

Era poeta o Poeta da Vila?

Ênio Bernardes de Andrade*

RESUMO:

Este artigo discute o lugar de Noel Rosa e, de forma mais ampla, da canção popular, no cenário lítero-musical brasileiro das décadas de 1920 e 1930. São apontados paralelos entre o Poeta da Vila e Oswald de Andrade, por meio da comparação da canção “Conversa de botequim” com trechos do *Manifesto da poesia pan-brasil* e poemas do autor modernista. Em seguida, a discussão é abordada sob a perspectiva teórica da recepção.

Palavras-chave: Canção. Poesia. Recepção. Noel Rosa. Oswald de Andrade.

O Poeta da Vila e as confusões entre canção e poesia

Quando se fala em poesia brasileira das décadas de 1920 e 1930, logo nos lembramos do cânone constituído pelos autores modernistas, tais como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Já quando o assunto é a poesia produzida no Brasil a partir da década de 1960, dificilmente não surgirão referências a nomes como Caetano Veloso e Chico Buarque, que nunca lançaram livros de poesia escrita, construindo toda sua trajetória poética no universo da canção. Se a conversa é sobre Noel Rosa, cuja produção se deu na década de 1930, posterior à fase heroica do modernismo, logo será evocado o epíteto “Poeta da Vila”. Mas, ao contrário de Chico e Caetano, a obra de Noel não costuma ser destacada entre a poesia de sua época, não figurando o autor ou qualquer outro “cancionista” – como denomina Luiz Tatit (1996, p. 9) – na historiografia literária tradicional do período denominado modernista, em suas três fases. O que vem depois disso ainda parece um tanto nebuloso para a historiografia literária nacional, e a canção volta e meia aparece como exemplo da poesia da época, ou mesmo como expoente maior. Em seu *Como e porque ler a poesia brasileira do século XX*, Ítalo Moriconi destaca que “existe um razoável consenso [...] que, nas últimas quatro décadas do século XX, o poeta maior surgido no Brasil teria sido Caetano Veloso, nome ao qual se agrega frequentemente o de Chico Buarque. Ou vice-versa” (MORICONI, 2002, p. 12-13).

Esta confusão entre poesia escrita e canção tem sido objeto de diversas abordagens. É comum nos depararmos com letras de música analisadas sob os prismas formais ou sociológicos da análise literária (inclusive nos livros didáticos), sem que se considere os aspectos musicais e entoativos que as envolvem. Por outro lado, Luiz Tatit tem demonstrado em seus estudos semióticos a singularidade do estatuto da canção e, portanto, a distinção do uso artístico da palavra neste contexto em relação ao da poesia escrita. Já Paul Zumthor inclui a canção na poesia da vocalidade, abordando os aspectos da voz, da *performance*, de sua incorporação pelas mídias (no caso das gravações) e da recepção.

Nesta perspectiva, diante da obra de um cancionista como Noel Rosa, nos perguntamos: por que o Poeta da Vila era chamado de poeta? Ou ainda: por que ele não é poeta como os do cânone da época? Enfim: era poeta o Poeta da Vila? Por trás destas questões, está não apenas a pergunta: letra de música é poesia? Mas ainda: por que se pergunta se letra de música é poesia?

A resposta a essas indagações torna-se bastante imprecisa diante da dificuldade em se definir o que seja poesia e, quanto mais, literatura. Dificuldade oriunda, para Jacques Derrida, da

“ausência de especificidade e de objeto” da instituição literária (DERRIDA, 2014, p. 60). Para o desconstrucionista, “há um *funcionamento* e uma *intencionalidade* literários, uma experiência, em vez de uma essência, da literatura” (DERRIDA, 2014, p. 65). Assim, nos perguntamos: uma canção como “Conversa de botequim” funciona como experiência literária? A que ponto restringiremos o que constitui ou não essa modalidade de experiência? O próprio Derrida admite a existência de uma noção de literatura *stricto sensu*, cravada na modernidade, e que associa a ideia de literatura às noções de escrita, propriedade autoral e assinatura individual. De acordo com esta noção, seria questionável, para o autor, que as poesias grega e latina (fundadas na oralidade, sem autoria e propriedade definidas) se constituíssem como literatura e que, portanto, tivessem dado origem ao que se chama literatura (DERRIDA, 2014, p. 57).

