

Noel Rosa e Carlos Drummond de Andrade: a criação do sujeito lírico *outsider* na cultura brasileira

(Noel Rosa and Carlos Drummond de Andrade: the creation of the
outsider lyric subject in the Brazilian culture)

Mayra Pinto¹

¹Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo (USP)

mayrapinto@usp.br

Abstract: From the common discursive paradigm to humor, irony and colloquialism (traits of the spoken discourse) to literature and to the songs from the 20's and 30's of the 20th century, the poetic ancestry of the *outsider* lyric subject came, which generated a similar voice in Noel Rosa's work, especially in what was produced between 1929 and 1937 focusing on the lyric self of the samba songwriter, and in the first two books written by Carlos Drummond de Andrade (*Alguma Poesia*, 1930, and *Brejo das Almas*, 1934). This paper proposes a comparative analysis of these works in order to understand the enunciative intersections that contributed to the invention of a discursive-poetic tendency, which is common in the literature and in the urban popular music of the same Brazilian historical period. Our analysis is based on Bakhtinian enunciative theories and on Luigi Pirandello's concept of humorism to verify how these intersections were created stylistically and axiologically.

Keywords: Noel Rosa; Carlos Drummond de Andrade; irony; humor; colloquialism.

Resumo: Do paradigma discursivo comum – humor, ironia e tom coloquial/marcas do discurso falado – à literatura e à canção das décadas de 20 e 30 do século XX, nasceu a linhagem poética do sujeito lírico *outsider*, que engendrou uma voz semelhante na obra de Noel Rosa, sobretudo naquela centrada no eu-lírico do sambista, (produzida entre 1929-1937) e nos dois primeiros livros de Carlos Drummond de Andrade, *Alguma Poesia* (1930) e *Brejo das Almas* (1934). Este artigo propõe a análise comparativa de alguns aspectos dessas obras a fim de compreender quais intersecções enunciativas contribuíram para a invenção de uma linhagem poético-discursiva comum à literatura e à canção popular urbana no mesmo momento histórico brasileiro. Além das teorias enunciativas de viés bakhtiniano, o conceito de *humorismo*, criado por Luigi Pirandello, será a base para averiguar como essas intersecções foram construídas tanto estilística quanto axiologicamente.

Palavras-chave: Noel Rosa; Carlos Drummond de Andrade; ironia; humor; tom coloquial.

Noel & Drummond: a língua bufona da plebe

No Brasil entre as décadas de 20 e 30 do século passado, tanto a cultura popular quanto a cultura erudita foram marcadas por categorias discursivas semelhantes – humor, ironia e tom coloquial/registros do discurso falado – em boa parte da produção da canção popular urbana e da literatura. O interessante do aparente “acaso” é que ambas as produções tornaram-se paradigmáticas: a literatura, a partir do modernismo, estabeleceu-se como uma produção segura e original em língua portuguesa e a canção popular urbana inventa uma forma seguida até hoje. Desse paradigma discursivo comum, nasceram obras que tanto contribuíram para estabelecê-lo, como foram influenciadas por ele dando origem a outras linhagens poéticas. Uma delas construiu um sujeito lírico, ao qual chamaremos *outsider*, que engendrou uma voz semelhante na obra de Noel Rosa (produzida entre

1929-1937) e nos dois primeiros livros de Carlos Drummond de Andrade, *Alguma Poesia* (1930) e *Brejo das Almas* (1934). Este artigo propõe a análise comparativa de alguns aspectos dessas obras a fim de compreender quais intersecções enunciativas contribuíram para a criação de uma linhagem poético-discursiva comum à literatura e à canção popular urbana no mesmo momento histórico brasileiro.

Na tese *Noel Rosa: o humor na canção*, defendida em 2010, junto ao programa de Linguagem e Educação da Faculdade de Educação da USP, sob a orientação do Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto, a análise da obra do compositor carioca indicou que, além de contribuir para a construção de um paradigma na canção popular urbana ao lado de outras obras contemporâneas, há uma voz original bem diferente do que era produzido liricamente na canção naquele momento. De modo geral, essa voz se coloca em alguma situação polêmica, marcando uma oposição a outra voz; às vezes em relação ao interlocutor da canção – geralmente nas canções que falam de relações afetivas ou sociais – outras vezes, no âmbito da enunciação, em relação a determinados valores. A vocação polêmica da voz noelina não poupa sequer o próprio locutor, em muitas canções, alvo de autoíronias. A esse tipo de enunciação Bakhtin chamou dialogismo de “colorido polêmico”.¹ Na obra de Noel, ele é uma das marcas discursivas mais originais.

A tensa oposição crítica não se configura apenas como crítica de valores dominantes; ela também é crítica do universo do samba. Constante, indica não só a oposição sistemática a valores burgueses tradicionalistas, pois também sugere uma espécie de desconforto em relação a estereótipos sociais associados a tipos dominados, como é o caso emblemático do malandro.² As personagens das canções de Noel jamais são nem serão

1 Mikhail Bakhtin usa essa expressão para definir como o duplo aspecto do dialogismo está presente na obra de Tolstói frequentemente em oposição às vozes de sua época: “...seu discurso, mesmo nas expressões mais ‘líricas’ e nas descrições mais ‘épicas’, harmoniza-se (mais frequentemente ‘desarmoniza-se’) com diversos aspectos da consciência social e verbal plurilíngue que enreda o objeto. Ao mesmo tempo intervém polemicamente no horizonte objetual e axiológico do leitor, procurando afetar e destruir o fundo aperceptivo de sua compreensão ativa” (1990, p. 91).

