

## A VIGÊNCIA DE NOEL ROSA COMO MEDIADOR CULTURAL NA TRANSFORMAÇÃO DO SAMBA NOVO NOS ANOS 1930

DIONISIO MÁRQUEZ ARREAZA

Mestrado – Ciência da Literatura, UFRJ

O sambista Noel Rosa (1910-1937) entra e se consolida na cena profissional da música popular do Rio de Janeiro entre 1928 e 1933, momento em que o samba ganha uma transformação, tanto em termos musicais, quanto extra-musicais. Nesses anos, um tipo de samba novo e por inteiro carioca emerge com uma estrutura rítmica nova que, ainda mantendo sua natureza sincopada, passa de ser uma música negra, com forte inclinação ao improvisado e, com frequência, rejeitada pela classe dominante, a ser a música nacional do Brasil, com uma estrutura lírico-musical fixa, apoio institucional no Carnaval oficial e transmitida massivamente pela então nova tecnologia do rádio. Tal como observa Carlos Sandroni, assistimos a um estilo novo que se distingue do antigo (2004, p. 131), a saber, o dos baianos migrados e seus descendentes desde o Centro à Cidade Nova, por um lado, e pelo outro, o do bairro de Estácio de Sá onde fica o morro de São Carlos. Por isso, críticos e historiadores do samba, às vezes opostos, definem o samba como gênero tradicional e novo, afro-brasileiro e quintaessencialmente nacional, folclórico e comercial, dado que através de sua evolução ele refere diversas práticas da música e cultura carioca do século XX.

A análise da obra de Noel Rosa permite em particular entender, nesse momento em que o samba se torna música nacional, o convívio de aspectos sociais e artísticos diferentes como traço característico não só dessa obra, senão desse fenômeno musical que gerou distintas significações do nacional. Em específico, analiso três sambas do autor. No primeiro, “Quando o samba acabou” (1933), a referência a espaços concretos da cidade constitui um tipo de sujeito lírico que, se bem possui elementos romântico-poéticos, também perfila relevos modernos. Em “Com que roupa” (1930), a estrutura estrófica constata a mudança formal chave que, de maneira renovada, associa a música ao movimento corporal que requer para marchar no carnaval, ao mesmo tempo que a letra adquire uma dimensão crítica e política. Em “Feitiço da Vila” (1934) analiso a letra para ver como a autorreferencialidade da música e a mediação cultural do compositor evidenciam construções de etnicidade e identidade nacional. Finalmente, valorizarei o *Songbook Noel* (1991), editado por Almir Chediak, com a finalidade de discutir a identidade nacional como “invenção da tradição”, seguindo a tese de Hermano Vianna. Através da análise proponho compreender Noel Rosa como mediador cultural no momento da transformação do samba e explicar por que as suas composições – como o samba deste período em geral – conservaram sua atualidade nas inúmeras interpretações posteriores até hoje. Mas antes da análise das músicas, um pouco de contexto histórico.

Do final dos anos 1920 em diante, a transformação da estrutura rítmica do samba praticado em Estácio de Sá, bairro próximo ao centro da cidade do Rio de Janeiro, constituiu o

“novo paradigma rítmico” (SANDRONI, 2004, p. 32) que logo se tornaria a música representativa não só da cidade, senão do país inteiro. Ele é herdeiro das tradições orais e musicais dos contingentes de negros que durante três séculos e meio na história luso-americana migraram para a então capital do país desde os centros açucareiros no nordeste e no sudeste, as fazendas cafeeiras do Vale de Paraíba, e a mineração em Minas Gerais, e com maior intensidade depois da Abolição (1888) e a queda da monarquia por causa da chegada da república (1889) (LOPES, 1992, p. 4). O que se associava ao termo ‘samba’<sup>1</sup> ao redor de 1911 (SANDRONI, 2004, p. 96), era uma música em evolução desde o último terço do XIX até as primeiras duas décadas do XX, cujo primeiro registro sonoro, gravado pela Casa Edison, foi “Pelo telefone” no ano 1916, peça coletiva polemicamente assinada pelo sambista Donga. Feito no “estilo antigo”, é um samba próximo da estrutura rítmica do maxixe do qual, em realidade, evoluiu essa primeira forma do samba (SANDRONI, 2004, p. 64). O samba antigo era uma entre várias formas de canto e música, todas depositárias de toda a tradição musical dos negros migrados à capital e dos seus descendentes agora cariocas. Entre essas formas migrantes se encontram: batuque, baiano, cateretê, coco, capoeira, calango, chula, cantos de trabalho, tirana, batucada, cantigas de roda, poesia dos cantadores, samba baiano, samba paulista e lundu (LOPES, 1992, p. 26-45). Ainda segundo Lopes, através da prática e ulterior desenvolvimento daquelas, as formas de samba já propriamente cariocas (1992, p. 53), tanto o antigo quanto o novo, emergindo aproximadamente entre os anos 1910 e 1930, são: chula, chula raiada, samba raiado, partido-alto, samba corrido ou samba de primeira (1992, p. 51). A forma do samba que cultivou Noel Rosa parte desta última, originada em Estácio e que comentarei mais adiante.

É de notar que os temas e as formas líricas e de versificação que são cultivados pelos músicos cariocas recriam as tradições, por exemplo, baianas fazendo alusão à Bahia como lugar abstrato e, ao mesmo tempo, incorporam características locais, por exemplo, referindo morros cariocas como Mangueira, São Carlos ou Salgueiro. Além do mundo afro-carioca, no panorama musical do Rio de Janeiro da época, também existiam outras tradições migrantes sendo recriadas. Em efeito, a primeira experiência musical de Noel Rosa foi como violonista e cantor na agrupação Bando de Tangarás que, em princípio, se apresentava interpretando música do nordeste, evidenciando assim o gosto da classe média carioca pela sonoridade regional apropriada por agrupações locais como essa. Não deve surpreender então que Noel Rosa, reconhecido como um dos maiores sambistas cariocas, tenha iniciado sua carreira com música não-carioca dado que a criação das formas do samba, como dito em cima, também está submetida à recriação de tradições migradas.

A composição da letra “Quando o samba acabou” mostra, com efeito, a recriação da canção sertaneja “Mardade de Cabocla” (anexo 1)<sup>2</sup> e <sup>3</sup>. O enredo da música conta sobre dois homens que se apaixonam pela mesma mulher numa festa popular e que solucionam a rivalidade através de um desafio em verso musicado, se suicidando o vencido. Máximo e Didier explicam que o sentido sertanejo da letra é “trocado” de maneira “carioca” (MÁXIMO, 1990, p. 116).

---

<sup>1</sup> A história do termo samba tem uma literatura extensa e registra sentidos diversos do espaço cultural afro-brasileiro entre dança, canto, instrumentação ou simples “reunião”.

