

Amor, humor: Noel Rosa e Oswald de Andrade

Love, humor: Noel Rosa and Oswald de Andrade

ÊNIO BERNARDES DE ANDRADE

Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, Brasil.

Resumo: Este artigo propõe o estudo de algumas canções passionais de compositor Noel Rosa, sob a ótica da dualidade “amor/humor” apresentada no contexto das proposições estéticas da poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade. Tais análises apontam para uma das marcas de confluência entre as obras dos dois autores, cujas linguagens aproximam a poesia da fala cotidiana, distanciando as formas poéticas da aura sublime e da retórica ornamental que costumavam caracterizar o canto e a escrita. Demonstra-se a astúcia criativa do Poeta da Vila, que, no casamento perfeito entre texto e melodia, cria sentidos inesperados nos quais o discurso amoroso é contaminado pela ironia e pelo humor.

Palavras-chave: canção; poesia; humor; Noel Rosa; Oswald de Andrade.

Abstract: This paper proposes the study of selected songs by Noel Rosa, from the “love/humor” duality perspective presented in the Pau-Brasil poetry aesthetic by Oswald de Andrade. Such analysis points out to one of the confluence marks between the work of the two artists, whose language approximate poetry and everyday speech, distancing the aura of sublime poetic forms from the ornamental rhetoric which used to characterize singing and writing. Therefore, we can see Rosa’s creative wit that, in the perfect partnership between text and melody, creates unexpected meanings in which love is contaminated by irony and humor.

Keywords: song; poetry; humor; Noel Rosa; Oswald de Andrade.

1 Limpando a linguagem

O Poeta da Vila, como nos sinaliza o epíteto, é sempre lembrado por sua veia poética. Embora o território criativo do compositor de canções Noel Rosa não fosse exatamente o da poesia escrita, esta fazia parte do seu imaginário, constituindo-se como referência a ser contraposta em relação à sua própria

linguagem. Mas, no Rio de Janeiro do início da década de 1930 – tempo e lugar do jovem artista –, os parâmetros poéticos não eram os da Semana de Arte Moderna de 1922, deflagrada anos antes na capital paulista, com vistas à dessacralização do academicismo erudito. Ainda imperava uma visão de “boa poesia”, afinada a uma estética romântico-parnasiana:



Nos salões das elites, à beira-mar, a “nata” da sociedade carioca recitava os poetas românticos europeus e os grandes nomes do Simbolismo francês (Rimbaud, Verlaine, Mallarmé), ignorando totalmente as “novidades” que haviam escandalizado a burguesia paulistana na badalada *Semana de 22* e relegando a segundo plano os autores nacionais, inclusive Bilac e Raimundo Correia. Nos chalés da zona Norte, entretanto, onde vivem diferentes estratos da classe média, a poesia nacional ocupa lugar de destaque e Bilac é seu maior expoente, havendo também espaço para a lírica doméstica – os “versos improvisados ao luar” (LEITÃO, 2001, p. 70).

Jovem de classe média morador da zona norte carioca, Noel Rosa frequentou estes saraus regados a Bilac e romantismo seresteiro, o que não o levou a aderir aos ditames estéticos da elevação sentimental ou requintada para a sua obra. Pelo contrário, por um movimento próprio, sem travar contato com as propostas modernistas, tinha consciência de que sua construção poética, musical e interpretativa – o seu samba – se projetava em direção contrária à estética vigente, marcada pelo rebuscamento formal, pela pompa e pelo distanciamento da fala comum e corrente no dia a dia do carioca, do brasileiro.

Ninguém melhor que o próprio Noel para esclarecer este posicionamento, como aparece nesta elucidativa entrevista do compositor ao jornal *Diário Carioca*, em janeiro de 1936:

O samba evoluiu. A rudimentar voz do morro transformou-se, aos poucos, numa autêntica expressão artística, produto exclusivo da nossa sensibilidade. A poesia espontânea do nosso povo levou a melhor na luta contra o feitiço do academismo a que os

intelectuais do Brasil viveram durante muitos anos ingloriamente escravizados. Poetas autênticos, anquilosados no manejo do soneto, depauperados pela torturante lapidação de decassílabos e alexandrinos sonoros, sentiram em tempo a verdade. E o samba tomou conta de alguns deles. Orestes Barbosa entregou-se à nossa poesia popular com verdadeira paixão. E apresentou sambas e canções do outro mundo. O gosto do público foi se aprimorando. Outros poetas vieram dizer, em linguagem limpa e bonita, coisas maravilhosas. Mais recentemente, Jorge Faraj, outro que abandonou os alexandrinos, tirou a prova dos nove com *Telefone do Amor*. Esse bonito samba-canção, comovente romance de amor musicado por Benedicto Lacerda, acabou com as últimas dúvidas. É preciso, porém, acentuar que esses poetas tiveram que se modificar, abandonando uma porção de preconceitos literários. Influíram sobre o público, mas foram, também, por ele influenciados. Da ação recíproca dessas duas tendências, resultou a elevação do samba, como expressão de arte, e resultou na humanização de poetas condenados a estacionar pelo sortilégio do academismo. Não duvido que Bilac, se fosse vivo, tomasse o bonde do samba... (apud MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 246).