2 “O malandro foi uma personagem construída muito em função do sucesso que essa voz da malandragem obteve desde o final da década de 20 do século passado – o que significa o início do período em que há uma crescente divulgação da canção popular urbana em todas as frentes da indústria cultural; no rádio, disco e cinema. E como essa personagem estava diretamente associada ao carnaval, isto é, a um tipo de canção feita para dançar, para ser repetida exaustivamente durante os dias de carnaval nos blocos, nas escolas de samba, nos salões, nada mais adequado do que atribuir-lhe um tom alegre, distante de qualquer lembrança da dura vida fora do carnaval. Mesmo o malandro do Estácio, cujo tema mais constante gira em torno de sua crise com a malandragem, conforme Carlos Sandroni apontou em *Feitiço Decente* (2001), canta sua condição com altivez, não é um derrotado de modo algum; se o mundo do trabalho formal, ou a relação amorosa, não o aceita por qualquer razão, ele tem a opção segura de voltar à boemia: “Se você jurar/Que me tem amor/Eu posso me regenerar/Mas se é/Para mentir, mulher/A orgia assim não vou deixar”. Mas, em Noel, a voz do malandro, além do tom alegre capaz do autodeboche, terá também o tom ambíguo de uma ironia precisa a indicar constante e incomodamente que algo está fora do lugar na ordem social. O que faz a diferença entre a obra de Noel e a de outros compositores, do Estácio ou não, é uma enunciação marcada por um tipo de humor crítico, cuja ênfase está não só na simples oposição a determinado valor, mas em sua enfática desvalorização – pelo deboche, pela sátira, pela ironia – seja ele um valor dominante ou não. Por esse motivo, a voz de Noel assume plenamente a “atitude narcísica” freudiana própria do discurso de humor; essa voz – que se dramatiza em diferentes personagens, não apenas no malandro – teima em encenar sua insubmissão festiva e, portanto, prazerosa, às limitações da realidade ao mesmo tempo em que denuncia essas limitações. Assim, o malandro de Noel em *Com que roupa?* joga alegremente com o estereótipo do malandro em crise para reafirmar sua escolha; para ele, não há crise em sua malandragem, mas nas condições sociais, que obrigam todos, otários e malandros, a uma vida de penúria financeira. Em *Escola de malandro*, nos versos

bem-sucedidas, pois sempre há, na enunciação, algo a indicar ou a insinuar sua incompletude e fracasso. Seu porta-voz favorito para falar da falta é o eu-lírico do sambista, cuja condição mais marcante é sempre precária seja financeiramente, seja socialmente. A enunciação em Noel remete a um embate em que o fracasso é a condição inexorável de uma humanidade precária, não só por conta das condições econômicas e sociais do país, mas devido à sua condição existencial, frágil e limitada diante de uma realidade que em tudo lhe aniquila a possibilidade de superação. Não por acaso em boa parte de suas canções líricas, emerge explicitamente o que o sorriso das canções humorísticas procura disfarçar: uma voz carregada de um amargo pessimismo.³

Sua obra passou a ser o paradigma, na canção popular urbana, de uma concepção de mundo que traz um olhar crítico para o alegre e descomprometido mundo da canção popular; o sambista pobre de Noel fala sobre seu lugar tenso no mundo; não é só o cantor afável e alegre da festa, ou o *clown* inofensivo, é também o crítico mordaz que denuncia que o mundo o “condena” exclusivamente porque ele é pobre. A marca de rejeição que o sambista carrega é devida à sua condição social precária. Noel não diz em momento algum que o sambista é condenado socialmente por ser sambista, mas a rejeição social dele se pauta num preconceito de classe; em *Se a sorte me ajudar*, por exemplo, é explícito quanto a isso: “Quem faz seus versos/E no morro faz visagem/Leva sempre desvantagem/Dorme sempre no distrito/Entretanto quem é rico/E faz samba na Avenida/Quando abusa da bebida/Todo mundo acha bonito”. E em *Filosofia*, mais indiretamente, provoca: “Mas a filosofia/Hoje me auxilia/A viver indiferente assim./Nesta prontidão sem fim/Vou fingindo que sou rico/Pra ninguém zombar de mim”. Ele fundou um modo de dizer na canção brasileira que é o do sambista desprovido de qualquer tipo de poder ou de força; seu único triunfo é o amor incondicional à sua arte e, claro, a capacidade de ver criticamente o mundo para além de suas aparências convenientes. Até mesmo quando interpretava suas canções, a voz pequena e nuançada de Noel reafirmava um sujeito frágil, levemente triste e queixoso, cujas reticências ou silêncios carregavam um mundo de significados sugeridos para que o ouvinte os desvendasse. Reafirmava igualmente toda a conduta debochada e alegre do *clown* num eterno jogo de máscaras que joga com a sobreposição dos sentimentos; ora é a máscara da tristeza – ou da lamúria, tão frequente no tom noelino – que dá o tom, ora é francamente o deboche que faz culminar no riso toda a encenação de distanciamento.

Essa mesma vertente do sujeito frágil, arauto lírico do individualismo moderno, que se apresenta incondicionalmente em oposição aos valores dominantes, e cujo discurso feitos por Noel, o deboche é em relação ao próprio malandro – tão incensado no restante da letra. Em *Malandro medroso*, o jogo ambíguo dá o tom: a valorização de uma qualidade do malandro – a esperteza – se contrapõe à desvalorização de outra – a valentia. O malandro é a figura eleita para dizer das limitações – desprazerosas, injustas, duras – do mundo do trabalho, mas, para Noel, ele é também um estereótipo cheio de limitações – sua suposta crise com seu estilo de vida marginal é muito mais uma aparente encenação de culpa do que a indicação de qualquer desejo verdadeiro de regeneração, sua vaidade exacerbada com essa condição, que no fim das contas é tão miserável quanto qualquer outra” (PINTO, 2010, p. 38, 49).