<sup>2</sup> Acompanhar a letra no anexo 1 junto com a audição da trilha 1, “Quando o samba acabou” interpretado por Mário Reis e a Orquestra Copacabana e gravado pela Odeon em abril de 1933.

<sup>3</sup> No anexo 4 se encontra a lista de trilhas do trabalho presente.

Certamente, no hipotexto o espaço físico da ação, o “arraiá” (variação coloquial de “arraial”) ou moradia sertaneja, é abstrato e geral, enquanto o hipertexto noeliano se ambienta no lugar concreto do morro da Mangueira. Assim o lugar marginal se valoriza como tema sério e abre a realidade paralela dela na música popular. A personagem feminina é descrita como “cabrocha de alta linha” com “olhos” que tem seu um “não sei que” quando ela “sorrir”, denotando a beleza da mulata em termos étnico e fisiológico. Os pretendentes são “malandros”, apelando a um tipo social ligado ao samba. O conflito da história – a disputa entre os dois homens por aquela – se resolve no espaço musical da “batucada” dentro do qual se produz o desafio em verso improvisado entre eles, tudo isso associado à cultura negra que fica representada dentro do samba. Por outro lado, a dimensão literária da letra idealiza esteticamente esse espaço marginal de cultura. As cenas noturnas da ação são ‘iluminadas’ pela lua que vigia o processo musical de namoro. Em tal forma, a batucada se relaciona com a luz da noite, espécie de ‘noite iluminada’. Ao contrário da luz do dia que representa a ausência da música, ou seja, um dia silencioso, ‘escurecido’, em última instância mortal. O conflito amoroso se resolve por meio do improviso, fazendo da competência verbal (do versejar) um juiz imparcial que conta com a “lua” como testemunha (“Lá no morro, uma luz somente havia: / Era a lua que tudo assistia”). Ainda há lugar para a reflexão no caso do vencido que, cito: “Foi fumar na encruzilhada, / Ficando horas em meditação”; e que resulta numa trágica sentença que se constata na luz do sol (“Quando o sol raiou foi encontrado [...] / Com um punhal no coração”). O poder idealizado que a música contém e o final trágico da história (ainda que feliz para um dos dois) são elementos românticos que, porém, não impedem entender a referência da batucada na letra também como função do próprio gênero musical. Em consequência o samba também se resignifica naquele poder desde o traço moderno de um samba que valoriza a cultura antes marginal agora nacional e de uma arte que fala sobre si – além do fato de ser difundido pelo meio moderno do rádio, aspecto sobre o qual voltarei. Vemos que o samba de Rosa recria tradições lírico-musicais de outras regiões do país colocando a atenção na margem social concreta e local, até muito pouco tempo invisível para o grande público carioca e nacional, e que representa, em forma idealizada, o espaço de cultura próprio do samba.

Ao salientar a “cabrocha” e a “batucada”, comuns à vida do morro, “Quando o samba acabou” valoriza sujeitos e práticas culturais mestiças, tal como Gilberto Freyre o fizera no discurso intelectual em *Casa-grande e senzala* no mesmo ano de 1933. Noel Rosa coincide no gesto moderno do antropólogo pernambucano de valorizar positivamente o negro na cultura brasileira, a diferença das teorias raciológicas do final do XIX, como salienta Renato Ortiz, e sem homogeneizar na categoria do nacional a diferença étnica do negro (1994, p. 41-3). Como branco do bairro de classe média e operária de Vila Isabel, Noel Rosa cria um sujeito lírico capaz de mediar elementos da tradição sertaneja com a cultura do morro carioca, em particular, Mangueira, que o sambista frequentava e onde fez parecerias. Rosa se caracterizaria, como afirma João Máximo, pela “ligação com sambistas do morro” e “a renovação da lírica da música popular” (2010, p. 93). Pode-se dizer, portanto, que os inícios deste novo tipo de samba estão marcados pela heterogeneidade tanto da letra quanto da música onde Noel Rosa é mediador cultural entre segmentos sociais distintos da sociedade carioca.

Essa “ligação” obviamente explica, no samba de Rosa, a presença do ritmo de Estácio, que nasce por volta do ano 1927. Neste momento, existem, como mencionado acima, dois tipos

de samba: o antigo da Cidade Nova, e o novo de Estácio. O primeiro, cujo nome se deve à origem no bairro no extremo oeste do centro, se cultivou nas reuniões das salas de jantar das baianas anfitriãs e festivas que migraram no último terço do XIX, sendo a figura emblemática a baiana Tia Ciata ou Assiata (MÁXIMO, 1990, p. 117). O samba de estilo antigo estava destinado principalmente à dança e era associado a músicos como Sinhô (J.B. da Silva), Donga, João da Baiana e Pixinguinha. A diferença no ritmo é a fundamental, dado que as diferenças de instrumentação ou mera percepção auditiva não são definitivas<sup>4</sup>.

Essa diferença rítmica entre os estilos antigo e novo pode ser compreendida através da noção musical da síncope. Em termos ocidentais, pode se definir como uma estrutura rítmica acentuada fora do tempo normal ou forte ou no tempo fraco<sup>5</sup>. Segundo a musicologia brasileira o samba<sup>6</sup> tem filiação com o 'lundu' e o 'maxixe', ambos sendo formas de canto e dança ritmadas em síncope, o segundo sendo já associado ao carnaval no início do XX (ANDRADE, p. 319; CALDAS, p. 28-9). Em termos informais, apelando ao conhecimento auditivo do samba por parte do leitor, pode-se dizer que essa acentuação rítmica é aquilo que incita a "mover o corpo". Uma consequência importante deriva, então, daquela diferença rítmica entre os dois tipos de samba<sup>7</sup>. Embora ambos possam servir à dança e à marcha, o ritmo novo se adequaria comparativamente melhor à marcha carnavalesca<sup>8</sup> (MÁXIMO, 1990, p. 118; SANDRONI, 2004,

---

<sup>4</sup> Carlos Sandroni faz uma revisão cuidadosa das distinções de instrumentos entre os estilos antigo e novo demonstrando inconsistências na literatura. Ao estilo antigo, geralmente tido como o mais instrumental, se associam músicos profissionais do piano, flauta, clarineta, cordas e metais; ao estilo novo, geralmente tido como mais voltado à percussão, atribuído a "tocadores empíricos" que costumavam usar poucos instrumentos entre os quais violão, cavaquinho, tamborim, surdo, cuíca, pandeiro, acompanhados por palmas, batidas em mesas, cadeiras, copos, garrafas, prato-e-faca etc. (Máximo, 1990, p. 118). Mesmo que tal diferenciação seja tendência, Sandroni mostra casos específicos quando isso não se sustenta (2004, p. 138-42). Por outro lado, relata como foi pedido ao Donga e Ismael Silva, numa entrevista, de ouvirem uma música e determinar se era ou não samba. Se tratava de um samba no estilo antigo ou da Cidade Nova. Donga determinou que era e Silva discordou dizendo que era maxixe. O autor explica que a determinação estaria condicionada pelo tipo de samba cultivado pelo sambista (2004, p. 132-3).