Dada já em tom reflexivo por um compositor maduro de 25 anos, tendo vivido os últimos cinco no universo do rádio e do samba, esse trecho de entrevista esclarece aspectos essenciais para a compreensão da poética noelina. Temos aí a noção do samba, da linguagem da canção como expressão artística, opondo-se, portanto, à ideia de que se trata de manifestação popular menor. A linguagem cancional, para Noel, inscreve-se no território da poesia, o que se percebe pela contraposição que estabelece ante a estética do padrão poético vigente até então. E ao

obter a adesão de um grande público, tal poesia vence a luta contra o requinte da oratória acadêmica. Voz do morro, voz do povo, desobrigando a linguagem poética das amarras da forma fixa imperantes nos sonetos, nos alexandrinos, nos ornamentos, na retórica. Em oposição ao “sortilégio do academismo”, a deflagração de uma linguagem “limpa e bonita”, a humanizar o poeta, a romper com os preconceitos literários. Os sambistas desenquadrados da sociedade e do verso se fazem ouvidos com o produto da própria sensibilidade.

É perceptível na fala de Noel a confluência com muitas das bandeiras levantadas por Oswald de Andrade. A poesia “simples” almejada por Noel compartilha de diversos aspectos das propostas oswaldianas contidas nas “intuições” (NUNES, 1978, p. XVI) de seus manifestos. Um dos traços mais claros é a contraposição ao modelo de poesia vigente. Oswald de Andrade, assim como Noel Rosa, mirava suas armas contra uma certa seriedade instituída, personificada na forma rígida do poema parnasiano, em uma visão acadêmica e doutora, estéril e distante da fala e da vida do brasileiro. Noel se reporta aos poetas “depauperados pela torturante lapidação de decassílabos e alexandrinos sonoros”. Para Oswald, no período da explosão modernista, “a literatura e as artes eram o que havia de frustrado e cadavérico. Um longo reinado içara sem contestação, ao topo das glórias, a dupla Bilac-Coelho Neto” (ANDRADE, 1992, p. 120). Noel afirmava que o samba humanizava os poetas desumanizados pelo academismo. Para Oswald, em trecho irônico de seu primeiro manifesto, “só não se inventou uma máquina de fazer versos — já havia o poeta parnasiano” (ANDRADE, 1978, p. 7).

Se há confluência no objeto a ser combatido, a proposição de novas soluções para a poesia, da escrita ou do canto, também se aproximam: poesia “como falamos”, era o que promulgava Oswald de Andrade em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, vislumbrando a construção de uma nova poesia, despida do espírito ornamental e oratório vigente — uma poesia “como somos” (ANDRADE, 1978, p. 6). Esta proposição, diretriz prática para a aplicação de uma ruptura em relação ao parnasiano imperante no início do século XX, parece materializar-se com precisão no cancionário noelino. Ouvindo sambas como *Com que roupa?*, *Conversa de botequim*, *Gago apaixonado* e *Palpite infeliz*, perceberemos sempre uma intenção de fala subentendida no texto cantado, o que é coerente com a construção poética, em versos simples e diretos. E a construção melódica que sustenta o texto, oscilando com malemolência sobre o tempo rítmico, nos faz sentir a prosódia da fala solta do dia a dia, possibilitando ao intérprete a construção de um canto entoadado com a naturalidade de quem simplesmente diz alguma coisa, cantando. Estamos diante de um traço fundamental não somente de Noel Rosa, mas de toda a canção popular urbana brasileira edificada no século XX, a qual o Poeta da Vila ajudou a consolidar.

Como aponta Luiz Tatit (2004, p. 41), “o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala”. O compositor e semiótico desenvolve uma teoria original para a compreensão da linguagem da canção, por ele percebida “como produto de uma dicção”, em que se verifica uma “fala camuflada em tensões melódicas” (TATIT, 1996, p. 12). Assim, para Tatit o recurso maior do “cancionista” — termo por ele criado para definir o criador de canções

– “é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto” (TATIT, 1996, p. 09).

A teoria de Luiz Tatit, de uma fala camuflada no canto e a noção de sua concretização pela voz, materializada e recebida em performance (ZUMTHOR, 2014, p. 32), dão sinais de como a canção popular se apresenta como campo fértil para os propósitos poéticos de Oswald de Andrade, tendo em vista a edificação de uma poesia “como falamos” (embora o universo cancional não estivesse na mira do modernista). Se para a eficácia da canção a sua dimensão de fala camuflada é o ponto de equilíbrio entre as tensões musicais e poéticas, e se a canção se materializa pela voz e pelo corpo performatizados, estamos em um ambiente mais que propício para a consolidação do projeto oswaldiano de uma poesia da fala do brasileiro.