3 Conforme analisado na seção “A voz poética II – o valor do samba” da tese “Noel Rosa: o humor na canção”, apenas o samba será tratado como uma positividade inquestionável na obra de Noel Rosa. É por intermédio do ritmo alegre e dançante do samba que o locutor fala de suas vicissitudes em inúmeras canções; por mais que o prazer da vida seja restrito por dificuldades financeiras e sociais, o sambista não deixa de fazer o que lhe dá mais prazer: samba. Assim, nasce uma voz que ao falar de uma pobreza extrema como condição social característica de boa parte da população brasileira, fala também de uma parte da produção cultural dessa população como uma riqueza que se contrapõe à pobreza de sua condição social.

so é atravessado pela ironia e pelo humor, surge com força na poesia brasileira nos dois primeiros livros de Carlos Drummond de Andrade. A pista sobre uma possível conexão lírico-discursiva entre a obra de Noel Rosa – sobretudo as canções centradas no eu-lírico do sambista – e os dois primeiros livros de Drummond foi dada, inicialmente, pelo próprio poeta mineiro:

Meu primeiro livro, *Alguma Poesia* (1930), traduz uma grande inexperiência do sofrimento e uma deleitação ingênua com o próprio indivíduo. Já em *Brejo das Almas* (1934), alguma coisa se compôs, se organizou; o individualismo será mais exacerbado, mas há também uma consciência crescente de sua precariedade e uma desaprovação tácita da conduta (ou falta de conduta) espiritual do autor. (1944)

Há nessa afirmação certamente um diálogo com o clássico ensaio “A poesia em 1930”, de seu amigo Mário de Andrade, que qualificou seu primeiro livro como “dum individualismo exacerbado”. Drummond, no entanto, acrescenta às observações do escritor paulista um aspecto fundamental dessas primeiras obras: “a deleitação ingênua com o próprio indivíduo” seguida da “consciência crescente de sua precariedade”. Isto é, há uma franca encenação de certa superioridade que se projeta nesse sujeito lírico, num primeiro momento, e que se amplia, num segundo, para a constatação de sua impotência como indivíduo. No entanto, ambas as tendências convivem já em *Alguma poesia* e não por acaso desde “Poema de sete faces”, escolhido para abrir o livro. Nesse poema, verdadeira profissão de fé drummondiana, o eu-lírico joga com a consciência de sua impotência ao mesmo tempo em que reafirma sua crença, mesmo que absurda não importa, na sua voz poética, “a deleitação ingênua”: “O coração mais vasto que o mundo não significa, no caso, portanto, uma exaltação egotista do poder de si mesmo; ao contrário, o que está em jogo é o desajeitamento e a fraqueza do poeta, e seu sentimento é propriamente o de não-poder do Eu. E, por isso mesmo, se exprime modulado pela ironia e pelo humor” (ARRIGUCCI, 2002, p. 45). Realmente, não há aí nenhuma “exaltação” projetada sobre o eu-lírico já irremediavelmente marcado pelo destino *gauche*, mas há o jogo de uma voz que se apresenta *em confronto e com prazer*, daí o humor tão característico dessas obras iniciais.

Nesse primeiro momento de Drummond, assim como ao longo da obra de Noel, a encenação de potência de um sujeito lírico que se sabe precário é condição para marcar seu desejo de organizar o caos do mundo minimamente de acordo com a *sua lógica e a sua verdade*. Talvez, em Drummond, esse movimento não passe de uma aderência a mais ao espírito modernista da primeira hora como aponta Antonio Candido: “Na sua obra há indicações de que lhe agrada recuperar uma relativa euforia modernista, perdida depois de *Brejo das Almas*” (1970, p. 69). Pode ser, além disso, que a “deleitação”, a “euforia” com o “falso poder” do indivíduo, seja evidência do alinhamento a uma linhagem mais ampla.

A voz de um sujeito lírico precário, que canta seu confronto com o mundo por intermédio do humor, insere-se numa linhagem na literatura ocidental que alia um tipo de humor mais crítico, mais reflexivo, ao discurso coloquial. Luigi Pirandello analisou algumas obras europeias fundadoras dessa linhagem no clássico ensaio “O humorismo” (1999), em que procura definir, sob o ponto de vista filosófico e discursivo, o que seriam as características mais expressivas desse gênero de texto. Para o dramaturgo, o conceito de humorismo implica um humor específico⁴ que independe de época ou de cultura;

4 O humorismo de Pirandello alinha-se, de certa forma, ao “humor filosófico”, que, por volta do meio do século XIX, tomou o lugar antes ocupado pelo humor romântico e caracterizou-se por um viés ainda mais

Heine, Rabelais e Montesquieu, por exemplo, são autênticos humoristas. Uma de suas características mais marcantes é o estilo que se contrapõe à retórica tradicional e “requer o mais vivo, liberto, espontâneo e imediato movimento da língua, movimento que só se pode ter quando a forma pouco a pouco se cria” (PIRANDELLO, 1999, p. 76). Esse estilo tem necessariamente um caráter popular, está impregnado da “língua bufona da plebe”. Isto é, para Pirandello, “colorir comicamente a frase” é uma marca própria do discurso popular, em qualquer cultura, que se projeta, sempre, nas obras dos verdadeiros humoristas. Além dessa marca, no humorismo de Pirandello a ironia transcende o lugar de uma simples figura de linguagem, não é somente verbal:

