

FILOSOFIA DA VILA: A REPRESENTAÇÃO DO COTIDIANO POPULAR CARIOCA NA MÚSICA DE NOEL ROSA

Diogo José Freitas do Egypto¹

Certa vez, em entrevista concedida ao *Diário Carioca*, Noel Rosa, considerado hoje um dos mais importantes nomes da música popular brasileira, afirmou que “ninguém foge ao seu destino: quiseram que eu fosse médico e eu acabei sambista...”. Palavras sábias do saudoso Poeta da Vila. Afinal, tivesse Noel realmente abraçado a Medicina, o país perderia talvez o seu mais genial compositor popular, dono de uma lírica fascinante, de qualidades indiscutíveis: inventiva, inusitada, cômica, trágica, anti-romântica, simples, atual. Sua capacidade de retratar, através de suas letras, aspectos da vida cotidiana do Rio de Janeiro de sua época é simplesmente fantástica, justificando o merecido rótulo de “cronista das coisas nossas”. É partindo deste pressuposto que se torna possível tomar os sambas compostos por Noel Rosa como um interessante instrumento para compreender melhor determinados aspectos relacionados ao cotidiano das camadas populares cariocas das primeiras décadas do século XX – particularmente os anos 1920 e 1930 –, em especial aqueles que não podem ser acessados através de uma documentação oficial. Para tanto, são utilizados aqui dois conceitos-chave: o de *representação*, presente em Chartier (1990) e o de *vida cotidiana*, presente em Heller (s/d).

De acordo com Egypto (2009), Roger Chartier apresenta em sua obra *A História Cultural: Entre práticas e representações* um “conceito de cultura bastante singular”. Segundo Ronaldo Vainfas (2002, p. 62-63), trata-se de uma visão “abrangente, mas não homogênea, de cultura”, que se mantém distante tanto da “antiga” história das mentalidades quanto “da tradição francesa da história social”. Chartier nos diz que “a história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objecto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 16-17). Sendo assim, visando escapar do que ele denominava de “primado quase tirânico do social”, Chartier propôs um modelo diferente, o qual busca uma articulação com o social através da idéia de *representação* (VAINFAS, 2002, p. 63). Pois, segundo o próprio,

¹ Licenciado em História pela Universidade Federal da Paraíba. Professor do Ensino Fundamental e Médio em São Miguel de Taipu, PB.

As lutas de representações têm tanta importância como as lutas económicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social – como julgou durante muito tempo uma história de vistas demasiado curtas –, muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de confronto tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais. (CHARTIER, 1990, p. 17).

Para Chartier, essas “representações do mundo social” podem ser veiculadas por “práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição” (CHARTIER *apud* VAINFAS, 2002, p. 64). Nesse sentido, e de acordo com a perspectiva proposta por Egypto (2009), “é possível pensar a música popular e, no nosso caso específico, o samba carioca, como uma *prática* que veicula *representações* do universo cantado e, portanto, do mundo histórico no qual se encontra inserida”. É seguindo este procedimento que se torna possível acessar, através das composições de Noel, determinados aspectos da cotidianidade carioca, particularmente das camadas populares, não encontrados comumente nos documentos e fontes tradicionais e/ou oficiais.

O conceito de *vida cotidiana* é discutido por Agnes Heller em sua obra *O cotidiano e a História*. A autora húngara afirma que “a vida cotidiana é a vida de *todo* homem. Todos a vivem, sem nenhuma exceção, qualquer que seja seu posto na divisão do trabalho intelectual e físico” (HELLER, N/D, p. 17). Na cotidianidade, a inserção do indivíduo se dá “com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se ‘em funcionamento’ todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, (...), sentimentos, paixões, idéias, ideologias” (HELLER, N/D, p. 17). Sendo assim, para Heller (n/d, p. 20), “a verdadeira ‘essência’ da substância social” encontra-se na vida cotidiana. Não há possibilidade de fazer qualquer distinção entre comportamento cotidiano e não cotidiano, haja vista que o humano é, ao mesmo tempo e de forma permanente, ser particular e genérico. Todavia, a autora declara que existem “formas de elevação acima da vida cotidiana que produzem objetivações duradouras”, a exemplo da ciência e da arte. Tanto o cientista quanto o artista possuem a sua individualidade e estão inseridos na vida cotidiana, mas podem “elevar-se ao humano-genérico” no instante da produção científica ou artística, tornando-se “representantes do gênero humano, aparecendo como protagonistas do processo histórico global” (HELLER, N/D, p. 20-29). Noel Rosa, como já foi dito aqui, é tido hoje como um

brilhante cronista, um sagaz observador do processo de modernização e desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro do começo do século XX, tendo feito disto o mote para a construção de parte considerável de sua obra musical. Conforme a discussão promovida por Heller (n/d, p. 29), foi por intermédio de seus sambas que Noel avançou a fronteira do particular-individual, elevando-se à dimensão humano-genérica e eternizando-se como um dos artistas populares mais aclamados do Brasil. Nesse caso, o Poeta da Vila