Sobre esta mesma noção delimitada de literatura, Paul Zumthor, ao discutir o “preconceito literário” em torno da “poesia vocal”, aponta:

a noção de “literatura” é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da ideia de poesia, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas (ZUMTHOR, 2014, p. 16).

Estes apontamentos nos levam a perceber os textos de canções, como os de Noel, em um território fora da noção de literatura *stricto sensu*, colaborando para que se desconfie da eficácia desta delimitação do literário. A ideia de experiência literária nos remete não ao que seja essencialmente literário, mas ao que é percebido como literatura. Para Paul Zumthor,

pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo [o leitor]. Mais do que falar, em termos universais, da “recepção do texto poético”, remeterá, concretamente, a “um texto percebido (e recebido) como poético (literário)” (ZUMTHOR, 2014, p. 28).

Assim, se a prática da audição de uma canção de Noel Rosa a recebe como poética, a resposta à nossa pergunta (era poeta o Poeta da Vila?) parece simples. Mas sabemos que a questão é mais complexa, pois envolve um certo *status* de categorização que faz de Noel um poeta, mas não como os poetas canônicos do modernismo. Interessante observarmos, por exemplo, o título do texto de abertura do volume da série *Literatura comentada* dedicado à obra de Noel Rosa: “é pondo a modéstia de lado: o maior poeta popular deste país” (ROSA, 1982, p. 3). Apesar de ganhar um volume na série (o que demonstra uma percepção do texto como poético, atribuindo-lhe o valor de literatura), e de ser eleito “o maior”, a expressão “popular” nos chama atenção para a diferenciação em relação aos poetas “não populares”, ou seja, “eruditos” (dentro os quais estão, certamente, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade que, sem dúvida, não seriam “menores” que Noel). Qual ponto de diferenciação faz de Noel um poeta popular? Sua origem social e a camada da sociedade que o consome? Fazer canção e não poesia de livro? A diferença está na forma e na essência poética? Ou na recepção da obra como poética, percebida em uma modalidade “inferior” de poesia?

Noel Rosa pau-brasil

É sabido que, ao contrário do que passa a acontecer a partir do final da década de 1950, e com maior força na década de 1960, não há na primeira metade do século XX uma interação entre os poetas do livro e os cancionistas. O projeto modernista para a música negava a produção artística oriunda do mercado, caso da canção popular urbana, atendo-se à incorporação dos

motivos da cultura popular rural, na perspectiva da criação de uma música genuinamente brasileira, no campo erudito. Como atesta José Miguel Wisnik,

sintomática e sistematicamente o discurso nacionalista do Modernismo musical bateu nesta tecla: re/negar a cultura popular emergente, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação (WISNIK, 2004, p. 133).

Embora Mário de Andrade e Villa-Lobos tenham tido contato com o chorinho e com os sambas da cidade, é este projeto de edificação do popular autóctone por meio da música erudita que conduzirá o percurso estético e ideológico em torno da linguagem musical. A dimensão poética das canções, por outro lado, não será aproximada, na época, do projeto literário modernista. A deflagração da canção popular urbana no ambiente do mercado estabelecia a barreira:

a conjunção entre o nacional e o popular na arte visa à criação de um espaço estratégico onde o projeto de autonomia nacional contém uma posição defensiva contra o avanço da modernidade capitalista, representada pelos sinais de ruptura lançados pela vanguarda estética e pelo mercado cultural (onde, no entanto, foi se aninhar e proliferar em múltiplas apropriações um filão da cultura popular) (WISNIK, 2004, p. 134).