<sup>5</sup> Porém, no Brasil, como na África subsaariana, esse ritmo pode se entender dentro de um sistema musical não ocidental que agrupa e subdivide os valores rítmicos de maneira "contramétrica" que contrastam, sem por isso ser anormal, com o "cométrico" (SANDRONI, 2004, p. 27). A lógica contramétrica é diferente e não se adequa ao compasso da música ocidental que é simétrico na sua subdivisão. Por exemplo, num compasso ocidental 2/4, uma síncope de 5 elementos rítmicos (comum no Brasil) pode ser distribuída em dois grupos de duas colcheias a cada (colcheia-semicolcheia-colcheia/colcheia-colcheia), enquanto que na lógica contramétrica a unidade é de cinco elementos como tal. É por isto que o etnomusicólogo Carlos Sandroni acha discutível a classificação de "síncope característica" na música brasileira proposta por Mário de Andrade porque em rigor não se trata de um ritmo irregular (2004, p. 29). Contudo, mesmo que a síncope se perceba auditivamente igual, a diferença em que a notação musical seja convencional ou contramétrica, muda substancialmente a compreensão e concepção rítmica.

<sup>6</sup> Para explicar a origem do samba a literatura existente normalmente usa o critério cronológico e, portanto, fala do samba antigo a partir do ano 1910. Até a caracterização formal-rítmica feita por Carlos Didier em 1984 e o estudo tanto formal quanto musicologicamente conceitual de Carlos Sandroni em 2004 não havia uma diferenciação entre os dois tipos de samba, se tendendo pois a não distingui-los.

<sup>7</sup> Ouvir trilha 2 para contrastar ritmo com acento forte do ritmo sincopado.

<sup>8</sup> Ouvir trilha 3 para contrastar as células do ritmo antigo do ritmo novo. Como exemplo do primeiro, ouvir trilha 4, "Pelo telefone" (1916), gravado pela Casa Edison e interpretado por Baiano e, do segundo, trilha 5 "Com que roupa?" interpretado por Noel Rosa e a o Bando Regional e gravado pela Parlophon em setembro de 1930.

p. 132-3). Por essa razão se sela o destino histórico do samba de Estácio como ritmo dominante a partir dos anos 1930 até pelos menos 1990 (SANDRONI, 2004, p. 16).

Em princípio, este é o ritmo que servia à música do negro e apresentava partes de improvisado, como se observa no samba de partido-alto e a roda de batucada e que foi associado, em primeira instância, a nomes como Ismael Silva, Bide e Nilson Bastos e que, logo depois, se espalhou pelo Rio de Janeiro todo, incluindo bairros de classe média como Vila Isabel. Nesse momento, uma conjuntura de elementos extra-musicais favorece a consolidação do domínio do ritmo de Estácio na produção do samba, a saber, a chegada do Getúlio Vargas à presidência em 1930 e, de maneira direta, da indústria radiofônica, na intensificação comercial que experimentou no final dos anos 1920. Assim se entende a popularidade do samba de Noel Rosa “Com que roupa?” em 1930, que comentarei depois de algumas considerações históricas e tecnológicas.

Vargas rompe com a política da Primeira ou Velha República (1889-1930) que favoreceu a econômica política do “café-com-leite” das oligarquias agrárias de São Paulo e Minas Gerais priorizando o elemento externo das exportações de matérias primas e café dentro de um ambiente interno de sobreprodução e especulação afetado pela crise internacional de 1929 que baixou a demanda cafeeira (SEVCENKO, 1998, p. 37). Desde 1930 e especialmente a partir de 1937, em que inicia o Estado Novo, o governo central planifica uma política voltada ao desenvolvimento do elemento interno da industrialização acompanhado por um discurso nacionalista que fez uso das novas tecnologias do áudio do rádio e das salas de cinema falado. Em contraste com a valorização da cultura e mercadorias européias durante a *Belle Époque* na Primeira República, o governo de Vargas propiciou a valorização das “coisas brasileiras”, aliás, debatidas na academia<sup>9</sup>. Nesse contexto de conflito entre o novo e o velho, a rádio não foi só meio de propaganda política; seu impacto foi mais profundo e abrangente. Enquanto a rádio transmissão mudava a percepção humana através de sons imediatos e mensagens curtas rapidamente ouvidas, explorava estímulos sensoriais (SEVCENKO, 1998, p. 38), mais velozes e eficazes que os meios impressos, que excluía o segmento analfabeto da população. A relação entre som, política e comércio no começo da época do rádio é complexa e o samba novo esteve no lugar e momento certos quando o número crescente de estações de rádio e de empresas discográficas procurava público para seus programas e consumidores para os produtos dos patrocinadores.

Nessa conjuntura excepcional, o interesse pela música local por parte de artistas como o cantor Francisco Alves e o mesmo Noel Rosa, explica a transformação do samba de música negra a música nacional – o que revela as tensões sociais da sociedade carioca do momento. Em grande medida, artistas provenientes dos grupos sociais estabelecidos trabalharam na forma de “parceria”, em espaços sociais de intermediação como os botequins, com os sambistas dos bairros e morros mais pobres – onde os negros cultivavam suas tradições. A composição do samba virou uma atividade coletiva e recíproca, não unidirecional, embora não fosse assim no nível econômico e as práticas de roubo e venda de sambas fossem comuns (SANDRONI, 2004, p. 149-50). Essas parcerias viram no carnaval uma ocasião para fazer conhecer suas músicas e o possuidor dos direitos autorais uma ocasião para, com certeza, lucrar. Com efeito, enquanto o ritmo novo de Estácio marcava a tendência dos blocos carnavalescos desde 1927, a indústria da

---

<sup>9</sup> Além do livro mencionado de Gilberto Freyre, se publicam em 1933 *Evolução política do Brasil* de Caio Prado Jr. e em 1936 *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda.

música capitalizou nesse som local a nova estratégia de mercado da festa nacional desde pelo menos 1930, tendo a infraestrutura radial consolidada como plataforma de experimentação e lançamento dos sambas de sucesso do ano. Por exemplo, através de programas radiais como o *Programa Casé*, produzido por Adhemar Casé, se gerou uma cultura radial dinâmica e inovadora onde se faziam rodas de samba com conteúdos comerciais e humorísticos, entre os quais participaram, por exemplo, Noel Rosa e Marília Batista em duo, e onde músicos prenunciavam os sucessos carnavalescos (McCANN, 2004, 51-2). Logo depois, a partir de 1932, o governo percebe esse potencial cultural e comunicacional e em 1937 o Estado Novo cooptou-o para seu discurso nacionalista, por exemplo, influenciando na indústria e nos músicos com o fim de trocar por uma ética de trabalho a imagem do malandro, típica do samba entre 1930 e 1937. A massificação e transmissão repetida do novo samba condicionou um gosto genuíno por parte das camadas média e alta, além das baixas que produziam feições mais autóctones; todas expostas ao rádio seja por alto-falantes de rua ou transmissores de casa e, ainda, pelas apresentações de cassino para a classe alta.