(...) tematizou questões humano-genéricas tanto numa dimensão universal, como, articulando a dimensão proposta por Heller com a perspectiva de Chartier, sua música buscou chão histórico no cotidiano coletivo das pessoas comuns, trabalhadores e populares do Rio de Janeiro das décadas de 1920 e 1930 (EGYPTO, 2009, p. 54-55).

Tratemos agora da matéria-prima central de nossa pesquisa – a fonte musical. Certamente não constitui tarefa das mais fáceis selecionar apenas algumas canções dentro do vasto – e extremamente qualificado – repertório “noelino” para serem analisadas aqui. Em menos de uma década de atuação como artista popular, Noel assinou centenas de composições, sendo a grande maioria delas dotada de um refinamento inquestionável. Contudo, se levarmos em consideração o principal objetivo proposto aqui – demonstrar de que forma os sambas de Noel se prestam a fazer uma leitura das representações do cotidiano popular carioca em seu tempo –, é possível direcionar o processo seletivo de canções, dividindo-as em três grupos: sambas que tratam da realidade sócio-política brasileira, cujo foco recai na idéia do “Brasil de tanga” – um país pobre e escangalhado, retratado por Noel com uma boa dose de ironia e deboche em clássicos como *Com que Roupa?* ; sambas dedicados à Vila Isabel, bairro carioca pelo qual o poeta nutria enorme admiração e com o qual possuía grande identificação; e, finalmente, sambas sobre o Rio de Janeiro, exímias crônicas dos lugares, costumes e personagens que constituíam o cotidiano carioca dos anos 1930. É tendo em mente esta divisão que procederemos à análise de alguns dos sambas mais representativos de cada um destes grupos (EGYPTO, 2009, p. 59).

Segundo Egypto (2009, p. 59), o Brasil sempre figurou como um dos temas prediletos das canções de Noel Rosa. O interesse pela pátria aparece precisamente no “momento em que [Noel] abandonou os ritmos de influência nordestina [os quais ainda estavam bastante em voga no Rio de Janeiro dos anos 1920] para tomar o ‘bonde do

samba””. Porém, a visão de Noel acerca da nação brasileira passava longe de qualquer ufanismo ou exaltação – sentimentos tão comuns entre os inúmeros poetas e compositores nacionais da época². Os sambas que Noel dedicaria ao seu país apresentariam quase sempre um tom de crítica, além de muito humor, ironia e deboche, características marcantes de sua lírica. Sendo assim, pode-se afirmar que o Brasil retratado pelo Poeta da Vila afastava-se de qualquer romantismo ou idealismo, e “em muito pouco lembrava a pátria amada, idolatrada e repleta de riquezas que os poetas cultos e seus seguidores insistiam em aclamar” (EGYPTO, 2009, p. 59). É o que se pode atestar em *Quem dá mais?*, magnífica crítica do “filósofo do samba” a determinados aspectos do seu país:

Quem dá mais...

Por uma mulata que é diplomada

Em matéria de samba e de batucada

Com as qualidades de moça formosa

Fiteira, vaidosa e muito mentirosa...? (...)

O Vasco paga o lote na batata

E em vez de barata

Oferece ao Russinho uma mulata

Composta por Noel especialmente para um espetáculo de teatro, intitulado *Café com Música*, *Quem dá mais?* ficou também conhecida pelo nome do quadro em que foi exibida na peça – “Leilão do Brasil”. A letra, dividida em três partes, gira em torno de um suposto leilão das riquezas brasileiras. O primeiro “item” a ser leiloado é a mulata, tipo de mulher que encantava Noel “na cor da pele, no amor ao samba, na formosura, na malícia” (EGYPTO, 2009, p. 63-64). Conforme Máximo e Didier (1990, p. 167), a estrofe seguinte faz referência ao clube Vasco da Gama, cujo esforço para eleger o seu jogador de futebol Russinho como o mais popular do Brasil rendeu a este uma baratinha (tipo de automóvel existente na época) da marca Chrysler. Na letra do samba, no lugar de uma barata, o jogador do clube cruz-maltino recebe uma mulata. Mas não se trata de uma mulata qualquer, e sim de uma “que é diplomada em matéria de samba e de