Mas a observação de uma canção como “Conversa de botequim”, de Noel Rosa e Vadico, comparada aos pressupostos de um texto emblemático do modernismo literário, como o *Manifesto da poesia pau-brasil*, de Oswald de Andrade, e ainda a algumas produções poéticas do autor, poderá demonstrar uma afinidade maior do que supõe a distância social entre a poesia de vanguarda e canção popular da época. Vejamos a letra:

Seu garçom faça o favor de me trazer depressa
Uma boa média que não seja requentada
Um pão bem quente com manteiga à beça
Um guardanapo, um copo d'água bem gelada

Feche a porta da direita com muito cuidado
Que não estou disposto a ficar exposto ao sol
Vá perguntar ao seu freguês do lado
Qual foi o resultado do futebol

Se você ficar limpando a mesa
Não me levanto nem pago a despesa
Vá pedir ao seu patrão
Uma caneta, um tinteiro, um envelope e um cartão

Não se esqueça de me dar palitos
E um cigarro pra espantar mosquitos
Vá dizer ao charuteiro
Que me empreste umas revistas, um isqueiro e um cinzeiro

Telefone ao menos uma vez
Para 34-4333
E ordene ao seu Osório
Que me mande um guarda-chuva aqui pro nosso escritório

Seu garçom me empresta algum dinheiro
Que eu deixei o meu com o bicheiro

Vá dizer ao seu gerente
Que pendure essa despesa no cabide ali em frente
(ROSA, 1982, p. 38).

“A poesia existe nos fatos”, anuncia o manifesto oswaldiano em sua abertura (ANDRADE, 1978, p. 5). Temos, nesta canção, um exemplo claro de construção poética que foge da subjetividade abstrata de uma noção aurática da poesia, longe de tratar de temas sublimes, trazendo-a para o território do cotidiano e da trivialidade. Dimensão cotidiana e trivial que não se restringe aos fatos narrados, mas que se apresenta na linguagem utilizada, direta, sem rebuscamentos, alinhando-se com a estética da poesia pau-brasil: “a língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 1978, p. 6).

A aproximação da fala é um dos traços fundamentais desta canção, que carrega a expressão “conversa” no próprio título. Estamos diante de um objeto meio fala, meio poesia, na dimensão do texto; meio melodia, meio fala, na ótica musical. A fala do texto verbal é explicitada no uso dos imperativos, na construção da situação de conversa em que o personagem – o malandro folgado – se dirige ao garçom com solicitações que se tornam gradativamente mais cômicas e absurdas, como observa Mayra Pinto (PINTO, 2012, p. 136-142). Ao mesmo tempo, não é uma conversa comum, visto o uso regular de rimas externas (*abab* no refrão, *aabb* nas estrofes) e internas (disposto, exposto) e a construção em paralelo das estrofes, nas quais a letra é alterada sobre a repetição da melodia e, conseqüentemente, da estrutura dos versos. Neste sentido, a elaboração poética de Noel se distancia dos versos livres e brancos da poesia modernista, vinculando-se a uma visão poética mais tradicional, fundada no jogo de similaridades sonoras (embora não se preocupe sempre com a “riqueza” das rimas). Entretanto, Noel não recorre, nesta canção, a recursos romântico-parnasianos bastante utilizados nas canções da primeira metade do século XX, quando era comum o uso da segunda pessoa, de inversões sintáticas, e ainda de termos estranhos ao falar cotidiano, como a “morena sestrosa” de Ary Barroso.

A fala na melodia está no princípio básico da composição de canções, de acordo com a teoria semiótica de Luiz Tatit. Para o autor, o recurso maior de qualquer cancionista é “o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto” (TATIT, 1996, p. 9). Ainda segundo a teoria de Tatit, esta “fala camuflada na melodia” (TATIT, 1996, p. 12) é explícita em maior ou menor grau, em determinados estilos de composição e interpretação do cancionista. Para o padrão em que esta presença da fala na melodia se revela de forma mais explícita, o semiótico elege “Conversa de botequim” como canção “protótipo”:

criada na tangente da linguagem coloquial, a canção de Vadico e Noel faz um simulacro da sonoridade que não deve ser preservada, ou seja, da sonoridade da fala. Esta é musicalmente imprecisa e instável porque deve desaparecer tão logo veicule sua mensagem (TATIT, 2007, p. 155).

