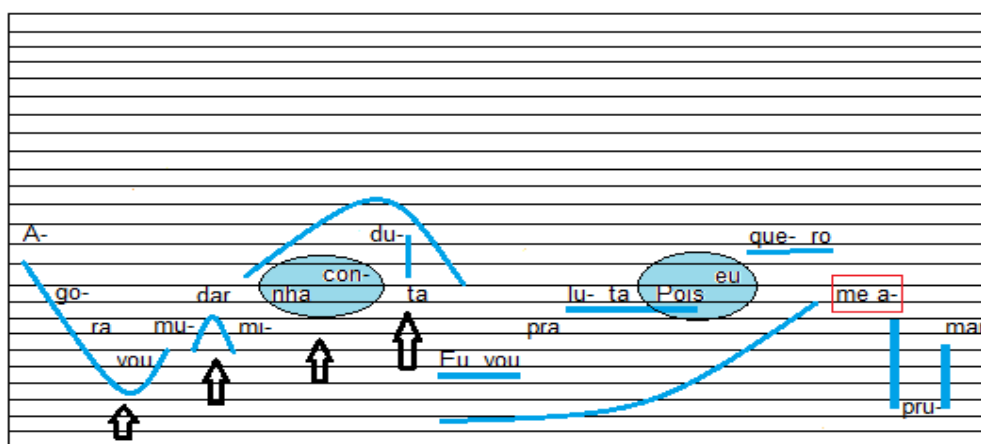
VIANNA, Hermano. *O mistério do samba* [- 4ª ed. -]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. / Ed. UFRJ, 2002.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

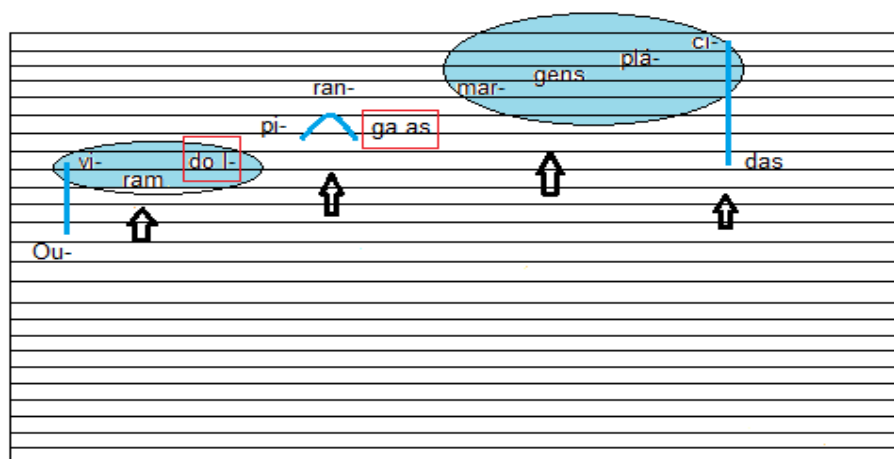
## **ANEXOS**

## Anexo A:

Breve comparação entre o início de “Com que roupa?” e o início do Hino Nacional:



"Com que roupa?" (figura 1)



"Hino Nacional" (figura 1)

As setas indicam os pontos de aproximação entre os planos entoativos de “Com que roupa?” e do Hino Nacional brasileiro, reforçando o caráter paródico daquela em relação a este. Em detalhes: uma pequena parábola descendente, uma parábola ascendente, um cromatismo ascendente e um salto descendente final são os pontos de contato. Também podemos perceber uma mudança geral no movimento entoativo por parte da canção de Noel, o que lhe dá um caráter mais sinuoso e variado do que a música de Francisco Manuel da Silva.