² A respeito desta visão exaltada e ufanista do país, basta-nos lembrar do surgimento do *samba-exaltação*, gênero inaugurado pelo compositor Ary Barroso com a canção “Aquarela do Brasil” (EGYPTO, 2009, p. 46) e assaz explorado por Getúlio Vargas durante o seu período na Presidência do Brasil.

batucada”. É a partir da utilização do termo “diplomada” que podemos estabelecer um paralelo com os conceitos de *cultura popular* e *circularidade cultural*.

De acordo com Ronaldo Vainfas (2002, p. 56), a nova história cultural – uma das principais vertentes historiográficas oriundas do movimento de renovação e transformação da História ao longo do século XX – “revela especial apreço pelas manifestações das massas anônimas”, bem como “uma especial afeição pelo informal, sobretudo pelo *popular*”. Antes de discutirmos as noções de *circularidade* e de *cultura popular*, é preciso atentar para a intensa polêmica existente em torno do conceito de *popular*. Peter Burke (2005, p. 40-42) promove a discussão de algumas questões relevantes: como é possível definir a idéia de “povo”? São todos, sem exceção, ou é preciso excluir os que fazem parte da elite? A idéia de “povo” como a “não-elite” é considerada perigosa por pressupor certa homogeneidade; outra expressão utilizada – “a cultura das classes populares” –, defendida por autores como Ginzburg e Mandrou, é igualmente controversa, pois não é possível afirmar que essas “subculturas” ou “culturas populares” são autônomas e possuem limites bem demarcados. Para o historiador britânico, é preciso tomar cuidado para que não se desprezem ou se supervalorizem as distinções que existem entre essas subdivisões (BURKE, 1989 & 2005).

Outro conceito polêmico e impreciso, segundo Burke, é o de *cultura*. Seu significado “foi ampliado na última geração à medida que os historiadores e outros intelectuais ampliaram seus interesses”: inicialmente restrito apenas ao universo erudito, passou posteriormente a ser utilizado também para referir-se ao universo popular. Uma visão mais antropológica de “cultura” acabou por surgir mais recentemente, designando “quase tudo que pode ser apreendido em uma dada sociedade – como comer, beber, andar, falar (...)” e denotando algo “que é ‘construído’ socialmente e, portanto, requer explicação e interpretação social e histórica” (BURKE, 1989, p. 21). Os termos “cultura popular” e “cultura erudita” já foram rejeitados por inúmeros estudiosos, os quais acreditam que estes só podem ser entendidos de forma interativa e dialógica, nunca isoladamente. Todavia, não é possível analisar de que maneira se dão tais diálogos e interações se a distinção entre os termos for abolida. Dessa forma, de acordo com Burke (2005, p. 42), o mais correto a se fazer é preservar a utilização dos dois termos, porém sem estabelecer fronteiras tão rígidas entre estas culturas.

O russo Mikhail Bakhtin foi um dos principais teóricos a discutir a noção de *circularidade*. Em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1965), Bakhtin discute “os aspectos da cultura cômica popular presentes nas obras do erudito literato Rabelais e observa que existe um diálogo entre a cultura erudita (oficial) e a popular do Renascimento” (HOLANDA, 2008, p. 37). A idéia de circularidade é tomada por Bakhtin “como sendo a relação **dialógica** [grifo meu] entre a cultura erudita e a popular” (HOLANDA, 2008, p. 37-39), o que significa dizer que “uma cultura constrói-se e sustenta-se em discursos e conhecimentos compartilhados pela outra, num diálogo permanente com o mundo em que estão inseridas” (EGYPTO, 2009, p. 66). O *dialogismo*, importante categoria dentro do pensamento bakhtiniano, “é a relação de sentido que se forma entre enunciados. (...); ou seja, um enunciado se constrói em conjunto com o outro, estando presentes nele diversas vozes” (HOLANDA, 2008, p. 23). Nos anos 1970, o historiador italiano Carlo Ginzburg iria desenvolver o conceito de *circularidade* proposto por Bakhtin em sua obra *O queijo e os vermes* (1976), na qual os discursos e idéias de um moleiro condenado pelo Santo Ofício são utilizados para demonstrar o quão complexo pode ser o processo de circularidade cultural. Ainda segundo Holanda (2008, p. 38), os discursos do moleiro Menocchio possuem um claro caráter dialógico, pois articulam elementos da cultura erudita e popular, solidificando a idéia de diálogo e interação entre os dois campos e entrelaçando os conceitos de *circularidade* e *dialogismo*.