A mediação, tanto social, quanto comercial das formas do samba novo faz parte de um circuito complexo para a alienação da música negra, como observa Tinhorão (1997, p. 44-7), ou a conflituosa integração simbólica do negro na música nacional, como sugere Vianna (1995, p. 31-2). Em ambas as teses, o samba de Estácio deixa de pertencer ao bairro de Estácio para ser um *tipo* de samba que rendeu variações segundo o lugar de produção ou o contexto de performance. Porém, há um ponto de partida da genealogia. Segundo Nei Lopes, o “samba corrido” ou “samba de primeira”, ainda expressão musical só do negro carioca (e por extensão feito geralmente nos morros e subúrbios onde ele morava), era uma forma mais simples já sem refrão com partes de solos improvisados e constitui a base sobre o qual se desenvolve “o samba urbano de massas” (1992, p. 51). Assim, a versão gravada no rádio para a difusão massiva teve como consequência a perda dos solos improvisados do samba de primeira, onde ganharia a parte fixa comumente conhecida como “segunda parte” ou “segundas”, em plural, dado que corresponde à composição das estrofes. Exemplos são “Não faz, amor”, parceria de Rosa com o mangueirense Cartola, “Sorrindo sempre”, com Gradim, e “Fita amarela”, no qual Rosa faz segundas a um refrão anônimo, todos sambas de 1932 (SANDRONI, 2004, p. 153). A produção da versão com segundas fixas baseada no samba do tipo Estácio constava, assim, de um estribilho, geralmente composto por um sambista do morro, e as segundas partes, compostas por músicos “profissionais” ou pelo pessoal fixo das rádios, como Noel Rosa. De fato, o samba fixo ou com segundas passou a ser a forma requerida para poder ser gravada por orquestras profissionais de estúdio (SANDRONI, 2004, p. 154). É dizer, a versão fixa para gravação é propriamente um produto de massas.

Aproveito esse momento para apontar algumas das limitações em diferenciar o samba do morro do samba de massa (ambos sendo do tipo Estácio). Se bem existem coleções discográficas deste, não existem registros coetâneos daquele, o que constitui um problema para a etnomusicologia do samba, embora a literatura da época ofereça informações relativas à execução. Além disso, o registro dos sambas que Rosa compunha com sambistas do morro foram de fato gravados no formato orquestral das rádios que não seriam então representativas da forma de tocá-los no morros e nem sempre nos botequins frequentados por todos: Rosa, artistas profissionais e sambistas do morro. É por isto que Máximo e Didier já chamam de “híbridos” esses sambas

gravados naquela época (1990, p. 156), dado que eram produto das confluências instrumentais e estilísticas passando pelas várias feições do estilo antigo da Cidade Nova e o estilo novo de Estácio. Se bem é possível imaginar todos esses produtores do samba tocando todas as suas formas dependendo do contexto, sem dúvidas nesse contexto Rosa foi, precisamente, explícito mediador dessas confluências rítmico-instrumentais.

Limitações em mão, de maneira de poder pelo menos sugerir a diferença do “samba de primeira” (do morro) do samba de massa, indico ouvir, com reservas<sup>10</sup>, “Tive sim” (1974) de Cartola, registrado pela gravadora Marcus Pereira, contrastando “Com que roupa?” de Rosa<sup>11</sup>. Dificuldades consideradas, a diferença é notável. Enquanto o primeiro salienta a percussão e por tanto o ritmo, onde está a característica fundamental do estilo novo, o segundo, gravado no rádio no ano 1930, não tem nenhum instrumento de percussão. Nesse o ritmo se percebe contido nas frases de notas baixas do violão, elemento também presente no primeiro. Enquanto a melodia vocal de Cartola encaixa nos compassos de maneira constante e relativamente espontânea, em “Com que roupa?” uma cuidadosa sintaxe ordena as entradas, saídas e silêncios da voz principal, das vozes do coro e dos instrumentos. No entanto, a gravidade e intensidade das vozes masculinas do coro perdem em musicalidade, em contraste com a entoação musicalmente cuidada mas natural da voz solista de Cartola. A versão radial apresenta arranjos precisos, apegados ao tempo e comparativamente complexos, próprios de músicos profissionais e do ambiente de produção de gravadora orientada ao comércio. O arranjo de Cartola também é complexo, mas voltado à preocupação artística e, se bem há uma orientação comercial, não é para “ganhar” a audiência para o carnaval do ano. Fora da comparação, a instrumentação que apresenta o samba de Rosa, seguindo a argumentação de Máximo e Didier acima, está próxima do samba da Cidade Nova, embora o ritmo seja de estilo novo. Presumo que o próprio Noel teria tocado seus sambas com os sambistas do e no morro diferentemente das versões que de fato gravou. A mediação cultural de Rosa se evidencia, como advertido, através das confluências rítmico-instrumentais da Cidade Nova, do tipo Estácio e da rádio.

Por todo o dito até aqui tem-se que o samba não refere um gênero musical com características consistentes. Ele é todas as versões de uma evolução na qual ele significa uma situação sociomusical, as variações regionais e locais (samba da Bahia, de São Paulo e da Cidade Nova e de Estácio no Rio), incluindo a oscilação entre formas folclóricas com espaço para improvisado (nos lugares do morro, terreiro, quintal e dos subúrbios) e formas para gravação direcionadas ao comércio não só musical (nos botecos, no rádio, nos teatros, nos cassinos e no Carnaval oficial).

Uma razão de base do sucesso de “Com que roupa?” (anexo 2) está, como se viu, condicionado pelo circuito rádio-comercial no qual circulou a mercadoria musical. Mas isso não completa a explicação do porquê esse e muitos outros sambas de Rosa dessa época continuam

---

<sup>10</sup> Sou consciente de que um samba de primeira que nos 1930 nunca foi gravado seria diferente do indicado de Cartola, ele já numa fase da carreira posterior ao Zicartola em que ele compunha indiferente em várias feições de samba. Minha escolha se deve a que ambas formas conservam (1) o mesmo “ritmo novo” inventado anos 1930 e (2) uma instrumentação voltada à percussão – a diferença principal sendo as partes fixas desse no lugar onde no samba de primeira dos 1930 iriam solos improvisados e que peço ao ouvinte imaginar.