Portanto, ao simular a fala no canto, a poesia cantada acolhe com naturalidade o jeito de falar. O início de “Conversa de botequim” já dá uma boa demonstração deste ajustamento. A expressão “*seu*”, tratamento ao mesmo tempo respeitoso e trivial para se convocar o “*seu* garçom”, é um traço típico da oralidade, que se encaixa sem maiores estranhamentos ao modo de se enunciar o texto. Neste sentido, não chega sequer a soar como uma provocação contra o falar-escrever erudito, como ocorre em Oswald de Andrade. É fácil visualizar no personagem de “Conversa de botequim” o “bom negro e o bom branco da nação brasileira” evocado nas “pronominais” do poeta modernista:

PRONOMINAIS

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro
(ANDRADE, 2000, p. 120)

É curioso observar como a obra de Noel, e de uma boa parte da canção popular urbana no Brasil do século XX, é capaz de materializar este projeto oswaldiano da língua "sem arcaísmos", "como falamos". Se tomarmos a proposição de Tatit, de que a fala produz o canto, concluiremos que não há terreno mais apropriado para o emergir de uma poesia como falamos do que a esfera da canção. O crítico nos esclarece, do ponto de vista sonoro, a diferença entre a fala e as melodias entoadas no canto:

Por sua natureza utilitária e imediata a voz que fala é efêmera. Ela ordena uma experiência, transmite-a e desaparece. Sua vida sonora é muito breve. Sua função é dar formas instantâneas a conteúdos abstratos e estes sim devem ser apreendidos. O invólucro fônico é descartável. Por isso, a melodia da fala não se estabiliza, não se repete e não adquire autonomia. [...] Da fala ao canto há um processo geral de corporificação: da forma fonológica passa-se à substância fonética. A primeira é cristalizada na segunda. As relações *in absentia* materializam-se *in praesentia*. A gramática linguística cede espaço à gramática da recorrência musical (TATIT, 1996, p. 15).

Se a melodia tem o poder de cristalizar a entoação da fala, podemos observar, de forma análoga, que o texto de uma canção, em relação à fala cotidiana, também passa por um processo de cristalização. Para isso, se vale de jogos rítmicos e sonoros possibilitados pela sonoridade das sílabas, num procedimento comum ao utilizado pela poesia escrita. Esse processo de cristalização, que junto à melodia colabora para a fácil memorização das canções (quase sempre desejada pelos compositores) se reflete, em "Conversa de botequim", na estruturação em versos e no jogo de rimas, que em alguns casos são inusitadas e provocam efeitos de humor (como na utilização do número de telefone "34-4333" em rima com o verso anterior). Ao mesmo tempo, o encaixe das sílabas às notas musicais, em que coincidem os acentos fortes e fracos do texto e da melodia, constroem uma prosódia fluente: ágil a canção, "ágil a poesia" (ANDRADE, 1978, p. 6).

Na perspectiva inversa, os ornamentos da poesia parnasiana – objeto da contestação de Oswald de Andrade – se mostram pouco eficazes para flutuar com naturalidade pelo gesto da voz que canta. O projeto oswaldiano da "poesia como falamos" ganha um campo fértil que, mesmo não sendo vislumbrado pelo autor, materializou seu intento para a construção de uma poesia brasileira às avessas dos moldes eruditos. Se em Noel Rosa isto se dá por convergência, a partir da segunda metade do século XX a estética modernista se estabelecerá como bússola estética assumida por uma relevante gama de compositores.

Em "Conversa de botequim", incorporada à naturalidade do modo de dizer, a atitude do enunciador – o malandro, "bom negro e bom branco da nação brasileira" – é também condizente com o espírito do manifesto: "contra o gabinetismo, a prática culta da vida" (ANDRADE, 1978, p. 6). A atitude malandra em oposição ao "gabinetismo e à prática culta da vida" já se dá no próprio cenário da canção, explícito no título: o botequim. Tal atitude do personagem, que sustenta todo o desenvolvimento da canção, se configura como uma sucessão de ironias – recurso comum a Oswald – que opõe o comportamento de "fino trato" à posição social do