A ironia está na visão que o poeta tem, não só daquele mundo fantástico, mas da própria vida e dos homens. Tudo é fábula e tudo é verdadeiro, porque é fatal que creiamos serem verdadeiras as vãs aparências que brotam de nossas ilusões e paixões; iludir-se pode ser belo, mas quando se é levado a imaginar em demasia sempre se chora depois o engano: e este engano se nos aparece cômico ou trágico, conforme o grau de nossa participação nas vicissitudes de quem dele padece, segundo o interesse ou simpatia que aquela paixão ou aquela ilusão suscitam em nós, segundo os efeitos que aquele engano produz. (PIRANDELLO, 1999, p. 117)

Assim, a vida humana é marcada por contradições inexoráveis cuja causa principal é a impossibilidade de acordo entre a realidade e os ideais, entre o desejo e a constatação dos limites para a sua realização. No humorismo essa dinâmica tem como efeito “aquela tal perplexidade entre o pranto e o riso; depois o ceticismo de que se colore toda observação, toda pintura humorística e, por fim, seu proceder minuciosamente e também maliciosamente analítico” (PIRANDELLO, 1999, p. 143). Por isso, para Pirandello, o humorista é também um crítico; percebe a conduta humana em toda a sua fragilidade e a revela quando desmonta o mecanismo pelo qual essa fragilidade é construída.

Em suma, segundo Pirandello, diante da sua fragilidade e da sua impotência, o homem vive, em maior ou menor grau, um dilema dramático, somente suportável por meio da sombrio. Um de seus adeptos mais ilustres foi Oscar Wilde, para quem não há mais esperança na natureza humana: “Há uma súcia de indivíduos que conseguem viver juntos, bem ou mal, temperando seu egoísmo com uma hipocrisia que é a moral”. Essa visão pessimista na literatura, que se concretiza no humor filosófico, acaba por se transformar numa forma permanente de contestação social que transcende culturas, é universal: “Humor filosófico, fim-de-século, humor de uma inteligência que, depois de examinar bem, retorna a seu ponto de partida e constata que girou em falso: o mundo é incompreensível. Esse humor do absurdo é internacional. Ele aproxima os desiludidos da religião e os desiludidos da ciência. Não há humor americano, inglês, alemão, francês, belga ou judeu. Há tipos de humor correspondendo a diferentes psicologias, sentidos por experiências diferentes e encontrados em todos os países. Mesmo que utilizem línguas e elementos de sua cultura nacional, isso não produz nenhuma diferença de forma. Mark Twain, Oscar Wilde, Friedrich Nietzsche e André Breton são universais”. Segundo Minois (2003, p. 491-496), a noção de humor nacional surgiu no meio do século XIX, na Europa, em meio ao debate ideológico relacionado à questão do nacionalismo contra o internacionalismo. Os diferentes risos nacionais – gaulês, alemão, inglês – são mitos construídos com o intuito de alimentar um suposto “gênio nacional”, criado para afirmar os valores culturais próprios de cada nação em detrimento dos valores das outras nações: “Cada nação tem seus próprios demônios, e estes inspiram um riso específico que ilustra o suposto temperamento do povo em questão. Cada nação fabrica seu riso e o opõe ao riso vulgar das outras nações”. Para o historiador, há um senso cômico característico de cada cultura que até pode ser incompreensível para outra cultura. No entanto, essas são diferenças superficiais, o que é comum a todos os países são os diferentes tipos de riso, que podem ser agressivos, amigáveis, amargos, alegres etc. Pirandello reafirma essa noção de humor nacional, mas estabelece uma clara diferença entre humor nacional e o conceito de humorismo, que se aplica à produção literária. Aqui, o humor nacional tem uma importância secundária porque não é universal como o humorismo (MINOIS, 2003, p. 491-496).

ilusão de potência experimentada em diversos tipos de encenações sociais. No humorismo não deixa de haver uma encenação, sobretudo se for olhado pela perspectiva freudiana do humor como uma forma de encenação de distanciamento dos desprazerosos limites impostos pela realidade.⁵ Mas, diferentemente da encenação social que, em geral, “é uma forma de adaptação” aos valores dominantes, o humorismo propõe uma espécie de enfrentamento desses valores. Quando os mecanismos de simulação social são desmascarados, é como se houvesse uma possibilidade de reflexão sobre eles, no mínimo, para lembrar que esses mecanismos são criações humanas que, sob uma mirada crítica, estão a serviço de um tipo de ordem social no mais das vezes violentamente opressiva do indivíduo.⁶

O sujeito lírico do primeiro Drummond e de Noel Rosa (as canções centradas no eu-lírico do sambista) pertence a essa linhagem mais ampla da literatura ocidental. Além de ser marcado pela “língua bufona da plebe” – humor, ironia e tom coloquial –, encena uma espécie de superioridade em relação aos valores dominantes como forma de enfrentamento, de resistência. Essa falsa superioridade – “ilusão de potência” – é *revelada como falsa* na obra, mas somente por meio dela o sujeito lírico pode marcar sua diferença no mundo como uma grandeza, ou uma positividade seja como poeta, seja como compositor: “Mundo, mundo, vasto mundo/se eu me chamasse Raimundo seria só uma rima e não uma solução/mundo mundo vasto mundo/mais vasto é meu coração”, em Drummond, e “Mas a filosofia/Hoje me auxilia/A viver indiferente assim./Nesta prontidão sem fim/Vou fingindo que sou rico/Pra ninguém zombar de mim”, em Noel. Tanto o poeta quanto o