<sup>11</sup> Ouvir trilhas 6 y 5, respectivamente.

sendo reinterpretados com vitalidade contemporânea até o XXI. As inovações desse samba na relação entre letra e música salientam a particularidade autoral tornando as composições de Rosa uma forma de arte num sentido simultaneamente moderno e popular. A rima de cada estrofe tem uma estrutura peculiar, AABABCC, cujo penúltimo verso acaba numa palavra que leva a terminação ‘opa’ e cujo último verso na palavra ‘roupa’, onde a variação entre ‘opa’ e ‘oupa’ rima nuançadamente e por isto mesmo abre com ênfase o estribilho cujos versos acabam no mesmo elemento de nuança ‘ou’. Cito o primeiro estrofe seguido do estribilho<sup>12</sup>:

Agora vou mudar minha **conduta**, (A)

Eu vou pra **luta** (A)

Pois eu quero me **aprumar**. (B)

Vou tratar você com força **bruta** (A)

Pra poder me **reabilitar**, (B)

Pois esta vida não está **sopa** (C)

E eu pergunto: Com que **roupa**? (C)

*Estribilho:*

Com que roupa eu **vou**

Pro samba que você me **convidou**? (ROSA, 1982, p. 40)

Dado que a frase “Com que roupa?” era já coloquialismo na época, o ouvinte tinha um plano afetivo para se identificar com a música – sem mencionar que, na primeira versão, a melodia do primeiro verso batia com o do hino nacional, o que foi depois modificado pelo autor. A nível fonológico a combinação das rimas A e B enfatizam menos os sons oclusivos que a rima C, pois os destaca através da força combinada da bilabial oclusiva /p/ precedia das vogais /o/ fechada, em ‘opa’, e /o/ semi-aberta, ‘oupa’, reforçadas na posição tônica (o ditongo ‘ou’, na gravação, vira /o/ semi-aberta). Se cria assim uma intensificação gradual do som na progressão da rima cujo clímax (o par rimado CC) é, precisamente, resolvido no estribilho com sua frase coloquial. Assim, a organização da rima constitui uma estratégia que desautomatiza a percepção, dando uma atenção especial no nível do som.

Esse jogo técnico-sonoro aviva a construção da voz lírica e a semântica dos referentes verbais. A voz imita o cidadão comum na primeira pessoa que em termos alegóricos retrata suas dificuldades materiais, a saber, o desemprego, o estrangeiro e o custo da vida. Embora não concretize lugares cariocas, são problemas concretos, por isso mesmo, locais e nacionais. Uma dimensão cômico-irônica atravessa a expressão construindo assim uma personagem reflexiva, crítica, denunciadora. Na segunda estrofe, disse:

---

<sup>12</sup> Ouvir trilha 5.

Eu hoje estou pulando como sapo  
Pra ver se escapo  
Desta praga de urubu.  
Já estou coberto de farrapo,  
Eu vou acabar ficando nu:  
Meu terno já virou estopa  
E já nem sei mais com que roupa? (MÁXIMO, 1990, p. 117).

O ego verbal se compara a um animal pequeno, lento e tido como feio que tem de se esconder da ameaça de outro animal rápido, aéreo e depredador. Nessa correria o que fora “terno” desmancha e vira espécie de pano residual, deixando ele praticamente “nu”.

Essa construção de um sujeito que parte da realidade narrada e que é sobretudo consciente, mostra o uso de um estilo realista moderno, o que significa certamente uma reinvenção da letra no samba como advertido por Máximo (2010, p. 92). O estilo realista desse samba se constrói, seguindo Sodré, sobre a transitividade da personagem que conhece diretamente a realidade descrita e fala *dela*, a diferença do falar intransitivo *sobre* a realidade, por exemplo, em Chico Buarque (1991, p. 8). Outro traço nesse sentido é o tempo em que vive a personagem que é presente e histórico (“Eu *hoje* estou pulando como sapo”), a diferença do tempo intemporal e os lugares abstratos da voz lírica das tradições musicais sincopadas. Dessa forma, o ouvinte pode se identificar diretamente com o plano semântico e reconhecer como próprios os problemas expressados por essa voz atual, o que vem a ser reforçado pelo plano afetivo da frase-coloquial-título. Com efeito, a frase “com que roupa?” já observa um jogo de sentidos, entre escolher “qual” roupa para o dia dentre uma seleção e o não ter roupa nenhuma para a ocasião, é dizer, o “que” como interrogação da carência. A frase “Com que roupa?” resignifica a falsa escolha não só para vestir, mas para solucionar os problemas materiais causados pela falta de trabalho e consequentemente de dinheiro.

Como uma crônica que busca os fatos da atualidade, na terceira estrofe a voz explicita a falta de dinheiro (“não ando mais fagueiro”; “o dinheiro / Não é fácil de ganhar”); no quarto, a fuga de capital através do imigrante (“Seu português [...] levou meu capital [...] pra Portugal”); no quinto, para o ego lírico um jornal custa como se fosse peixe, alimento relativamente caro, as notícias nele boas como “peixão” ou mulher bonita, logo depois associando sua roupa à escama, a parte exterior sem valor (“E hoje, que você se vende caro”, “Com que escama e com que roupa?”); no último, admite que ganhando dinheiro através do jogo de azar, não precisa de um trabalho regular, mas explica também que “[d]inheiro fácil não se poupa” (ROSA, 1982, p. 41).

O samba foi composto em 1929, mas não foi divulgado até o carnaval de 1930. Sendo muito cedo para ser crítica ao Vargas recém chegado, não deposita esperança no porvir e bem-estar da nação. A voz que conta os problemas vem da ponta pobre da sociedade sem uma retórica

da história ou da política brasileira. No entanto, de forma latente entra em contato com a difícil situação nacional no contexto da crise internacional de 1929 produto da queda da bolsa de Nova York. Com a baixa dos preços do café e a economia dependendo das exportações do rubro, se vêm altos níveis de desemprego, de custo de vida e a prática de fuga de capital se torna comum, tudo contido nas passagens citadas. A letra desse samba alegoriza a situação de sobrevivência do cidadão comum. As letras dos sambas de Rosa, através da música, vinculam os problemas sociais a conceitos da nação.

Junto com o espaço concreto e a elaboração de personagens atuais, talvez seja a metamusicalidade da letra a contribuição maior de Rosa ao samba e através da qual a relação com a nação se patenteia com maior força. Várias composições noelescas apresentam práticas musicais na letra, mas em “Feitiço da Vila”<sup>13</sup> (1934) o samba é objeto reflexivo: a música canta o próprio gênero do samba assim definindo a identidade. O lugar concreto é o bairro do autor, Vila Isabel, na zona norte do Rio de Janeiro, bairro conservador de classe média e operária. O coro diz, cito:

A Vila tem

Um feitiço sem farofa

Sem vela e sem vintém

Que nos faz bem

Tendo nome de princesa

Transformou o samba

Num feitiço decente, que prende a gente (ROSA, 1982, p. 72).