## Anexo B: Quadro-resumo dos cancionistas abordados neste trabalho:

CATULO DA PAIXÃO CEARENSE	DONGA	SINHÔ	NOEL ROSA
<b>AUTOR</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Donga e Mauro de Almeida são importunados por seus parceiros não reconhecidos, mas seguem os autores do primeiro samba;</li> <li>– autoria em canção popular passar a ser contestada;</li> <li>– há o registro, na Biblioteca Nacional, do "primeiro samba".</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Sinhô chama seus sambas de passarinhos; dele, porque ele os pegou. Afugenta rapidamente, com a célebre máxima, as polêmicas sobre autoria;</li> <li>– a autoria em canção popular está disseminada no seio social;</li> <li>– Sinhô reúne as duas aptidões de cancionista. É letrista e melodista;</li> <li>– Sinhô tem raros parceiros.</li> <li>– Autocentramento da função de autor.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Noel tem diversos parceiros, é procurado por novos parceiros, abre mão de autorias, enfim, parece estar um passo além do autor exagerado de Sinhô;</li> <li>– reconhecimento de autoria pelo mercado;</li> <li>– reconhecimento de autoria pelo público;</li> </ul>
<b>PÚBLICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– "Pelo telefone" institui o samba como trilha sonora do carnaval carioca, como tal, divulgado nos bailes carnavalescos;</li> <li>– crescimento da indústria de discos;</li> <li>– passagem do público restrito ao público geral.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– esforço do cancionista para atingir os mais diferentes estratos sociais;</li> <li>– público praticamente irrestrito;</li> <li>– música ao vivo tocada nos blocos e por bandas nas ocasiões festivas (Festa da Penha, Carnaval etc.).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– expedições de Noel Rosa a diferentes bairros, somado à origem privilegiada dele e de outros;</li> <li>– público de massa e além-Rio;</li> <li>– a tríade tecnológica: rádio, cinema e disco;</li> </ul>
<b>OBRA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– linguagem livreca;</li> <li>– restrição temática: temas atemporais;</li> <li>– formas simples: falta de complexidade figurativa.</li> <li>– falta de ligação entre as partes, ausência de organicidade no interior do objeto estético.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– linguagem entre livreca e popular;</li> <li>– tema local e contemporâneo;</li> <li>– formas simples: falta de complexidade figurativa.</li> <li>– há ligação lírica e melódica entre as partes, mas o liame segue demasiado tênue.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– linguagem popular e ágil;</li> <li>– tema local e contemporâneo;</li> <li>– partes distintas dentro de cada canção e vasta utilização do samba e de outros gêneros, todos com excelência;</li> <li>– equilíbrio perfeito entre letra e melodia. A composição, ao se ponderar a contraparte, gera um efeito de sentido misto de lírico e melódico;</li> </ul>



## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Agostinho, Santo: 26.
- Alcântara, Pedro de: 45, 49.
- Alencar, Edigar de: 88.
- Almeida, Irineu: 49.
- Almeida, Manuel Antônio de: 110.
- Almeida, Mauro de: 16, 68, 73, 74, 83-85, 96, 100, 107, 134.
- Almirante: 122.
- Alves, Castro: 45.
- Alves, Francisco: 100, 116, 122.
- Alves, Rodrigues: 87.
- Amélia, Tia: 63, 66, 68, 71, 85.
- Andrade, Carlos Drummond de: 24, 34, 93, 101, 127.
- Andrade, Mário de: 8, 15, 21, 35, 36, 43, 57, 64, 71, 89, 123.
- Andrade, Oswald de: 43, 89.
- Arêas, Vilma: 51.
- Ariosto: 36.
- Arnaud, Joseph: 37.
- Assis, Machado de: 14, 18, 34.
- Azevedo, Aluísio: 47.
- Babo, Lamartine: 120.
- Bahia, Xisto: 55, 92.
- Baiana, João da: 65.
- Ba(h)iano: 39, 45, 55, 79, 82, 92.
- Bandeira, Manuel: 94, 106, 117.
- Baptista, Abel Barros: 17, 18.
- Baptista, Wilson: 111.
- Barbosa, Domingos Caldas: 12, 35, 47, 141, 142.
- Barbosa, Rui: 92.
- Barroso, Ary: 114, 120, 122.
- Bastos, Nilton: 100.
- Benjamin, Walter: 64.
- Bilac, Olavo: 48, 81.

- Bocage: 75.
- Borges, Jorge Luís: 24.
- Bourdieu, Pierre: 10.
- Brás, Wenceslau: 69.
- Brecheret, Vitor: 89.
- Brito, Francisco de Paula: 39, 82.
- Cadete: 36.
- Caldeira, Jorge: 71-73, 84, 92, 113, 114, 121, 135, 139.
- Camargo, Hebe: 96.
- Candido, Antonio: 5, 6, 9-18, 34, 35, 41, 43, 44, 46, 58, 97, 105, 107, 108, 111, 120, 136, 138, 139, 141, 142.
- Careca, Machado: 39.
- Carlos, Roberto: 99.
- Cartola: 79, 96, 109, 120, 136.
- Casé, Ademar: 113, 114.
- Castro, Ary Kerner Veiga de: 125.
- Cavalcanti, Di: 89.
- Cearense, Catulo da Paixão: 5, 6, 15, 34-54, 56-60, 68-71, 76, 81, 83-86, 93, 99, 100, 107, 120-122, 134, 138, 139.
- Celso, Afonso: 52.
- Chaplin, Charles: 130.
- Charles, Ray: 71.
- China: 65, 91.
- Ciata, Tia: 63, 65, 66, 68, 69, 84, 85, 87, 90, 91, 96, 105, 107.
- Cordeiro, Cruz: 126.
- DaMatta, Roberto: 65, 77.
- De Chocolat: 93.
- Delgado, Lourenço: 37.
- Delgado, Pepa: 37.
- Dias, Gonçalves: 52, 55.
- Didier, Carlos: 67, 118, 127.
- Donga: 5, 6, 16, 37, 39, 40, 59, 63-74, 80, 83, 85, 91-94, 96, 100, 107, 108, 113, 120-123, 130, 134, 138, 139.
- Estrada, Osório Duque: 52.
- Ferreira, Edmundo Otávio: 49.
- Figner, Fred: 37.