Sendo assim, retornando para a análise da letra de *Quem dá mais?*, podemos perceber que existe essa interação entre aspectos da “cultura popular” – a mulata, o samba, a batucada – e aspectos da dita “cultura letrada” – o diploma – na letra da canção. O próprio discurso de Noel possui um caráter dialógico: é possível enxergar claramente a articulação entre os dois níveis culturais na figura do rapaz de classe média, branco, morador de Vila Isabel e aluno (mesmo que por pouco tempo) da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, mas que era também um freqüentador assíduo de pensões de mulheres, morros e subúrbios, os quais são redutos de pessoas predominantemente pobres e modestas. Ainda sobre o Poeta da Vila, é interessante reparar que “esse apreço e simpatia pelas camadas populares nunca o impediu de relacionar-se com pessoas com um maior poder aquisitivo ou um maior grau de instrução” (EGYPTO, 2009, p. 67). Assim também se dava na música: Noel Rosa sempre foi dado às parcerias, tendo os seus biógrafos João Máximo e Carlos Didier

(1990, p. 258) estimado um número aproximado de 56 parceiros ao longo de sua carreira, estatística nunca igualada por nenhum outro compositor popular brasileiro dentro de tão curto espaço de tempo. Dentre esses colaboradores, encontram-se desde sambistas de morro – gente semi-analfabeta como Cartola, Gradim, Canuto, Antenor Gargalhada e Ismael Silva – até músicos profissionais, de formação musical mais refinada, como Nonô e Vadico. Dessa forma, é possível afirmar que inúmeros sambas compostos por Noel se prestam à visualização do conceito de *circularidade cultural*, pois demonstram claramente as interações existentes entre cultura erudita e popular (EGYPTO, 2009, p. 67-68).

Quem dá mais...

Por um violão que toca em falsete.

Que só não tem braço, fundo e cavalete

Pertenceu a Dom Pedro, morou no palácio,

Foi posto no prego por José Bonifácio? (...)

Quem arremata o lote é um judeu,

Quem garante sou eu,

Pra vendê-lo pelo dobro no museu

Nesta outra estrofe, Noel debocha do estado de miséria vivida pelo Brasil a partir do segundo item do leilão: o violão. Este, assim como a mulata da estrofe anterior, também não é um violão qualquer: pertenceu ao Imperador, mas é “posto no prego”, sinal da penúria vivida pelo país após a sua Independência. Mais uma vez, “cultura popular” – violão – e “cultura erudita” – palácio imperial, museu – apresentam-se articuladas (EGYPTO, 2009, p. 68). Um detalhe: o termo “judeu”, apesar de todas as acusações de anti-semitismo sofridas por Noel e de toda a carga pejorativa que o termo de fato carrega, era uma expressão comum na capital carioca do começo do século XX, usada para designar aquele que emprestava dinheiro a juros, fosse judeu, árabe ou turco (MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 167).

Quem dá mais...

Por um samba feito nas regras da arte,

Sem introdução e sem segunda parte,

Só tem estribilho, nasceu no Salgueiro

E exprime dois terços do Rio de Janeiro.

Por fim, aparece o samba, nossa terceira riqueza leiloadada. O encontro entre o “popular” e o “erudito” se dá uma vez mais: Noel fala em “um samba feito **nas regras da arte**”, o que retoma o diálogo entre a cultura letrada, oficial, e a não-oficial, iletrada, genuinamente popular. Como já foi dito anteriormente, essa idéia de *circularidade cultural* reaparece em vários outros sambas do repertório de Noel, a exemplo do antológico *Feitiço da Vila*:

Lá em Vila Isabel

Quem é bacharel

Não tem medo de bamba.

São Paulo dá café

Minas dá leite

E a Vila Isabel dá samba.