Sendo o samba mais gravado de Rosa e pois o mais comentado, os críticos frequentemente interpretam o retiro dos objetos materiais relacionados à oferenda afro-brasileira (farofa, velas, vintém) como modo de ampliar a identidade do samba, além da diferença étnica ou negra, à nação inteira. Entretanto, a ausência de objetos físicos não fazem o samba perder o feitiço, agora transformado em feitiço imaterial cujo referente é sua própria natureza sonora. O movimento reflexivo é em tal forma recurso discursivo para falar da nação. Como sujeito moderno, o samba se pensa a si “sambando” e, no caso, discute que seu feitiço imaterial “ganha em força o que perde em concretude” material (Sandroni, 2004, p. 171) para poder ser aceito por todos os grupos sociais e culturais e, dessa maneira, o Brasil todo. Todavia, seria insuficiente que o samba pretendesse “representar” o país se de fato não fosse “aceito” por todos. Para ganhar essa aceitação é preciso que o feitiço do samba seja então fundamentalmente musical porque, assim, é “decente” e “prende” ou seduz. A metamusicalidade de “Feitiço da Vila” nesse sentido conscientiza sobre tanto os atores sociais ou étnicos da história do samba quanto a projeção nacional dele.

---

<sup>13</sup> Ouvir trilha 7. Parceria de Noel Rosa e Oswaldo Gogliano (Vadico), interpretado por João Petra de Barros e a Orquestra Odeon e gravado pela Odeon em outubro de 1934.

Porém, no comentário do coro citado permanece o problema conceitual de o samba representar coisas diferentes entre si, a saber, a cultura negra e a cultura dominante brasileira (à qual a classe média adere), ambas subsumidas ao rubro de cultura popular. No estudo da primeira música tida por nacional no Brasil, não é completa, embora certa, a reposta do convívio dos diferentes e, menos ainda, a das idealizações uni-étnicas. Lisa Shaw, por exemplo, observa que sambistas de classe média como Rosa “have *elevated the status* of samba and transformed it into poetry, a form of *high art*” onde “the associations between early samba and Afro-Brazilian religious practices are eliminated in Vila’s version, making the music *more respectable and a more fitting symbol of the entire population*” (meu grifo) (2002, p. 6). McCann também observa a ausência dos “totens” afro-brasileiros, mas adianta que a menção ao bairro de “[...] Vila Isabel—which was named after Brazil’s nineteenth-century Princess Isabel—draws on a *noble lineage* to create a more *sophisticated* captivation” (meu grifo) (2001, p. 11). Se bem a “elevação artística” e a “atração nobre e sofisticada” entendem que a representatividade do samba (de estilo novo) não nega mas vai além da origens negras, também imaginam o samba da Vila (ou seja, de Rosa) como cultura alta que, então, contrastaria com a cultura baixa, reproduzindo assim a hierarquia social na música, ou ainda, a música reproduzindo tal hierarquia. Esse ponto na letra, que tem suscitado críticas polêmicas, para Sandroni implica ademais a associação histórica e social entre o bairro Vila Isabel e a princesa Isabel, que em 1888 assinou o decreto que terminou a escravidão. O etnomusicólogo expõe que: “O que fica implícito é que o que a Vila faz com o samba é de algum modo equivalente ao que a Princesa fez com os negros abolindo a escravidão. Existe uma analogia entre o direito à cidadania por parte do negro e por parte do samba” (2004, p. 171).

A necessidade de ser reconhecido como negro deve ser entendido, na história brasileira, desde a experiência de ter sido socialmente invisível e marginalizado. Seguindo Sandroni, se o “popular” refere todos os membros de um “povo”, então na medida em que o samba do negro participa e contribui com a música popular, o negro está sendo socialmente reconhecido como mais um cidadão. Com efeito, quatro décadas depois da Lei Áurea, nasce tardiamente a música “popular” carioca-brasileira, vista, por exemplo, nas mediações entre Francisco Alves, Noel Rosa e Ismael Silva. Mas, tal reconhecimento arrisca diluir a particularidade da diferença étnica e com ela, no plano simbólico, sua resistência histórico-específica dentro da homogeneização e universalização tanto dos discursos nacionalistas coetâneos (i.e. o de Vargas) quanto dos contemporâneos discursos, nacionais e internacionais, de “minorities”, “multiculturalism” ou de identidades múltiplas (das quais se diferencia o inter-culturalismo latino-americano, isto sendo já outro problema de pesquisa). Renato Ortiz propõe a existência de duas ordens simbólicas opostas e simultâneas da cultura brasileira: a memória coletiva (particular, fragmentária, i.e.: negros, imigrantes etc.) e memória nacional (abrangente na totalidade, i.e.: a brasilidade) (1994, p. 131-5). É dizer, o próprio conceito não é único, o nacional responde a mecanismos simultâneos de representação, como as próprias manifestações culturais.

Nessa discussão, a dimensão histórica da síncope é ilustrativa. Ela reflete bem a resistência negra no contexto de escravidão e desigualdade no Brasil no sentido que expressa a luta pela sobrevivência física e a visibilidade cultural. A valorização negativa de tradições musicais provenientes da Bahia e as zonas rurais do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas, por parte dos grupos dominantes – que, todavia, as escutavam em certos contextos *intermédios* – coincide

com a definição musical do termo “síncope”: algo fora do normal. Noutro ângulo, para Muniz Sodré a síncope representou, cito: “uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo desestabilizava, ritmicamente, através da sincopa – uma solução de compromisso” (1998, p. 25). Dessa maneira, por etimologia musicológica e por transculturação musical, a parte central da significação do samba urbano, seja no morro, seja na rádio, está necessariamente ligada à história do negro no Brasil e especificamente no Rio de Janeiro.

Nessa encruzilhada conceitual, enxergar a música de Rosa desde sua ação como mediador cultural é útil. A mediação de Rosa entre segmentos sociais, formas de samba e contextos performáticos sugere que, além da particularidade individual ou ainda da diversidade de sujeitos culturais, a música brasileira se define mais pelas formas de mediação que pelos conteúdos produzidos. Rosa se molduraria numa longa tradição que Hermano Viana traça em figuras como Laurindo Rabello (mediando entre o lundu e a corte do XVII), Catulo da Paixão Cearense (entre a música nordestinha e o Rio de Janeiro da *Belle Époque*) e, inclusive, Ricardo Coração dos Outros, personagem limiana do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915) (entre a modinha e o Rio de Janeiro da mesma *Époque*) (VIANNA, 1995, p. 42-8). Aliás, o samba do negro, do morro e das escolas, fora da massificação da rádio, entender-se-ia também como processo de mediação entre as tradições baianas, mineiras, paulistas e as várias formas cariocas do gênero em questão.