Outros pontos de aproximação entre o Poeta da Vila e o projeto poético pau-brasil podem ser levantados, como o humor crítico, que questiona especialmente a seriedade das instituições, e que por vezes se vale do recurso da paródia, justamente pelo poder que esta tem de zombar de um objeto existente, ao mesmo tempo em que aplica a este um sentido de renovação (SANT’ANNA, 1991, 13-14). A representação da modernidade no Brasil, em seu recente processo de industrialização e urbanização, é outra destas dimensões: Noel Rosa e Oswald de Andrade são habitantes das grandes cidades, e em suas obras aparecem as fábricas, os carros, os personagens que habitam este novo universo. Neste contexto sociocultural, em ambas as obras deflagra-se a crítica às contradições do Brasil: históricas, sociais, comportamentais, éticas, estéticas,

familiares. Noel com olhar de malandro boêmio, que conhece o Brasil subindo os morros do Rio de Janeiro; Oswald com a veia crítica de um dândi aristocrata, descobrindo seu país pelo contato direto com as vanguardas da Europa.

2 Amor, humor

A faceta passional da obra de Noel Rosa poderia ser apontada como uma via de oposição entre a obra do sambista e o projeto poético pau-brasil. Oswald de Andrade produz uma poesia que, “sob critérios mais tradicionais (...), pode parecer ‘não linda’, não reverente com o ‘sentimental’, ‘desumana’”, como aponta Haroldo de Campos (2000, p. 18) em sua crítica aos comentários de Mário de Andrade, sobre a poesia do “Oswaldo”. Já no cancionário de Noel, temos uma vasta linhagem de canções para chorar de amor, como *Três apitos* e *Último desejo*, ou mesmo a tristeza amorosa disfarçada em marchinha carnavalesca, caso de *Pierrô apaixonado*. Assim, numa primeira leitura, o tom de sofrimento passional das canções citadas não se ajustaria ao programa Pau-Brasil, “contra a morbidez romântica” (ANDRADE, 1978, p. 8).

Mas seria uma atitude esquemática e extremista apontar no projeto poético de Oswald uma negação absoluta do lirismo e do sentimento. Se, por um lado, é notório que a lírica oswaldiana não configura numa linguagem de cunho confessional, como por vezes ocorre em outros poetas modernistas – caso de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira – por outro, sua contraordem “sentimental, intelectual, irônica, ingênua” propõe a junção do “melhor da nossa tradição lírica” com o “melhor de nossa demonstração moderna”.

Numa perspectiva antropofágica, o lirismo do canto passional poderá ser, assim, deglutido e transformado. E será, como sempre, por meio da síntese poética que nos serão reveladas as pistas para a perspectiva lírica oswaldiana. No que se refere à abordagem do amor – tema por excelência da canção passional – o *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, logo em sua abertura, decreta: “AMOR/Humor” (ANDRADE, 1991, p. 21).

É esta mesma equação que Noel Rosa resolve no braço mais passional de suas composições, no qual incorpora, por vezes de forma sutil, um humor que ri do próprio pranto, construindo situações inusitadas em uma visão de mundo para além do senso comum e de uma poesia ordinária. Em conjunto com esta faceta irônica e humorística, o espaço sublime da poesia romântica é contraposto pela paisagem moderna contemporânea e pelo ambiente da malandragem, enquanto o ornamento retórico é substituído pela naturalidade do canto-fala. Observemos estes procedimentos, inicialmente, ouvindo a canção *Três apitos*, que tem como letra:

Quando o apito
Da fábrica de tecidos
Vem ferir os meus ouvidos
Eu me lembro de você

Mas você anda
Sem dúvida bem zangada
E está interessada
Em fingir que não me vê

Você que atende ao apito
De uma chaminé de barro
Por que não atende ao grito tão aflito
Da buzina do meu carro?

Você no inverno
Sem meias vai pro trabalho
Não faz fé com agasalho
Nem no frio você crê

Mas você é mesmo
Artigo que não se imita
Quando a fábrica apita
Faz reclame de você

Nos meus olhos você lê
Que eu sofro cruelmente
Com ciúmes do gerente impertinente
Que dá ordens a você

Sou do sereno
Poeta muito noturno
Vou virar guarda-noturno
E você sabe por quê

Mas você não sabe
Que enquanto você faz pano
Faço junto do piano
Estes versos pra você
(ROSA, 2000, p. 115)

Noel Rosa costumava se comunicar com pessoas de sua convivência – especialmente suas amantes – pela via da canção. Pelo que consta, *Três apitos* foi composta para Fina, um de seus primeiros amores, a quem Noel costumava esperar na saída do trabalho, na Fábrica Confiança, em Vila Isabel (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 183). Mas só veio a ser gravada pela primeira vez em 1951, por Aracy de Almeida, no momento da redescoberta da obra noelina. Renegada em vida por seu autor, tornou-se um clássico, sucedendo à versão de Aracy regravações de Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Tom Jobim, Maria Bethânia, Ney Matogrosso, Martinho da Vila e Zélia Duncan, dentre outros intérpretes.