Segundo Egypto (2009, p. 73), embora o bairro de Vila Isabel – caso de amor eterno e incondicional do Poeta da Vila – tenha inspirado um número significativo de sambas do repertório “noelino”, talvez *Feitiço da Vila* tenha sido o único a alcançar “o *status* de obra-prima irretocável”. Composto no ano de 1934, em parceria com o virtuoso pianista Oswaldo Gogliano, o Vadico, o samba teria sido uma homenagem a Lela Casatle, uma jovem de Vila Isabel eleita Rainha da Primavera daquele ano (MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 329-330). Os três primeiros versos já deixam explícito um retorno à idéia de *circularidade*: o bacharel, figura pertencente ao universo da “cultura erudita”, e o bamba, personagem oriundo da dita “cultura popular”, encontram-se em Vila Isabel. Aqui, contudo, há um detalhe ainda mais interessante: Noel sentencia que, no seu bairro, “quem é bacharel não tem medo de bamba”. Ora, o “bamba” é caracterizado como um “sujeito desordeiro e vadio”, acostumado a empregar sua esperteza e valentia para levar vantagem em tudo; muitas vezes, até lança mão de recursos ilícitos para levar a vida. Já o “bacharel” é figura de prestígio, alvo de admiração e respeito, um legítimo representante da cultura letrada e acadêmica. Posto isso, fica difícil imaginar “bambas” e “bacharéis” como indivíduos que mantenham alguma proximidade ou nutram alguma afinidade um pelo outro – uma vez que os primeiros são geralmente temidos pelos segundos, haja vista a má reputação que possuem. Dessa forma, ao afirmar que “Lá em Vila Isabel / Quem é bacharel / Não tem

medo de bamba”, “Noel parece pregar uma impensável comunhão entre mundos distantes, unidos por um elo mais poderoso do que os abismos sociais: o samba” (EGYPTO, 2009, p. 73). E o samba seria ainda a grande contribuição do seu bairro para o país, conforme é possível atestar em “São Paulo dá café / Minas dá leite / E a Vila Isabel dá samba”. Provas de que Noel mostrava-se consciente não apenas acerca da “riqueza musical de seu bairro”, como também das principais discussões que tomavam conta do Brasil nas primeiras décadas do século XX (EGYPTO, 2009, p. 73).

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.

Nesta estrofe, Noel aparece com o aparente paradoxo do “feitiço decente”. Afinal, como pode o “feitiço”, manifestação associada aos cultos religiosos afro-brasileiros, ser considerado “decente”, quiçá simpático? Carlos Sandroni (2001, p. 171) aponta para a existência de um feitiço “em estado puro (...) sutilíssimo” e também pouco ameaçador, uma vez que se apresenta “sem farofa / sem vela e sem vintém” – seus elementos característicos -, sendo assim capaz de nos “fazer bem”. Para o autor, “o que fica implícito é que o que a Vila faz com o samba é de algum modo equivalente ao que a Princesa [Isabel] fez com os negros abolindo a escravidão. Existe aí uma analogia entre o direito à cidadania por parte do negro e por parte do samba” (SANDRONI, 2001, p. 171). A Lei Áurea, assinada pela princesa Isabel em 1888, teria contribuído para tornar a “cultura negra” mais “decente” ao igualar juridicamente negros e brancos. O samba faria o mesmo algumas décadas depois: se tornaria também “decente” ao ingressar no universo da recém-criada “música popular”, passando a partir de então a ser ouvida e apreciada independentemente da cor ou classe social do ouvinte. Sendo assim, conforme a visão de Sandroni sobre *Feitiço da Vila*, Noel Rosa estaria atribuindo à Vila Isabel os méritos – ou, pelo menos, uma parcela destes – por ter mudado a “cara” do samba, transformando-o “num feitiço decente / que prende a gente” (EGYPTO, 2009, p. 74).

Outro clássico memorável do Poeta da Vila é *Conversa de Botequim*, samba composto em 1935, também em parceria com Vadico. Muitos dizem se tratar do “fruto” mais admirável desta parceria, haja vista o magnífico encaixe entre letra e melodia (inclusive com uma espantosa correspondência entre o acento melódico e a acentuação das palavras) e a excelente descrição de um dos lugares mais representativos do Rio de Janeiro da época:

*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 e um copo d'água bem gelada.
Fecha 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.*