O valor de Rosa no samba se baseia, pois, na mediação mencionada através da integração ao gênero de recursos autorreferenciais justo no momento da crescente visualização social do negro e sua valorização positiva como cidadão, como o fez o setor intelectual. Em tal maneira a própria forma artística se faz capaz de falar de si quando refere diversas experiências nacionais.

Com efeito, recapitulando os sambas analisados, “Quando o samba acabou” parte da tradição nordestinha para criar um cenário carioca, permitindo o samba reconhecer o lugar concreto que o caracteriza; em “Com que roupa” a construção de personagens líricas aproxima a música à crônica do cotidiano, ou seja, o samba equivale à eventualidade do tempo presente; em “Feitiço da Vila” o samba fala de si, da sua transformação atual onde conserva o feitiço, ligado ao negro, que reparando sua musicalidade, o liga ao carioca e finalmente ao brasileiro, em outras palavras, o samba é meta-expressão e reconhece a tensão social da identidade nacional.

Esses três exemplos mostram o lugar concreto, a situação presente e a tensão social como características autorreferenciais da linguagem de Rosa que (1) valorizam o recém visibilizado (negro, morro) como tema da música nacional e (2) revelam o caráter construtivo das imagens, da voz lírica e do discurso identitário.

Em paralelo, recapitulando o contexto material desenvolvido, o samba novo, recém nascido como música negra, foi logo cooptado pelo circuito comercial da rádio e o carnaval oficial, num momento de crescente nacionalismo, conjuntura na qual nasce uma versão fixa que, sem deixar de ser negra, também passou a ser carioca e finalmente brasileira. Essa evolução formal possibilitou (1) a aceitação de uma música antes rejeitada e (2) revelou o caráter construtivo de uma música nova que rapidamente vira ícone nacional.

Como consequência da autorreferencialidade da letra e da fixação da forma nacional posso tentativamente concluir que as mediações do gênero musical, das quais Rosa é figura central, apontam ao caráter de *invenção* da identidade nacional, ou também, à definição do samba como “invenção da tradição” ou “fabricação da autenticidade”, seguindo a tese de Vianna (1995, p. 35). Senão, tomemos como exemplo conclusivo o projeto *Songbook Noel* ideado e editado em 1991 por Almir Chediak em que músicos brasileiros contemporâneos re-interpretam sambas de Rosa.

O *Songbook Noel* está constituído por seis volumes: três volumes impressos de partituras e cifrados para um total de 120 músicas, acompanhados de textos de valorização do compositor; dois cassetes que somam 22 músicas ou um CD com todas elas. Os artistas convidados representam diversas gerações e estilos do panorama da música popular brasileira (MPB) que gravaram entre setembro e outubro de 1991 (anexo 3). No texto “Cantar Noel Rosa” no final do cancionário, em verdade um paratexto para as músicas, Sérgio Cabral salienta que: “a obra dos *nostros* compositores está garantida a quem deseja interpretá-la, seja por ofício, seja por simples prazer” (meu grifo) (1991, p. 14). O uso do adjetivo possessivo “nosso” oferece a idéia de uma coletividade nacional, por um lado, mas também sugere que a gravadora (Lumiar) é anfitriã de uma coletividade de indivíduos consumidores dessa música ‘nossa’, deixando um convite aos ouvintes críticos também. Mercado de consumidores de discos que, através da palavra anglo-saxônia “songbook”, pode compreender, tanto o território e português brasileiros, quanto o mundo inteiro. Cabral continua: “A Lumiar, nesta iniciativa, foi apenas o instrumento de um emocionante tributo da melhor música popular brasileira dos anos 90 a um genial compositor da década de 30” (1991, p. 14). Os convidados da anfitriã representam não só os ouvintes, senão também o encontro entre esses e os músicos brasileiros que põem numa espécie de diálogo histórico as apropriações novas da música dos anos 1930, e num diálogo comercial o som nacional para os brasileiros e para estrangeiros.

Os comentários de Cabral alçam várias questões: um reconhecimento de um objeto e sujeito (a samba e o sambista), uma obra específica (a de Noel Rosa) e uma posse desse objeto nacional ‘nosso’ na forma de re-interpretações musicais. Assim, o contato entre músicos, produtores e público formam um circuito de comunicação no paratexto de Cabral: a produção material (o disco) e ideológica (‘nossa’ música) que reproduzem o discurso nacional contido no só termo “samba” que, no momento de publicação e da forma de samba que concerne esse trabalho, faria 60 anos significando um bem do patrimônio nacional e da música popular brasileira. Embora a análise detalhada das diferenças entre as gravações originais e as do *Songbook Noel*<sup>14</sup> não caiba no espaço do trabalho presente, saliento que parecem ter pouco em comum em arranjos, instrumentação e técnica vocal, a não ser pelo princípio da síncope.

Essas versões contemporâneas recriam o ritmo do samba de maneiras diversas, onde o princípio de sincopação é o fundamento e não necessariamente a presença da estrutura do ritmo “novo” – novo em 1930 e “tradicional” para os músicos dos 1990. Tais recriações do *Songbook Noel* demonstram que o samba de Rosa significa adequadamente a nação, precisamente, através

---

<sup>14</sup> Ouvir “Quando o samba acabou” interpretado por Leila Pinheiro e Roberto Menescal, trilha 8; “Com que roupa?”, por Gilberto Gil, trilha 9; e “Feitiço da Vila”, por Ney Matogrosso, Francis Hime e Rafael Rabello, trilha 10.

do mecanismo de “reinvenções da tradição”. O tributo ao “poeta da Vila” contou com a dose de autorreferencialidade que lhe é própria em união aos suportes tecnológicos subsequentes como instrumentos elétricos e sintéticos, a reprodução e pós-produção digital de discos e a os rubros “Samba” nas prateleiras nacionais e “Brazilian” e “World Music” nas prateleiras internacionais. Por final, as características noelescas comentadas tem se mostrado resistentes ao tempo verificando que novos artistas, com suas características estilísticas próprias, são continuadores do samba como música popular em permanente transformação.

#### Bibliografia consultada

- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Coords. ALVARENGA, Oneyda (1982-84); TONI, Flávia Camargo (1984-89). Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- CABRAL, Sérgio. Cantar Noel Rosa. In: *Songbook Noel*. Cancioneiro. Ed. Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991, p. 14.
- CARTOLA. CD. *Cartola*. Rio de Janeiro: Marcus Pereira, 1974.
- CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo: Ática, 1989.
- LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical. Partido-Alto, Calango, Chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- MÁXIMO, João. *O morro e o asfalto no Rio de Janeiro de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Aprazível, 2010. Impresso. 1 CD.
- MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1990.
- McCANN, Bryan. Samba and National Identity. *Hello, Hello Brasil* Duke UP, 2004.
- . Noel Rosa's Nationalist Logic. *Luso-Brazilian Review*. v. 38, n. 1, p. 1-16, 2001.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- ROSA, Noel. *Noel Rosa*. João Antônio Ferreira Filho (org.). São Paulo: Abril Educação, 1982.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar - EdUFRJ, 2001.
- SEVCENKO, Nicolau (org.). Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio*. Vol. 3. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 7-48.
- SHAW, Lisa. Samba and *Brasilidade*. Notions of National Identity in the Lyrics of Noel Rosa

(1910-1937). *Lusotopie*. n. 2, p. 81-96, 2002.