Três apitos configura-se como teatralização de um drama real, em que um eu – o amante, intérprete, personagem – se dirige a um você – a amada, interlocutora, personagem. Temos uma canção que soa como fala fluente, recado de amor em meio à paisagem do subúrbio, revelando o caráter de poesia “como falamos”, tecido não somente no texto, mas por meio do

processo entoativo em que este se encaixa na melodia. Tatit aponta esta obra como precursora de uma modalidade particular da canção passional, na qual destaca músicas consagradas junto ao grande público, como *Detalhes*, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, *Sonhos*, de Peninha, e *Tá Combinado*, de Caetano Veloso (TATIT, 1996, p. 54). A observação desta canção ao lado destes clássicos posteriores de nossa música popular nos ajuda a compreender um recurso comum de construção melódica, no qual “os intervalos, em geral de um ou dois semitons, evitam a monotonia e desenham um tema que passa a funcionar como o tom de relato”, em que o “efeito de sentido produzido é o de *intimidade*” (TATIT, 1996, p. 54). Uma melodia de poucos movimentos, sem grandes saltos, próxima de um conversa íntima, que nos faz sentir a familiaridade amorosa. Partindo da experiência vivida, constrói-se um ambiente de teatralização da intimidade entre o amante rejeitado e a amada objeto do desejo, no qual conhecemos os personagens pela fala do intérprete, e com o qual, por vezes, identificamos as nossas próprias frustrações amorosas.

Nesta canção não temos o registro do canto de seu compositor para interpretá-la. A proximidade com a fala talvez seja ofuscada, na primeira gravação, pelos trêmulos vocais de Aracy de Almeida, comuns ao estilo da época. Estes trêmulos aparecem nas vogais de maior duração, típicas das canções passionais: “quando o apito / da fábrica de tecidos”. Entretanto, versões como a de Maria Bethânia, gravada no EP *Maria Bethânia canta Noel Rosa*, em 1966, cantada em voz rouca, sem os trêmulos vocais de Aracy, evidenciam a fala natural camuflada sob o canto. Menos vogais estendidas, vozes sem *vibratos*,

fala íntima e triste. Transparece a poesia cantada “como falamos”, aproximando o jeito de cantar à simplicidade da construção do enunciado, avesso aos ornamentos retóricos. Assim variarão as versões, entre o canto carregado do drama passional, de Aracy, Orlando Silva e Néelson Gonçalves às versões posteriores à Bossa Nova, com Bethânia, Tom Jobim e outros, que tornam mais perceptível o sentido de intimidade identificado por Tatit na composição da melodia agregada ao texto. Nos intervalos curtos entre as notas que carregam as palavras entoadas, cristaliza-se o jeito de falar de quem fala para o seu amor.

Coerente com a melodia, a construção poética se dá com naturalidade, e se utiliza dos recursos de similaridade sonora em conjunto com o processo de fixação da entoação pelas notas musicais. A repetição da estrutura dos versos acompanha a repetição melódica, em um texto quase todo construído em pequenas quadras, nas quais normalmente o segundo verso rima como o terceiro, e em que todas as estrofes se encerram na rima “ê”, com uma única exceção (“carro”, que faz rima com “barro”). Estamos diante de um texto poético marcado pela simplicidade sintática e lexical, com quase todos os versos diretos, sem exageros ornamentais.

Entretanto, há nesta canção um ponto de irregularidade em que melodia e texto escapam de sua evolução sentimentalmente comedida. Trata-se dos versos “Por que não atende ao grito tão aflito da buzina do meu carro?” e “Com ciúmes do gerente impertinente que dá ordens a você”. Até chegar aqui, o texto amalgamado com a melodia é separado por pausas, apresentando notas dispostas entre pequenos intervalos. Neste momento, há um cromatismo descendente na linha

melódica, ao mesmo tempo em que deixa de existir a pausa entre um verso e outro, construindo um verso inesperadamente extenso – o que no papel muito praticaram os poetas modernistas como Manuel Bandeira e o próprio Oswald, no processo de consolidação do verso livre: “Todos os passarinhos da Praça da República / Voaram (ANDRADE, 1991, p. 47); ou ainda:

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com
livro de ponto expediente protocolo e
[manifestações de apreço ao sr. diretor
(BANDEIRA, 1993, p. 129).