5 No clássico *O chiste e suas relações com o inconsciente*, para ilustrar a produção e a recepção do discurso de humor, Freud (1981, p. 1163) dá como exemplo o caso do condenado à forca que no dia fatídico de sua morte pergunta que dia da semana é aquele; à resposta dada, uma segunda-feira, segue seu comentário: “Bela maneira de começar a semana!”. O humor aqui é uma forma de economizar a compaixão que por ventura sua situação pudesse suscitar: no lugar do sofrimento pelo seu fim próximo – tanto de sua parte como da parte do outro que compartilha sua dor – tem-se uma descarga psíquica que evita a compaixão, já que o próprio condenado “não se importa” com sua morte próxima, e se projeta no riso: “a compaixão economizada é uma das mais generosas fontes de prazer humorístico” (FREUD, 1981, p. 1163). Isto é, de um modo geral, a essência do humor, como um mecanismo psíquico, estaria na economia de afetos desprazerosos. O mais interessante na análise freudiana do humor está na origem da atitude psíquica que o engendra. Assim como o cômico e o chiste, o humor “tem este algo liberador” – o prazer de uma economia psíquica – mas tem também, diferentemente dos outros dois, “algo grandioso e exaltante”. Para Freud (1981, p. 2998), essas características originam-se numa atitude narcísica; o eu não só se recusa a se submeter às limitações traumáticas da realidade, como também encena uma atitude de distanciamento em que as vicissitudes da vida só podem lhe causar prazer: “O humor não é resignado, mas rebelde; não só significa o triunfo do eu, mas também do princípio do prazer, que no humor consegue triunfar sobre a adversidade das circunstâncias reais” (FREUD, 1981, p. 2998).

6 A perspectiva de Pirandello sobre o humorismo é radicalmente oposta a uma visão moralista sobre o riso de um modo geral, corrente à época em que escreveu esse ensaio – início do século XX. Bergson foi, talvez, o porta-voz filosófico dessa perspectiva; para ele o riso incorpora uma função moral; é, antes de tudo, uma forma de “correção” social: “A sociedade vingá-se por meio do riso das liberdades tomadas em relação a ela”. A humilhação imposta à pessoa seria uma forma de lembrá-la de sua conduta automatizada, mecânica, fora dos padrões exigidos pela convivência social rigorosamente de acordo, pelo menos deveria ser, com a razão crítica. Por isso, porque é unicamente um meio de “corrigir” os deslizes do indivíduo, Bergson (1991, p. 97-123) considera o riso uma forma discursiva hierarquicamente inferior: “[...] deveríamos começar por definir a arte no que ela tem de mais elevado: depois, descendo pouco a pouco em direção à poesia cômica, veríamos que ela se situa nos confins da arte e da vida, e que se separa, pelo seu caráter de generalidade, do resto das outras artes”. Para Bergson, portanto, o riso é uma forma coercitiva de discurso que se alia às exigências sociais, para controlar o indivíduo que ousa sair dos padrões de comportamento ditados pela ordem social. Esse riso humilha e inferioriza não só aquele que é seu objeto, mas também aquele que o emprega como discurso – já que se dispõe a usar uma linguagem “inferior” (BERGSON, 1991, p. 97-123).

sambista-filósofo sabem que sua arte não tem poder para transformar o mundo de acordo com seu desejo, mesmo assim não deixam de marcá-lo. O desejo é sua única potência. Mesmo que ilusória, não importa.

Os outsiders

Nas obras do poeta mineiro e do compositor carioca, há sujeitos líricos semelhantes inseridos no humorismo, conforme a definição de Pirandello, e que ao mesmo tempo fundam uma linhagem muito particular na cultura brasileira. Uma hipótese é a de que ambos inventaram, concomitantemente, uma categoria lírica a que chamamos *outsider*.⁷ Sua marca principal é a autorreflexão negativa que se apresenta invariavelmente em confronto com diversos interlocutores, seja no nível do enunciado, seja no nível da enunciação. Em muitas canções e poemas, esse confronto denuncia, em tom de desafio, um previsível não reconhecimento pelo outro de sua singularidade e valor: “Não tenho medo de bamba/ Na roda de samba/Eu sou bacharel”, em Noel, e em Drummond, “Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou”.⁸ Soma-se a esse outro traço marcante, isto é, a defesa incondicional de permanecer sambista/poeta porque somente nessa condição o sujeito da enunciação encontra algum alívio para as penas da existência: “Não amola! Não amola!/ Não deixo o samba/ Porque o samba me consola”, em Noel, e “Meu verso é minha consolação”, em Drummond.⁹

Além dessas marcas mais recorrentes, há outras reveladoras de uma linhagem *outsider*. Por exemplo, a condição daquele que está à margem, por ter feito uma escolha existencial não reconhecida socialmente, é figurada em alguns momentos em ambas as obras como uma “fatalidade” determinada por forças “superiores” sobre as quais o frágil sujeito da enunciação não tem poder algum: “Quando nasci, um anjo torto/desses que vivem na sombra/disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.”, em Drummond, e “O meu destino/Foi traçado no baralho/ Não fui feito pra trabalho/Eu nasci pra batucar”, em Noel. Talvez haja aqui, além do jogo com a mitificação romântica da vocação artística, o reforço – obviamente cínico, debochado, irônico – da fragilidade de um sujeito que realmente não tem poder sobre nada, sequer sobre suas próprias escolhas.

Assim, percebe-se outra marca muito própria do *outsider* drumondiano e noelino: sua poética do confronto se radicaliza a tal ponto que invariavelmente a autoironia é uma constante. Sua condição, sua dor, sua impotência, seus fracassos são alvos recorrentes de uma mirada crítica que relativiza as certezas que porventura o eu-lírico venha a ter sobre si mesmo. Pensando-se nesse tipo de discurso atravessado recorrentemente pela ironia,

7 Tomamos o termo da sociologia, mais precisamente do par “estabelecidos e *outsider*”: “Segundo Norbert Elias, essas categorias são definidoras de identidades relacionais. Aqueles que fazem parte de uma ou outra são ligados por um laço tenso e desigual de interdependência: os estabelecidos formam um grupo que se compreende e é reconhecido como a “boa sociedade”, e seu poder deriva do fato de que constituem um modelo moral para os outros, enquanto o *outsider* não constitui um grupo social, está fora deles e costuma ser associado ao desvio. Portanto o par de classificações estabelecidos-*outsider* ilumina relações de poder de uma dimensão social definida por valores como superioridade moral e social, auto-compreensão e reconhecimento, pertencimento e exclusão” (MISKOLCI, 2006, p. 369).