enunciador. Numa "prática culta" às avessas, o malandro vai tecendo uma sequência de ordens ao garçom. Se fingindo aristocrático, o personagem é exigente como um senhor de posses, embora o pedido propriamente dito seja um mero pão com manteiga acompanhado de café com leite e água gelada. No mais, do alto de sua empáfia picareta, enumera ordens das mais diversas e absurdas: quer ser servido depressa, não quer ficar exposto ao sol, reclama da demora para limpar a mesa, eleva o botequim ao *status* de escritório, pede favores que vão desde as notícias sobre o futebol até o cômico desfecho em que revela não ter dinheiro nem para pagar o reles pãozinho, quanto mais para o café com leite. Além de sua situação precária, o texto deixa transparecer a precariedade do próprio local onde se dá a cena, como observa Mayra Pinto: "a média não deve ser 'requentada' – o que pressupõe que normalmente seja – e o pão 'bem quente com manteiga à beça' indica, por contraste, um pãozinho frio servido com doses parcimoniosas de manteiga (PINTO, 2012, p. 140).

Desta forma, a "prática culta da vida" e a pompa do gabinete são, ao mesmo tempo, objetos da ironia do enunciador e, por oposição, a delimitação do lugar social que ocupa, mas tenta camuflar. O universo evocado pelo personagem também torna explícita a incongruência com seu tom de patrão. Seus interesses em nada convergem com os dos cultos doutores: quer saber do futebol, quer usar o telefone (inacessível a sua condição social), quer saber das notícias das revistas, é adepto do jogo do bicho (além de não ter dinheiro, deve no jogo), seu cigarro não é charuto – serve para espantar mosquitos.

E, por se tratar de um samba, não podemos deixar de destacar o papel do carnaval no projeto poético e nacional de Oswald de Andrade: "o Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça" (ANDRADE, 1978, p. 6). Noel é uma das expressões maiores do samba nacional, que tem no carnaval seu momento de apogeu, e para o qual o Poeta da Vila compôs (posteriormente aos manifestos de Oswald) peças antológicas como "Com que roupa?" e "Pierrot apaixonado". Abordar o carnaval, festa profana, como "acontecimento religioso da raça" aponta para uma inversão da ética cristã, a qual pode ser personificada no comportamento (anti)ético do malandro. Ao mesmo tempo, o poder transcendente de seu caráter profano-religioso dá ao carnaval (e com ele o samba e seus personagens) o poder de sintetizar o Brasil, como aparece no *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*:

BRASIL

O Zé Pereira chegou de caravela
E perguntou pro guarani da mata virgem
- Sois cristão?
Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte
Teterê Tetê Quizá Quizá Quecê!
Lá longe a onça resmungava Uu! ua! uu!
O negro zonzo saído da fôrnalha
Tomou a palavra e respondeu
- Sim pela graça de Deus
Canhém Babá Canhém Babá Cum Cum!
E fizeram o Carnaval
(ANDRADE, 1991, p. 41).

O Brasil deste poema não é pátria mãe gentil dos pressupostos romântico-parnasianos, que têm no próprio texto do Hino Nacional seu emblema maior, e sim o filho de um cruzamento horizontalizado entre o português (o Zé Pereira, português pobre, e não o herdeiro da família real), o índio guarani, o negro zonzo, em meio aos sons da onça e dos cantos tribais. O produto deste cruzamento é o Brasil-Carnaval, país e expressão de Noel Rosa.

Para além da comparação entre o Poeta da Vila e a poesia pau-brasil, o que aqui se

observa, diante de uma obra consagrada de nosso cancionero, é que vários aspectos inerentes à canção brasileira do século XX – da qual Noel Rosa é uma matriz incontestável – possibilitaram, por uma via inesperada a seu tempo, que as massas brasileiras desfrutassem do "biscoito fino" postulado pelo projeto poético oswaldiano. Esta via, a poesia cantada, recebe de braços abertos a naturalidade e a agilidade da fala, a visão de mundo e a paisagem do cotidiano, a contraposição estética ao "lado doutor", a inversão ética da austeridade para o humor.