A continuidade rítmica que na poesia escrita se constrói no papel por meio do verso longo, em contraposição aos mais curtos, é, na poesia cantada, materializada pela melodia sem pausas, em oposição aos versos intercalados com respiro. Talvez a melhor transcrição dos versos de Noel para o papel (embora não seja a transcrição da canção), fosse, ao contrário do que costuma aparecer nos encartes dos discos:

Você que atende ao apito
De uma chaminé de barro
Por que não atende ao grito tão aflito
da buzina do meu carro?
(...)
Nos meus olhos você lê
Que eu sofro cruelmente
Com ciúmes do gerente impertinente
que dá ordens a você
(ROSA, 2000, p. 115).

Em sua análise de *Três apitos*, Tatit observa, neste ponto, a deflagração do ciúme, explícito em relação ao gerente que exerce poder sobre a amada, e metafórico na oposição entre a buzina do carro e o apito da fábrica (TATIT, 1996, p. 60). Mas

em uma situação convencional o ciúme se daria em oposição ao rival amoroso, e não ao chefe ou ao ambiente do trabalho. Noel deixa transparecer, aqui, a condição ridícula do amante, que perde os parâmetros racionais e que estende a carência amorosa a imagens inusitadas para uma canção de amor. A paixão noelina é temperada pelo efeito inesperado do humor. Ao mesmo tempo, o samba desacelerado e romântico se transforma, repentinamente, em um samba de breque, estilo sempre pautado pela linguagem cômica, que neste caso é reforçada pela descendência cromática em notas de curta duração, numa trilha sonora à beira do *clownesco*.

Assim, a teatralização da canção oscila entre os dois sentidos: o de sofrimento amoroso dos versos desacelerados; e o de ridículo nos versos acelerados. Aracy de Almeida, que exagera o sofrimento na duração das vogais nas notas desaceleradas, também enfatiza o humor no verso acelerado, especialmente na emissão da vogal *i* na palavra *grito*, em que executa um melisma¹ que foge da nota “correta” da composição. Na recente versão de Ney Matogrosso, gravada ao vivo e lançada no disco *Noel Rosa – 100 anos de celebração*, o arranjo varia entre dois andamentos, um mais lento e outro mais acelerado, sendo que as estrofes em que surgem os versos longos funcionam como mote da mudança do ritmo para o andamento mais rápido. Este procedimento evidencia a tensão entre sentimentos – de carência e ridículo, de amor e humor – inscritos na composição de letra e música, e aproveitado de diferentes formas nos diferentes arranjos e interpretações vocais.

¹ Procedimento musical em que várias notas são cantadas em uma mesma sílaba.

O humor na sombra do amor, como ridículo da rejeição, chega ao ápice neste momento, mas já se prenuncia ao longo da construção poética: “E está interessada / em fingir que não me vê” é verso irônico e contraditório, que reforça o desinteresse (fingir que não vê) pelo falso interesse; “mas você é mesmo / artigo que não se imita” converte o ser amado (e ao mesmo tempo rejeitador) em produto, para o qual existe até mesmo propaganda, o “reclame de você”. Tudo isso se equilibrando ao tom melancólico da melodia, sobre a qual pode surgir até mesmo a figura bizarra de um guarda noturno.

A abordagem amorosa sai do lugar comum, ainda, por outro recurso caro a Oswald de Andrade: a representação da sociedade moderna industrializada. Incorporar a paisagem da modernização urbana é um dos anseios mais evidentes do projeto poético oswaldiano: “as novas formas da indústria” (ANDRADE, 1978, p.08) são essenciais para a construção dos “brasileiros de nossa época”. Noel, cancionista arrojado, é capaz de associar esta marca da dura contemporaneidade ao sofrimento amoroso. É assim que o apito da fábrica se transforma em deflagrador da carência afetiva. É assim que a buzina do carro se torna clamor apaixonado. É assim que o objeto do ciúme se transmuta em chaminé de barro. Em oposição à tradição lírica romântica, deparamo-nos com a inversão dos signos sublimes que costumam acompanhar o ser amado, tais como o luar, as estrelas, etc. (ícones dos poetas, de fato, “muito soturnos”) pelas imagens industriais da fábrica de tecidos, com suas chaminés e ruídos, e da paisagem urbana de carros e buzinas. O apito da fábrica é um som irritante, marca de uma função opressora e pragmática, impondo o mundo objetivo

do trabalho, oposto à subjetividade do amor. A transformação deste símbolo em marca amorosa, se é, por um lado, exagero passional, não deixa de ser, por isso mesmo, recurso humorístico que se constitui quase como uma assinatura de Noel.