De acordo com Sandroni (2001, p. 143-144), o botequim “é para o Rio de Janeiro o que o *pub* é para Londres ou o *café* para Paris: antes de tudo um ponto de encontro, um lugar de sociabilidade”. E a capital carioca estava repleta de tais lugares – a exemplo do Café Apolo, local de reunião dos *bambas* do Estácio de Sá, e o Botequim do Carvalho, berço das primeiras noitadas musicais de Noel. Os jornalistas João Máximo e Carlos Didier também enxergam o botequim – bem como as esquinas – como verdadeiros “lugares de sociabilidade (...), entidades integradoras, em torno das quais se conhecem, se aproximam (...) e até ficam amigas as criaturas mais diversas (...) nos botequins, a música nivela todos, iguala os mais diversos espíritos” (MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 78). Entidade integradora e também bastante democrática, uma vez que o botequim era freqüentado por tipos das mais diversas classes sociais e condições econômicas, aumentando de forma significativa “a capacidade de circulação do samba nos seus novos lugares sociais” (SANDRONI, 2001, p. 97). A prestação de “pequenos serviços” às pessoas do bairro é outra marca registrada dos botequins: afinal, onde mais se vendem refeições fiado, se empresta dinheiro ou se fixam cartazes com oferta ou requisição de emprego? (MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 144). É justamente essa curiosa “função social” do botequim o mote central de Noel em *Conversa de Botequim*. A letra parece tratar de um típico malandro, folgado o bastante para importunar o garçom do local a todo instante com uma série de pedidos. Tudo bem, ele não precisa de

muito – basta um pão com manteiga, uma média, um guardanapo e um copo d’água – e nem mesmo demonstra um grande interesse por futebol. Mas ele possui ainda outras exigências:

*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. (...)*

*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 empreste algum dinheiro
Que eu deixei o meu com o bicheiro (...)*

O malandro, ao falar com o garçom para que ordene ao tal Osório o envio de um guarda-chuva, pede que este seja mandado “aqui pro nosso escritório”. Segundo Sandroni (2001, p. 143-144), o botequim representava um ambiente tão agradável e descontraído para os compositores e tiradores de samba que não raramente ele servia como ponto de encontro destes com seus possíveis “empregadores”. Era certamente o lugar mais fácil de encontrar gente como Noel Rosa e Ismael Silva, boêmios convictos que faziam dos botequins verdadeiros “escritórios”, locais quase fixos de trabalho destes profissionais do samba. Como se já não bastassem todos os pedidos anteriores, o malandro ainda pede ao garçom que lhe arranje algum dinheiro, pois o seu foi deixado com o bicheiro – “vale destacar aqui a menção feita por Noel a um dos jogos de azar mais populares de todo o país, curiosamente inventado na sua ‘terra’ algumas décadas atrás³” (EGYPTO, 2009, p. 79).

³ O “jogo dos bichos”, como era chamado de início, surgiu no Rio de Janeiro em 1892 como uma criação de João Baptista Vianna Drummond, o Barão de Drummond, fundador do bairro de Vila Isabel. Não sabendo o que fazer para pôr fim à crise que enfrentava na administração de seu jardim zoológico, o Barão teria aceitado a sugestão de um comerciante da Rua do Ouvidor: realizaria, aos domingos, uma loteria, na qual os participantes tinham que apostar em um dos 25 animais que faziam parte do sorteio. O jogo rapidamente popularizou-se, tendo sido posteriormente proibido pelo prefeito do Distrito Federal.

A despeito de todas as limitações presentes neste estudo, espero ter conseguido demonstrar ao longo destas páginas não só como as canções de Noel Rosa permitem fazer uma leitura das representações do cotidiano popular do Rio de Janeiro dos anos 1920 e 1930, mas também – e isso é fundamental – como os seus sambas nos permitem conhecer melhor variados aspectos referentes ao nosso povo, às “coisas nossas”, tão caras ao Poeta da Vila. É com grande entusiasmo que torço para que a música popular venha a obter cada vez mais espaço dentro da pesquisa histórica, abrindo novos caminhos e traduzindo “vozes e discursos que outros tipos de fonte jamais serão capazes de ouvir” (EGYPTO, 2009, p. 10).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *O que é História Cultural?*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural. Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

EGYPTO, Diogo José Freitas. *Filosofia da Vila: a representação do cotidiano popular carioca na música de Noel Rosa*. 2009. 89 p. Monografia (Licenciatura Plena em História). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba.

HELLER, Agnes. *O Cotidiano e a História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, sd.

HOLANDA, Nadiane Chaves Pereira de. *Cultura Popular: Circularidade e Resistência. Um diálogo com M. Bakhtin*. 2006. 77 p. Monografia (Licenciatura Plena em História). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba.

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

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Editora UFRJ, 2001.

VAINFAS, Ronaldo. *Os Protagonistas Anônimos da História: Micro-história*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.