Cumprido destacar que a aproximação entre Noel Rosa e o modernismo já foi objeto de alguns estudos sobre a linguagem poética das canções, como o de Santuza Cambraia Naves, que promove este paralelo por meio da estética da “simplicidade”, em conjunto com “humor e contemporaneidade”:

chega-se a esta conclusão quando se analisa a estética de Noel Rosa, percebendo-se sua faceta modernista – ainda que opere numa pauta mais individualista, ou seja, não vinculada a um projeto coletivo – e os pontos de convergência – quanto à conciliação que promove entre arte e vida e quanto ao aspecto da inovação formal – que podemos estabelecer entre o compositor e Oswald de Andrade (NAVES, 2012, p. 112).

Já para Affonso Romano de Sant’Anna,

a atividade de Noel Rosa, por exemplo, aparece desvinculada dos acontecimentos dentro da série literária, embora numa análise se possa demonstrar que a utilização da paródia e o emprego do humor em suas músicas colocam-no de algum modo ao lado dos poetas modernistas que através do *poema-piada* desencadearam entre 1922 e 1930 um processo crítico da cultura brasileira (SANT’ANNA, 2013, p. 12).

Interessante observarmos, sob a perspectiva da pergunta que move esta discussão (era poeta o Poeta da Vila?), a expressão “série literária”, da qual Noel não faz parte. No que diz respeito ao recurso da paródia, caro a Oswald de Andrade, vale destacar que o procedimento aparece na obra de Noel não apenas no plano textual, mas também no terreno das referências musicais: seu primeiro grande sucesso, o samba “Com que roupa?”, traz na melodia das estrofes uma paródia ao hino nacional.

Olhos e ouvidos da recepção

A comparação formal, temática e ideológica entre uma canção de Noel Rosa e trechos do *Manifesto da poesia pau-brasil*, e ainda poemas de Oswald de Andrade, nos leva a suspeitar que, se o sambista não figura no cânone da alta poesia da época (ao contrário de seus sucessores cancionistas da segunda metade do século XX), o ponto que o distingue dos modernistas não está na forma do texto, ou em uma suposta essência da poesia. As aproximações que apresentamos responderiam em tom afirmativo à pergunta (era poeta o Poeta da Vila?), já que as construções estéticas de Noel Rosa e Oswald de Andrade são convergentes em diversos aspectos, como os aqui observados, além do humor e da incorporação dos elementos da nova sociedade urbanizada. Mas estas constatações não são suficientes para responder: por que Noel não é poeta como os do cânone da época?

Voltamos, então, à diferença entre essência e experiência literárias, e à ideia de que um texto literário é aquele recebido como literatura, como vimos nas problematizações de Derrida e Paul Zumthor. Nesta perspectiva, podemos recorrer aos estudos baseados na recepção dos textos, iniciados por Hans Robert Jauss no final da década de 1960. Para o crítico alemão,

a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão somente de seu posicionamento

no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão (JAUSS, 1994, p. 7-8).

No período em que Noel Rosa compôs suas canções (década de 1930) os critérios de recepção da poesia não englobavam a canção, como passa a ocorrer a partir da década de 1960. O público destas canções, fenômeno de massa associado ao surgimento da indústria fonográfica e à apropriação da produção artística pelo mercado, nada tinha em comum com o público erudito, ao qual a poesia de vanguarda pretendia chocar, em oposição à estética romântico-parnasiana. Portanto, os “horizontes de expectativa” (JAUSS, 1994, p. 31) que cercavam as obras de Oswald de Andrade e de Noel Rosa eram distintos, e esta diferença acaba por ser mais determinante na distância entre os dois autores do que a forma poética e a dimensão ideológica, como observamos nos pontos em comum entre uma canção de Noel aproximada dos pressupostos modernistas.

Porém, a “fama junto à posteridade” faz de Noel Rosa referência para gerações futuras de compositores de canção, que também passam a dialogar com os cânones da vanguarda erudita. E num contexto em que a canção passa a ser percebida como poesia, legitimada por nomes como Vinícius de Moraes, Caetano Veloso e Chico Buarque, a obra de Noel Rosa e de todos os compositores da primeira metade do século XX passa a ser percebida como poesia, embora a historiografia literária tradicional ainda se mostre confusa em incluir a canção em determinado período, e não considerá-la em outro.