SODRÉ, Muniz. A lira independente. In: *Songbook Noel*, Vol. III, Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.

---. *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

*Songbook Noel*. Ed. Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991. 1 CD.

TINHORÃO, José Ramos. 1966, *Música popular: um tema em debate*. 3ra. edição revista e ampliada. São Paulo: Ed. 34, 1997.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar - EdUFRJ, 1995.

ANEXOS

1. Letras de “Mardade da Cabocla”  
(MÁXIMO, 1990, p. 116).

No arraiá [sic] do Bom Jesus  
A gente vê uma cruz  
Que chama logo atenção  
Quem fincô [sic] foi siá Chiquita,  
A caboca [sic] mais bonita  
Que pisou no meu sertão

Essa moça era querida  
Que por ela davam a vida  
Os cabocos [sic] do rincão...  
Dois home [sic] se apaixonaram

E um dia quando se oiaram [sic]  
Tiveram a mesma intenção

Tendo duas viola apostada  
E também a namorada  
Lá na festa do arraiá  
Zé Simão indignou-se  
Nos repente intrapaiou-se [sic]  
Perdeu pro Chico Ganzá

Perdendo a viola amada  
E também a namorada  
Não disse mais nada, não:

Foi manhãzinha encontrado  
Com um punhá [sic] bem enterrado  
Pro riba [sic] do coração.

Dias depois se encontraram  
Pra conversar e discutir.

*Coro*

Lá no morro, uma luz somente havia:  
Era a lua que tudo assistia  
Mas quando acabava o samba se escondia.

Na segunda batucada,  
Disputando a namorada,  
Foram os dois improvisar.  
E como em toda façanha  
Sempre um perde e outro ganha,  
Um dos dois parou de versejar.

Letras de “Quando o samba acabou”  
(MÁXIMO, 1990, p. 116).

Lá no morro da Mangueira  
Bem em frente à ribanceira  
Uma cruz a gente vê.  
Quem fincou foi a Rosinha  
Que é cabrocha de alta linha  
E nos olhos tem seu “não sei quê”.

E, perdendo a doce amada,  
Foi fumar na encruzilhada,  
Ficando horas em meditação.  
Quando o sol raiou foi encontrado  
Na ribanceira estirado,  
Com um punhal no coração

*Coro*

Lá no morro, uma luz somente havia:  
Era o sol quando o samba acabou...  
De noite não houve lua, ninguém cantou

Numa linda madrugada  
Ao voltar da batucada,  
Pra [sic] dois malandros olhou a sorrir.  
Ela foi-se embora e os dois ficaram,

2. Letras de “Com que roupa?” (MÁXIMO, 1990, p. 116-7)

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 está sopa

E eu pergunto: com que roupa?

*Coro*

Com que roupa que eu vou

Pro samba que você me convidou? (bis)

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 ganhar.

Eu já corri de vento em popa

Mas agora, com que roupa?

*Coro*

Eu hoje estou pulando como sapo

Pra ver se escapo

Desta praga de urubu.

Já estou coberto de farrapo,

Eu vou acabar ficando nu:

Meu terno já virou estopa

E já nem sei mais com que roupa?

*Coro*

(Estrofes não gravados da letra) (ROSA, 1982, p. 40-1)

Seu português agora deu o fora,

Já foi-se embora

E levou meu capital,

Abandonou quem tanto amou outrora,

Foi no Adamastor pra Portugal,

Pra se casar com uma cachopa...

E agora, com que roupa?

Você não é nenhum artigo raro

Mas eu declaro

Que você é um bom peixeão.

E hoje, que você se vende caro,

Creio que você não tem razão:

O peixe caro é a garoupa,

Com que escama e com que roupa?

Eu nunca sinto falta de trabalho

Desde pirralho

Que eu embrulho o paspalhão:

Minha boa sorte é o baralho

Mas minha desgraça é o garrafão...

Dinheiro fácil não se poupa

Mas agora, com que roupa?

3. Capa do CD *Songbook Noel*



Songbook ☪

# NOEL

por

**Antonio Carlos Jobim**  
**Caetano Veloso**  
**Carlos Lyra**  
**Cassiano**  
**Chico Buarque**  
**Djavan**  
**Eduardo Dusek**  
**Francis Hime**  
**Gal Costa**  
**Gilberto Gil**  
**Jards Macalé**  
**João Bosco**  
**João Nogueira**  
**Leila Pinheiro**  
**Luisa Buarque**  
**Luiz Melodia**  
**Marco Pereira**  
**Maria Bethânia**  
**Moraes Moreira**  
**Nelson Gonçalves**  
**Ney Matogrosso**  
**Os Cariocas**  
**Rafael Rabello**  
**Roberto Menescal**  
**Verônica Sabino**

4. Lista de trilhas de áudio referido

1. “Quando o samba acabou”, interpretado por Mário Reis e a Orquestra Copacabana e gravado pela Odeon em abril de 1933
2. Amostras, em ordem de audição e em compasso convencional (2/4), do acento forte (pulsações 1 e 3) e do acento fraco (pulsações 2 e 4).
3. Amostras, em ordem de audição, do ritmo antigo e do ritmo novo, seguindo a transcrição de Carlos Sandroni (2004, p. 32).
4. “Pelo telefone”, samba coletivo assinado por Donga, interpretado por Baiano e gravado pela Casa Edison em 1916.
5. “Com que roupa?”, interpretado por Noel Rosa e a o Bando Regional e gravado pela Parlophon em setembro de 1930
6. “Tive sim”, composto e interpretado por Cartola e gravado pela Marcus Pereira em 1974.
7. “Feitiço da Vila”, parceria de Noel Rosa e Oswaldo Gogliano (Vadico), interpretado por João Petra de Barros e a Orquestra Odeon e gravado pela Odeon em outubro de 1934.
8. “Quando o samba acabou”, do disco *Songbook Noel* (1991), interpretado por Leila Pinheiro e Roberto Menescal
9. “Com que roupa?”, do disco *Songbook Noel* (1991), interpretado por Gilberto Gil.
10. “Feitiço da vila”, do disco *Songbook Noel* (1991), interpretado por Ney Matogrosso, Francis Hime e Rafael Rabello.