8 “Eu vou pra Vila” – Noel se contrapõe aos “bambas”, como eram conhecidos os bons sambistas negros dos morros, ao fazer referência ao seu título de “bacharel”, obtido por quem completava o equivalente ao Ensino Médio atual – e “Explicação”, de *Alguma Poesia*.

9 “Que se dane”, parceria de Noel com Jota Machado, e “Explicação”.

ambos se alinham a uma tendência mais ampla em sua época: “Como apontou T. S. Eliot, [...] esforçar-se para preservar o tom de inflexão irônica e a dificuldade tornou-se quase um dever moral para os poetas do século XX” (ARRIGUCCI, 2002, p. 41-42). A diferença e grandeza dos brasileiros é que o próprio eu-lírico é um alvo frequente de ironia.¹⁰

Outra provável semelhança, muito importante para a compreensão do sujeito lírico *outsider* em sua especificidade, é que nas obras desses artistas as categorias do humor e da ironia podem ser também estratégias de disfarce permitindo ao enunciador esquivar-se de prováveis sanções sociais.¹¹ No caso de Drummond, Davi Arrigucci concorda com Mário de Andrade e atribui o disfarce à natureza “tímida” do poeta.¹² Já para Noel, havia, entre outros motivos, um dado de realidade nada desprezível naquele momento; o governo de Getúlio Vargas acabava de se instalar no poder por intermédio de um golpe: “Críticas políticas, frontais, abertas, com todos os pingos nos *is*, Noel Rosa não é ousado o bastante para fazê-las. Nem ele, nem nenhum compositor destes tempos, a maioria por sinal interessada em render homenagens ao novo presidente” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 173). Qualquer compositor que produzisse um discurso de confrontação com o discurso político oficial teria, necessariamente, de correr o risco de arcar com as consequências de uma possível repressão por parte do governo.¹³ Noel não estava disposto a confrontações desnecessárias e explícitas com o poder; assim, o discurso ambíguo, do humor e da ironia, foi também uma estratégia de disfarce que permitiu sua entrada e permanência em cena.

Além das semelhanças discursivas que engendraram o sujeito lírico *outsider*, é interessante lembrar que a idade em que os autores produziram as obras aqui analisadas é bem próxima – os poemas de *Alguma Poesia*, por exemplo, foram feitos ao longo da década de 20, quando Drummond tinha 20 e poucos anos, e Noel compôs dos 19 aos 26 anos, desde 1929 até 1937. Esse dado não é nada acessório se voltarmos ao julgamento de Drummond sobre seus dois primeiros livros, nos quais vê certa imaturidade lírica – o “individualismo exacerbado” transita da “deleitação ingênua” do primeiro para “uma consciência crescente de sua precariedade” no segundo. Como vimos, esse sujeito lírico caracteriza-se por uma poética do confronto e defende de modo visceral – desafiador e

10 Para a nossa crítica literária, é notória a falta de reconhecimento dos grandes artistas brasileiros em diferentes áreas: “Poucas vezes Drummond tem sido posto no lugar que lhe cabe no panorama internacional da poesia moderna.” Davi Arrigucci, op. cit. p. 19; e José Miguel Wisnik “Fiquei sabendo em Lisboa que Fernando Pessoa disse mais de uma vez que Catulo da Paixão Cearense deveria receber o prêmio Nobel. Estou convicto de que era um aceno, mesmo que jocoso, em direção ao fenômeno virtual da música brasileira, na versão ainda híbrida e palavrosa da canção cheia de literatice de Catulo. O que diria então de Noel, se chegasse a conhecê-lo?”. In: “Nobel para Noel”, O Globo, 02 de julho de 2011.

11 Na ironia, por exemplo, por sua ambiguidade discursiva intrínseca essa possibilidade é uma constante: “Não é que a ironia serve fundamentalmente a dizer do mal, mas que ela tem por função frustrar uma norma que, de modo geral, interdita de dizer do mal [...] a ironia é defensiva *contra as normas* [...] como um estratégia que permite frustrar o assujeitamento dos enunciadores às regras da racionalidade e do bem-estar públicos. Ela representa então um meio – talvez o único – que tem o indivíduo falante de se libertar de uma coerção normativa, sem ter de suportar as sanções que trarão uma franca infração. Contra o “fascismo” que Barthes, por uma hipérbole ela mesma suspeita de ironia, reprovou recentemente às normas da linguagem, a ironia faz a figura da réplica “antifascista”. Porque ela pode aparecer, na ordem da palavra, como o último refúgio da liberdade individual (BERRENDONNER, 1982, p. 239 (tradução minha).

12 “Pelo chiste o poeta exercita o humor como um tipo de piada agressiva – o tímido que em tom de farsa e sob disfarce paródico mostra a garra da insolência modernista” (ARRIGUCCI, 2002, p 31).

13 Alguns anos antes, em 1922, os compositores Freire Júnior e Careca (Luís Nunes Sampaio) foram perseguidos – o primeiro chegou a ser preso – pela polícia devido à marchinha “Ai, Seu Mé”, que satirizava o candidato à sucessão presidencial Artur Bernardes (SEVERIANO; MELLO, 2002, p. 63-64).

impulsivo – sua conduta como poeta, ou sambista no caso da obra de Noel, isto é, seu direito a uma escolha existencial que não se curva aos valores conservadores. Nada mais próprio de um espírito “jovem” por excelência – porque encena romanticamente a crença em sua solitária força individual. Ainda mais, no caso de Drummond, se examinarmos o conjunto subsequente de sua obra na década de 40, forjada no espírito de um forte engajamento social – *Sentimento do mundo*, *José* e *A Rosa do Povo* – que se contrapõe ao tom individualista de seus primeiros livros.