Vários aspectos podem ser apontados para esta mudança na percepção das canções como poesia, desde a mudança na condição social do público e dos criadores de canções até o desenvolvimento da sociedade pós-industrial, no qual a produção artística passa a se vincular às mídias e à comunicação de massa, num terreno muito mais propício para a canção popular que para a aura da poesia do livro. Abordamos, aqui, esta mudança como base no conceito de horizonte de expectativa:

a maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a determinação de seu valor estético. A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte” exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária (JAUSS, 1994, p. 31).

O horizonte de expectativa da alta poesia, no período de Noel, não percebia na canção um campo que pudesse superar, decepcionar ou contrariar a poesia de sua época. Não se admitia um “caráter artístico” que apresentasse uma distância estética capaz de propor uma renovação no campo literário. Interessante observar como, mesmo na estética da recepção, a qual propõe um outro olhar sobre os estudos literários, a ideia de valorização do novo figura como determinante no julgamento estético, seguindo a tendência das escolas críticas formalistas e estruturalistas, por um outro viés. A canção se enquadraria, provavelmente, numa modalidade de arte “ligeira” ou “culinária”, incapaz de chocar o público:

à medida que essa distância se reduz, que não se demanda da consciência receptora nenhuma guinada rumo ao horizonte da experiência ainda desconhecida, a obra se aproxima da esfera da arte “culinária” ou ligeira. Esta última deixa-se caracterizar, segundo a estética da recepção, pelo fato de não exigir nenhuma mudança de horizonte, mas sim de simplesmente atender a expectativas que delineiam uma tendência dominante do gosto, na medida em que satisfaz a demanda pela reprodução do belo usual, confirma sentimentos familiares, sanciona as fantasias do desejo, torna palatáveis

– na condição de “sensação” – as experiências não corriqueiras ou mesmo lança problemas morais, mas apenas para “solucioná-los” no sentido edificante, qual questões já previamente decididas (JAUSS, 1994, p. 31-32).

Familiar, palatável, vendável, a canção produzida para as rodas de samba e carnavais, ambientes celebrativos em que a conjunção vale mais que a inovação, estava longe de provocar reações na aura dos cânones literários, a serem derrubados por inovações criadoras de novos cânones. Pelo contrário, os cancionistas almejavam agradar seu público e vender seus sambas.

Entretanto, com os movimentos da Bossa Nova e da Tropicália, a canção passa a propor novidades e contestações estéticas capazes de chamar a atenção da crítica acadêmica, a partir do final da década de 1950. A forma depurada da Bossa Nova e a provocação tropicalista conseguem, ao mesmo tempo, responder ao fenômeno de mercado e instigar a intelectualidade. Se antes Noel Rosa e Oswald de Andrade nada tinham em comum (embora tenham demonstrado que do ponto de vista estético e ideológico a distância não era tão grande), agora estão no mesmo barco, pelo menos no conjunto das referências: Caetano Veloso é o novo antropofágico, Chico Buarque é o novo Noel.

A partir deste momento histórico, verifica-se uma “mudança de horizonte”: a experiência com a canção passa a configurar, para um certo público letrado, uma experiência literária. Este público julgará as canções, muitas vezes, pela aproximação da letra com os padrões da poesia escrita (o que não determina, necessariamente, a qualidade estética de uma canção, arte pautada na junção entre texto e melodia). A canção passa a ocupar um lugar central no comportamento, na política, na estética, na mídia, na moda.

Affonso Romano de Sant’Anna afirma que neste momento encerra-se “um período de *equivalências* entre música e poesia, para iniciar-se a fase das *identidades* (SANT’ANNA, 2013, p. 12). Para o crítico, “o que era apenas *voz*, tanto na música quanto na poesia, se converte em *grafia*”, despertando o interesse de críticos e professores universitários pela *letra* de música popular (SANT’ANNA, 2013, p. 13). Este ponto de vista, que por um lado percebe a mudança na relação entre canção e poesia a partir da década de 1960 no Brasil, por outro não deixa de explicitar uma visão que, de acordo com Paul Zumthor, poderíamos entender como “grafocêntrica”, no contexto de “preconceito literário” em torno da “poesia da vocalidade” (ZUMTHOR, 2014, p. 15-16).