Fischer, Luís Augusto: 8, 9, 11, 18, 21, 24, 38, 39, 101, 122, 135, 142.  
Foucault, Michel: 44, 69.  
Franceschi, Humberto: 63, 69, 73, 117, 118.  
Freud, Sigmund: 52.  
Freyre, Gilberto: 136.  
Gardel, André: 88, 100.  
Gilberto, João: 88, 119.  
Goethe: 36.  
Gonçalves, D. Neuma: 65.  
Gonzaga, Chiquinha: 35, 39, 45, 142.  
Gullar, Ferreira: 24.  
Hollanda, Chico Buarque de: 14, 22, 24-27, 31, 33, 34, 39, 53, 56, 76, 82, 96, 124, 126, 130, 139.  
Hollanda, Sérgio Buarque de: 41, 136.  
Homero: 36.  
Jobim, Tom: 25, 119.  
Jovino, Hilário: 91.  
Lima, Luiz Costa: 17.  
Lobo, Edu: 56.  
Lopes, Nei: 66.  
Malfatti, Anita: 89.  
Maria, Pedro Joaquim: 63.  
Mattos, Gregório de: 35, 75, 142.  
Máximo, João: 67, 118, 127.  
Medeiros, Anacleto de: 36, 45, 49.  
Mello, Luciano: 9.  
Mello, Zuza Homem de: 65.  
Menescal, Roberto: 25.  
Monte, Marisa: 97.  
Morcego: 84.  
Neves, Eduardo das: 44,50, 53, 55, 56, 99.  
Noronha, F. S.: 39.  
Pagodinho, Zeca: 97.  
Passos, Pereira: 63.  
Pedro II, Dom: 74.

Pernambuco, João: 46, 50, 60.  
Peru: 84.  
Pessoa, Fernando: 27.  
Pianta, Carlo: 9.  
Pixinguinha: 60, 65, 85, 91, 97, 125.  
Prado, Paulo: 43.  
Pross, Harry: 115.  
Prazeres, Heitor dos: 93.  
Prestes, Júlio: 92.  
Raposo, Inácio: 83.  
Reis, Mário: 56, 88, 90, 99, 101, 104, 116, 122.  
Ridenti, Marcelo: 26, 87.  
Rio, João do: 40, 59.  
Rodriguez, Benito Martinez: 39.  
Romero, Sílvio: 12.  
Rosa, Noel: 5, 6, 9, 13, 14, 16, 20, 24, 33, 37, 39, 48, 52, 67, 71, 79, 87, 89, 92, 93, 97, 101, 107-111, 113-133, 135-139, 150.  
Sacramento, Paulinho: 83.  
Sandroni, Carlos: 66, 69, 94, 95, 100, 109, 117, 118.  
Sant'Anna, Affonso Romano de: 135.  
Schwarz, Roberto: 13, 18, 112.  
Serraria, Richard: 9.  
Severiano, Jairo: 49, 65, 98, 106, 116.  
Shakespeare: 36.  
Silva, Costa: 39.  
Silva, Francisco Manuel da: 39, 82, 150.  
Silva, Ismael: 100, 117, 126.  
Sinhô: 5, 6, 16, 24, 37, 39, 65, 68, 71, 87-100, 102-108, 113, 117, 120, 121, 123-125, 130, 133, 135, 138, 139.  
Soihet, Rachel: 63, 74.  
Sodré, Muniz: 121.  
Souza, Luís de: 49.  
Souza, Otávio de: 97.  
Tatit, Luiz: 5, 6, 12, 15, 20-26, 28, 30, 32, 33, 42, 44, 47, 49, 53, 67, 72, 76, 80, 86, 92, 93, 96-98, 100, 101, 105, 107, 108, 112, 117, 119, 123, 127, 129, 132, 133, 135, 136, 142.  
Tinhorão, José Ramos: 37, 38, 73, 115.

Vadico: 79, 110, 111.

Vagalume: 71.

Vandré, Geraldo: 124.

Vargas, Getúlio: 109, 110, 112-114, 140.

Veloso, Caetano: 13, 14, 82, 101, 130.

Vianna, Hermano: 66, 111.

Villa-Lobos, Heitor: 24, 40, 89.

Virgílio: 36.

Warhol, Andy: 129.

Wisnik, José Miguel: 36, 43, 68.