O sujeito lírico *outsider* filia-se, portanto, a tendências mais amplas na literatura ocidental – o humorismo, a ironia moderna – ao mesmo tempo em que funda na cultura brasileira, popular e erudita, um modo de dizer original: sua voz fala de um sujeito precário – o artista moderno – não reconhecido socialmente, e por isso mesmo enfatiza sua arte como um valor positivo, embora insista em paradoxalmente caracterizar sua força como algo ilusório. O *outsider* apresenta-se como uma espécie de sobrevivente num mundo que lhe é hostil e com o qual está em conflito permanente, mas de viés, no mais das vezes disfarçado pelo humor ou pela ironia. Carrega, ainda, a marca universal do humor moderno, que revela com irreverência um mundo contraditório, cheio de dor e de faltas para o indivíduo solitário e extremamente frágil diante das vicissitudes da vida. A leveza com que a dor é figurada não lhe elimina sua qualidade de dor; o que muda em relação ao discurso “sério” é que a encenação remete a um eu que “não se importa” com as mazelas da vida, mas, ao contrário, é até capaz de extrair do confronto com elas, por meio da ficção de distanciamento, um intenso prazer.

No que concerne à ideia, mais ampla, de que o *outsider* é uma espécie de porta-voz de algum tipo de não reconhecimento – social, político, cultural – há na cultura brasileira ramificações enunciativas que se estendem pelo menos desde o século XIX e sugerem outra filiação para o sujeito lírico dramatizado por Noel e Drummond. Como se sabe, os contrastes das relações sociais e políticas no Brasil foram inspiradores para inúmeras obras cujas personagens vivem às margens das classes privilegiadas ou de instâncias institucionais, segundo uma parte considerável de consagrada crítica literária e sociológica brasileira. O clássico “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido, sobre *Memórias de um sargento de milícias*, romance de Manuel Antonio de Almeida, é um exemplo. Sua tese central, resumidamente, é a de que há, no romance, a representação de um jogo dialético entre o universo da ordem – o institucional, com suas leis morais, sociais etc. – e o da desordem – o da transgressão das normas – na sociedade carioca do Brasil joanino. Não só a personagem principal, mas quase todas as outras transitam por essas ordens. Esse trânsito seria uma marca de conduta típica de uma parcela da população do Rio de Janeiro daquela época (CANDIDO, 2004, p. 45).

Na obra de Machado de Assis a crítica encontra inúmeros exemplos para estabelecer relações entre a literatura e as peculiaridades da vida nacional no século XIX. No tratamento dado aos agregados e dependentes em sua obra inicial, Roberto Schwartz reconhece um modo de relação social típico do Brasil da época: as relações permeadas pelo favor, que faz os homens pobres livres dependerem do favor de homens da classe dominante para se manterem social e financeiramente. O crítico atribui a origem desse tipo inusitado de relação à inadequação entre as ideias liberais, defendidas pelos homens livres, e a convivência com a prática da escravidão, o que acabou gerando ideias “enviesadas – fora de centro em relação à exigência que elas mesmas propunham, e reconhe-

civilmente nossas”, por isso “resta na experiência aquele ‘desconcerto’ que foi o nosso ponto de partida: a sensação que o Brasil dá de dualismo e factício – contrastes rebarbativos, desproporções, disparates, anacronismos, contradições, conciliações e o que for” (SCHWARTZ, 1988, p. 19).

Um famoso conto de Machado também fornece pistas para compreender a intrincada questão da mestiçagem na vida brasileira. Em “Um homem célebre”, Pestana é um bem-sucedido compositor de polcas que se sente frustrado por não conseguir compor peças eruditas. Analisando o texto, José Miguel Wisnik vê uma relação – dissimulada no conto – entre o universo da personagem principal e “o modelo genético-cultural” representado pela figura de José Maurício Nunes Garcia – padre mulato, famoso compositor brasileiro de música erudita cujo filho médico era, dentre várias outras profissões, compositor de lundus. A partir dessa relação de viés que se estabelece no conto entre música, popular e erudita, e mestiçagem, Wisnik propõe uma interpretação para uma experiência social e cultural própria da vida brasileira no século XIX:

Já a mulatice, e a música que a ela corresponde, permanecem como segredos que se debatem em níveis mais profundos, porque nelas está o próprio nó que liga os termos formalmente impermeáveis da estrutura social – senhor e escravo –, através do elo proliferante, óbvio e oculto, entre escravidão e sexualidade, que “inventa” social e culturalmente, no Brasil, o mulato. Esse nó, diga-se, é ambivalência pura, porque – mais além do senhor e da escrava, e, mais do que o homem livre branco – o mulato, na própria borda do processo, está na fronteira entre a exclusão e a inclusão, como a parte nem rejeitada nem admitida que guarda o segredo inconfessável do todo. Esse lugar é homólogo, por sua vez, àquele ocupado pelas músicas populares africanizantes, entre renegadas e sedutoras, índices irreprimíveis da vida brasileira, que se tornarão depois ícones festejados do Brasil moderno, e via privilegiada de sua simbolização.¹⁴