Destaque-se ainda, neste momento de mudança no horizonte de expectativas em torno da canção, a incorporação dos meios eletrônicos pela sociedade pós-industrial, impactando diretamente a produção e o consumo de cultura. Se por um lado “a mediação eletrônica fixa a voz”,

esses mesmos *media* diferem da escrita por um traço capital: o que eles transmitem é percebido pelo ouvido (e eventualmente pela vista), mas não pode ser *lido* propriamente, isto é, decifrado visualmente como um conjunto de signos codificados da linguagem. É então possível (e essa opinião é mais comum) ver nos meios auditivos uma espécie de revanche, de retorno forçado da voz (ZUMTHOR, 2014, p. 18).

Com os meios de comunicação cada vez mais presentes na cotidiano das pessoas, é natural que sobre a sensibilidade artística do público predomine as produções oriundas deste universo, o que abre o caminho para a consolidação da canção, veiculada pelo rádio, TV, cinema e, mais recentemente, pela internet.

Conclusão

Se a observação de uma canção de Noel Rosa em comparação a um outro poeta nos leva

a crer que era mesmo poeta o Poeta da Vila, o enfoque sobre a diferença no horizonte de expectativas em torno da linguagem da canção no tempo de Noel nos apresenta possíveis respostas para: por que o Poeta da Vila não é um poeta como os do cânone em sua época? A mudança no horizonte de expectativas ao longo do século XX nos faz compreender a assimilação da obra de Noel e de outros cancionistas como literatura, fazendo valer o epíteto que acompanha o nome do sambista.

Assim, concluímos que uma mesma obra pode ser recebida e percebida como literária ou não em diferentes momentos históricos. A canção, linguagem ampla que envolve um conjunto único entre texto, melodia, entoação, *performance*, arranjo, fixada pelas gravações, é uma forma distinta da poesia escrita, o que não implica dizer que não corresponda a uma linguagem poética, com suas propriedades específicas. Tais observações trazem à tona o caráter impreciso e variável daquilo que entendemos como poesia, seja ela feita na Vila, na escola de samba, na França da década de 1920, nos festivais da Record, no Cassino do Chacrinha, no bar da esquina ou mesmo em uma postagem no Facebook.

Was the poet of Vila¹ a poet?

ABSTRACT:

This article discusses the position of Noel Rosa and, more widely, the popular song in Brazilian musical-literary scene of the 1920s and 1930s. A parallel between Noel Rosa and Oswald de Andrade is presented by comparing the song *Conversa de botequim* with poetry excerpts from *Manifesto da poesia pau-brasil* and poems of the modernist author. Then the discussion is approached from the theoretical perspective of reception.

Keywords: Song. Poetry. Reception. Noel Rosa. Oswald de Andrade.

Notas explicativas

*Mestrando em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, no Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia em Uberlândia/MG – Brasil.

¹ O termo “Vila” não é traduzido por corresponder a nome próprio, referente ao bairro de Vila Isabel, no Rio de Janeiro.

Referências

- ANDRADE, O. Manifesto da poesia pau-brasil. In: *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 5-10.
- _____. *Pau-Brasil*. 5. ed. São Paulo: Globo, 2000. p. 120.
- _____. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1991. p. 41.
- DERRIDA, J. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 57-65.
- JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo:

- Ática, 1994. p. 7-32.
- NAVES, S. C. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2012. p. 112. Ed. Digital.
- MORICONI, Í. *Como e porque ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. p. 12-13.
- PINTO, M. *Noel Rosa: o humor na canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012. p. 136-142.
- ROSA, N. *Literatura comentada*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico por João Antônio Ferreira Filho. São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 3-38.
- SANT'ANNA, A. R. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013. p. 12-13.
- TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 6-15.
- _____. Música popular urbana. In: *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 155.
- WISNIK, J. M. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEF, E.; WISNIK, J. M. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 133-134.
- ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 15-28.

Enviado em 14 de janeiro de 2016.

Aprovado em 01 de abril de 2016.