Tal procedimento, ancorado nas imagens do cotidiano, converge com a perspectiva de quebra da aura da poesia sublime postulada por Oswald de Andrade: “o que está aí é um programa de dessacralização da poesia, através do despojamento da ‘aura’ de objeto único que circundava a concepção poética tradicional (...) da poesia como um produto para a contemplação” (CAMPOS, 2000, p.19). Nada mais dessacralizado que um pedaço de pano fabricado pela indústria têxtil. Na oposição entre *pano* e *piano* está cravado, por meio de um achado poético-sintético, o confronto entre o objetivo e o subjetivo, entre o produto do trabalho pragmático, voltado para a sobrevivência, e o instrumento do trabalho sem finalidade prática, resultante das frustrações do sentimento. Ao mesmo tempo, se configura o embate passional entre o “eu” e o “você”, cuja síntese dialética é a própria composição teatralizada. Estamos em um mundo em que um apito de fábrica faz nascer canções de amor. Ou em que nas canções de amor soam apitos de fábricas.

O exagero amoroso surpreendido pelo efeito de humor pode ser observado também na audição de *Último desejo*, que tem como letra:

Nosso amor que eu não esqueço
 E que teve o seu começo
 Numa festa de São João
 Morre hoje sem foguete
 Sem retrato e sem bilhete
 Sem luar, sem violão

Perto de você me calo
 Tudo penso e nada falo
 Tenho medo de chorar
 Nunca mais quero o seu beijo
 Mas meu último desejo
 Você não pode negar

Se alguma pessoa amiga
 Pedir que você lhe diga
 Se você me quer ou não
 Diga que você me adora
 Que você lamenta e chora
 A nossa separação

Às pessoas que eu detesto
 Diga sempre que eu não presto
 Que meu lar é o botequim
 Que eu arruinei sua vida
 Que eu não mereço a comida
 Que você pagou pra mim
 (ROSA, 2000, p. 110).

Trata-se de uma canção com grande carga dramática em função do sofrimento amoroso. Como é característico das canções passionais, a obra tem o poder de fazer o ouvinte vivenciar a experiência da dor. Receber o canto do verso “tenho medo de chorar” é sentir em si mesmo o nó na garganta do pranto. A arquitetura musical é essencial para esta apropriação do sentimento: o andamento lento, o tom menor, as descendências melódicas que partem das notas mais agudas corporificando a dor passional (nos versos cantados “e que teve seu começo”, “tudo penso e nada falo”, “se alguma pessoa amiga”, “às pessoas que eu detesto...”), os intervalos curtos entre as notas que trazem a marca da intimidade, como em *Três apitos* (“morre hoje sem foguete”, “nunca mais quero o seu beijo”, “diga que você me adora”, “que eu arruinei sua vida”).

É interessante observar esta alternância entre descendência e contenção na melodia, destacada por Tatit na análise das duas últimas estrofes (TATIT, 1996, p. 39)

em conjunção com a forma poética da canção em sua íntegra, composta com a métrica da redondilha maior, tradicional tanto na poesia escrita quanto na cantada. A canção se apresenta em quatro sextetos, todos com o mesmo padrão regular de rima: *aabccb*. Nas duas primeiras estrofes, o canto descendente está no segundo verso (“e que teve seu começo”, “tudo penso e nada falo”), cumprindo um papel de intensificar o enunciado introduzido no primeiro verso. As estrofes finais já são iniciadas por esse movimento de descendência a partir da nota mais aguda (“se alguma pessoa amiga”, “às pessoas que eu detesto”), o que lhes dá um caráter dramático imediato, constituindo o ápice sentimental da canção. Já o movimento melódico de contenção e intimidade é sempre apresentado no quarto verso da estrofe, ou seja, exatamente na metade, estabelecendo um contraponto de controle emocional em oposição ao grande sofrimento (“morre hoje sem foguete”, “nunca mais quero o seu beijo”, “diga que você me adora”, “que eu arruinei sua vida”). Assim, a regularidade da forma poética é movimentada pelas alternâncias das frases melódicas, que, em conjunto com a harmonia, o ritmo, a instrumentação e entoação do intérprete, fazem sentir a variação do percurso sentimental, entre força e contenção dramáticas.

De fato, o tema da canção, já explícito no título, a situa no campo da “morbidez romântica”, contra o qual se posiciona Oswald de Andrade. O “último desejo” é o pedido que se faz antes da morte, sendo desta forma, a vontade maior daquele que o emite, seja esta a morte de uma relação amorosa – como explícito no texto – ou a morte propriamente dita. A marca biográfica que faz parte do processo

de criação de Noel Rosa, e também da recepção do público conhecedor de sua história, reforça essa leitura. *Último desejo* é conhecida por ter sido feita para o grande amor de Noel – Ceci, a *Musa do Cabaré* – já no período em que sofria com a doença que o levaria ao falecimento precoce. Assim, estamos diante de um romantismo mórbido daquele que perde, de uma só vez, o amor e a vida.

Mas em Noel Rosa tudo carrega a marca da surpresa, e, no desfecho inusitado que constitui a última estrofe, o sambista resolve com cruel ironia o legado social de sua vivência amorosa. É a equação *amor/humor*, que o Poeta da Vila não abandona nem mesmo em uma de suas obras mais dolorosas, marca do fim do grande amor e de seu próprio fim. Para os inimigos, o enunciador quer confirmar a má fama de malandro que não presta, que vive no botequim, que não tem dinheiro nem para comer e que por isso aceita a comida paga pela amada. É o mesmo malandro de canções emblemáticas como *Conversa de botequim* e *Com que roupa?*, mas, aqui, no momento da dor. Essa autodenúncia, se por um lado, o desmoraliza para o senso comum, é a afirmação da (anti)ética do malandro em atitude de contraordem. Para a sociedade convencional, o malandro realmente não presta, arrasa a vida de quem está ao seu lado e habita um ambiente condenável para as pessoas de bom proceder, o botequim. Para o malandro, que não quer saber de gravata, gabinete e ornamentos, este é um princípio de vida, que ele leva até a morte: “contra o gabinetismo, a prática culta da vida” (ANDRADE, 1978, p. 06).

Cumpramos destacar, ainda, a destruição dos ícones do amor romântico, condizente com a destruição do próprio amor, que

morre “sem foguete, sem retrato e sem bilhete, sem luar, sem violão”. A sutileza de Noel Rosa cria, num contexto melódico sentimental, um movimento ambíguo de negação do amor, ao mesmo tempo em que por ele sofre. Esta ambiguidade será explicitada na oposição entre as duas estrofes finais, a primeira confirmando o amor romântico aos amigos, que, junto com a amada, lamentam e choram a separação; e a segunda negando este amor pela afirmação da malandragem, como anteriormente referido. Este movimento duplo relativiza a “morbidez romântica” de Noel Rosa, que incorpora à dor do fim do amor e da própria vida, a ironia, o humor e a afirmação da contraordem da malandragem.

Entre as várias gravações de *Último desejo*, é possível se estabelecer um paralelo semelhante ao apresentado em *Três apitos*, confrontando as versões de Aracy de Almeida e de Maria Bethânia. Ou ouvindo, de um lado, Nelson Gonçalves, de outro, Chico Buarque. No estilo vigente antes do marco da Bossa Nova, a fala no canto é ofuscada pela voz empostada e pelos trêmulos e melismas vocais, sendo que, nos intérpretes que bebem na nova tradição de João Gilberto, o canto-fala sugerido pela composição soa com maior naturalidade. O movimento melódico e a evolução discursiva do texto são incorporados pelo intérprete, partindo da tristeza conformada da primeira estrofe para a desforra da conclusão em que o próprio personagem se maldiz. Entre exageros e contenções, as diferentes interpretações constroem a teatralização da fala de um personagem para o outro, presentificada e cristalizada no canto, que, mesmo partindo dos fatos biográficos, adquire caráter universal, e o sentido de identidade e empatia que faz

com que uma canção como *Último desejo* entre na vida de um sem fim de pessoas.

Outro canção noelina de movimento ambíguo, na tensão entre amor e humor, é a clássica marchinha *Pierrô Apaixonado*, composta em parceria com Heitor dos Prazeres para o carnaval de 1936. A melodia soará de maneira inevitável, junto à leitura do texto:

Um pierrô apaixonado
Que vivia só cantando
Por causa de uma colombina
Acabou chorando, acabou chorando

A colombina entrou num botequim
Bebeu, bebeu, saiu assim, assim
Dizendo: pierrô cacete
Vai tomar sorvete com o arlequim

Um grande amor tem sempre um triste fim
Com o pierrô aconteceu assim
Levando esse grande chute
Foi tomar vermute com amendoim
(ROSA, 2000, p. 97).

Esta é uma das canções mais famosas de nosso repertório carnavalesco. Tocada tradicionalmente a cada carnaval, acompanhada por metais e instrumentos de percussão, é entoada com riso no rosto coletivo, em consonância com seu andamento acelerado e com a silabação percussiva do canto. Uma performance coletiva característica do ritual dionísíaco desta festa profana em que a brincadeira maliciosa vai das fantasias aos temas das canções. Nessa, o humor é evidente no clima etílico das cenas da narrativa poética: a colombina que bebe sem moderação até expulsar o pierrô com linguajar pouco delicado (“cacete”) e irônico (“vai tomar sorvete com o arlequim”), provocando a desolação do personagem, ao qual só resta o “vermute com amendoim”.

Se em *Três apitos* e *Último desejo* a equação *amor/humor* tem no drama passional sua faceta mais evidente, aqui será o contrário, ficando a dimensão do humor em primeiro plano. O clima musical é essencial para esta configuração, pelo canto celebrativo da marchinha reforçado pelos episódios cômicos narrados. A construção da narrativa poética em terceira pessoa também colabora para o distanciamento do sentimento amoroso, visto que não é o enunciador quem padece da desilusão. A teatralização é construída sobre uma história contada, uma ficção já vivida pelos personagens. Mas a dor da decepção amorosa do pierrô está presente tanto na letra quanto em aspectos sutis da construção musical. A evolução desta decepção é sintetizada na oposição entre o gesto inicial e final do personagem (“vivia só cantando”, “acabou chorando”), e ainda no verso “um grande amor tem sempre um triste fim”. No percurso musical, a harmonia, em tom maior, passa por acordes menores ao longo das estrofes. E o movimento da melodia perpassa por notas mais agudas que se destacam no final das frases melódicas, o que gera, conforme a teoria semiótica de Tatit, o sentido da passionalidade: “um pierrô apaixonado / que vivia só cantando / por causa de uma colombina / acabou chorando, acabou chorando”.

Este aspecto passional da canção fica evidente em duas versões em que a composição é apresentada em clima mais intimista, com andamento mais lento e acompanhamento musical mais econômico: a primeira gravada por Maria Bethânia em 1966, no mesmo EP *Maria Bethânia canta Noel Rosa*; e a segunda lançada pelo Grupo Rumo, em 1982, no LP *Rumo aos antigos*. Bethânia canta com

uma leve rouquidão na voz, acompanhada somente por um violão ao mesmo tempo rítmico e lírico, deslocando a disposição das frases no tempo musical, o que acaba por chamar a atenção para o sentido do que é dito (note-se que é comum, em canções muito conhecidas, um processo de automatização em que o ouvinte se esquece do sentido do enunciado). A versão do Grupo Rumo chega a inverter a disposição das estrofes, iniciando a canção pelo verso “um grande amor tem sempre um triste fim”, que passa a funcionar, assim, como mote principal da canção. Em ambos os casos, a sensação do ouvinte é de redescobrir numa obra familiar um sentido oculto.

As três canções analisadas, se por um lado, deixam transparecer uma carga de sentimentalismo confessional, demonstram, por outro, a precisão da consciência intuitiva de Noel Rosa na construção de suas canções, capaz de equilibrar dor e riso com sutileza ao longo do percurso lírico-melódico. As diferentes versões para cada canção demonstram como a materialização da voz em cada registro de gravação, e ainda a cada nova interpretação, gravada ou não, criam diferentes teatralizações, podendo enfatizar o riso ou a tristeza, ao mesmo tempo vividos e imaginados. Se a trajetória de Noel Rosa nos leva a crer que há muito de biográfico em sua motivação criativa, existe também um distanciamento que o permite construir obras bem acabadas, num refinamento impossível a uma consciência em estado real de pranto. O processo criativo constitui-se como reflexão, riso e teatralização da própria experiência, que poderá ser recriada por cada intérprete e recebida a seu modo por cada um dos ouvintes e espectadores. Um gesto de distanciamento, em que o

compositor se retira da própria dor para estetizá-la, num movimento que remete à reflexão de T. S. Eliot em seu *Tradição e talento individual*:

A poesia não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade. Naturalmente, porém, apenas aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer escapar dessas coisas (ELIOT, 1989, p. 47).

A observação destas canções passionais de Noel Rosa, sob o viés da dualidade *amor/humor*, de Oswald de Andrade, demonstra a astúcia criativa do Poeta da Vila, que, no casamento perfeito entre texto e melodia, cria sentidos inesperados em que não há uma visão absoluta, seja ela do sentimentalismo romântico ou da poesia “não linda” azedada pela ironia e pelo humor. Deparamo-nos com o riso de si mesmo no contexto de profundo sofrimento, ou com o pranto contido em meio ao ambiente da festa carnavalesca. Tudo isso por meio de uma linguagem natural, um canto-fala que fala do que vive – fábricas, festas de São João, botequins, carnavais – longe da aura sublime ornamental. Poesia como falamos, como rimos, choramos, pensamos, sentimos. Como somos.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. Pesquisa, organização, introdução, notas, e estabelecimento do texto de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992.
- _____. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 1991.
- _____. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BANDEIRA, Manuel. Libertinagem. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. *Uma poética da radicalidade*. In: ANDRADE, Oswald de. Pau-Brasil. São Paulo: Globo, 2000.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T. S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art. Editora, 1989.

LEITÃO, Luiz Ricardo. *Noel Rosa: poeta da vila, cronista do Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

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

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ROSA, Noel. *Noel pela primeira vez: discografia completa*. JUBRAN, Omar (Org.). Funarte/Velas, 2000. Caixa com 14 CDs e um livreto.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1991.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Recebido: 11 de julho de 2018

Aceito: 27 de agosto de 2018

ÊNIO BERNARDES DE ANDRADE

Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia, na qual também cursou graduação em Letras.

Músico e escritor, com o nome artístico Enzo Banzo publicou o livro *Poesia Colírica* (Editora Letramento, 2014) e o disco "Canção Escondida" (Matraca Records, 2017).

<eniobernardes7@gmail.com>