Para Wisnik, Machado não tratou da questão da mestiçagem explicitamente não só por uma questão de estilo – sua reconhecida capacidade de “elaborar construções complexíssimas [...] sobre a alusão e a referência indireta” – mas também devido a uma espécie de decoro necessário para defender sua vida íntima de uma excessiva exposição pública. Sobre isso – a dupla condição de Machado, um mulato de origem humilde que se torna um escritor respeitado e de sucesso –, Richard Miskolci lança um olhar sociológico e insere o escritor na inusitada categoria dos que fazem parte tanto dos *outsiders* quanto dos estabelecidos. Miskolci investiga essa relação por meio da polêmica com Silvio Romero, representante da Geração 1870, “caracterizada pela marginalidade política e pouco preocupada com a marginalidade social” (2006, p. 368). Segundo o crítico, a dissidência de Machado demonstrou, além de sua crítica ao modo mitificador como a intelectualidade brasileira lidava com as novas ideias científicas europeias, que não se sentia parte dessa

14 “Machado maxixe: o caso Pestana”. *Teresa: revista de literatura brasileira* 4/5, São Paulo, Editora 34, 2003, p. 49-50. Mário de Andrade afirma que “a sociedade brasileira até bem dentro do século XIX se mostrou impenetrável à influência afronegra, tanto na música como na poesia e dança, embora muito menos nos costumes e nas tradições materiais” e esse “muro” só foi rompido com o lundu que “vence o fingido desinteresse das classes dominantes e invade sem convite a festa do branco”. Contudo o lundu só pôde participar disfarçado da festa da cultura oficial; deixa de ser uma música para dançar – “Dançar as embigadas dos pretos, Deus te livre!” – e torna-se canção para ser ouvida, mas uma canção cômica (ANDRADE, 1944, p. 36-37).

elite, reprodutora de um “modelo social” do qual ele estaria inexoravelmente excluído seja por origem de classe, e raça, seja propriamente por sua visão de mundo.

Os estudos citados, apenas alguns em meio a inúmeros, tratam de entender especificidades da vida brasileira à luz da literatura. Uma delas diz respeito a uma espécie de trânsito frequente entre fronteiras característico das relações sociais no Brasil ao longo do século XIX. Esse trânsito é comum tanto no desempenho de personagens que espelham relações “fora da ordem” no mundo social, quanto na vida de pessoas – Machado é um exemplo eloquente do trânsito social com todas as suas contradições presentes em sua obra, e a própria classe dos homens livres brasileiros; livres para adotar as ideias mais avançadas de seu tempo, porém dependentes do favor das elites para poder sobreviver. As obras de Drummond e Noel contribuíram para construir um imaginário e foram construídas a partir de uma determinada cultura em que o *outsider* era produto e produtor.

Quando se pensa que as canções de Noel são gravadas até hoje e os primeiros poemas de Drummond – sobretudo inúmeros de *Alguma poesia* – foram transformados em ícones da poesia nacional, observa-se o reconhecimento desse lirismo que, entre outros motivos, como a inegável maestria dos dois artistas, talvez passe por algum tipo de identificação, muito particular, com o público brasileiro. Sobre Drummond, Arrigucci é categórico:

E realmente, mais do que qualquer outro poeta brasileiro, ele nos falou mais de perto, de nós mesmos e de nossa complicada existência, trazendo-nos a uma só vez a poesia misturada do cotidiano, desde a cota de vida besta de cada dia, até as perplexidades inevitáveis a que nos conduz o fato de ter de conviver, ler os jornais, amar ou simplesmente existir. (2002, p. 20)

Assim como Luiz Tatit sobre Noel:

Por predestinação, sorte, vaidade, excesso de talento ou seja lá o que for, em sete anos de atividade, Noel resolveu a equação da canção popular brasileira, produziu o que um bom compositor leva quarenta anos para concluir e lançou um dos modelos mais fecundos para as futuras gerações de cancionistas. (2002, p. 29)

O *outsider* drummondiano e noelino encarna a possibilidade de dizer na poesia e na canção algo que não pode ser dito, talvez, de outras formas na década de 30 do século passado. A insatisfação com sua condição, o “pessimismo bem humorado”, a alegria matizada de desencanto com um quê de superioridade, o orgulho de não ser enganado, ao menos esse orgulho, pelo mundo em tudo hostil; a voz do *outsider* na cultura vem refletir a voz do *outsider* social: há uma espécie de desrecalque, uma possibilidade, pelo menos no mundo da cultura, de experimentar a consonância com uma voz semelhante, que canta seu desacordo com o mundo: pela primeira poesia de Drummond e por várias canções de Noel, o público brasileiro pôde começar a dizer de seu desconforto meio disfarçado com sua boa dose de humor e ironia, meio tímido ou fanfarrão, mas desconforto e, talvez o mais significativo, em sua própria língua finalmente.

A questão da língua insere-se no contexto mais amplo de um momento em que o discurso falado entra na poesia e na canção com a mesma força. Se, na literatura, essa foi uma opção estética procurada – sobretudo ao longo da década de 1920 com os primeiros

modernistas –, na canção ela foi fruto de um arranjo mais intuitivo entre a sonoridade da entoação e da melodia.¹⁵ De qualquer forma, ambos os poetas souberam manejar os falares brasileiros, como poucos, num momento em que começavam a entrar para cultura erudita e para a popular na categoria de grande arte. O sucesso permanente de suas obras certamente tem relação com esse reconhecimento de uma língua genuinamente brasileira na produção cultural. A configuração barthesiana que Zumthor dá ao conceito de *voz* ajuda a compreender a relação:

O que importa mais profundamente à voz é que a palavra da qual ela é veículo se enuncie como uma lembrança; que esta palavra, enquanto traz um certo sentido, na materialidade das palavras e das frases, evoque (talvez muito confusamente) no inconsciente daquele que a escuta um contato inicial, que se produziu na aurora de toda a vida, cuja marca se apagou em nós, mas que, assim reanimada, constitui a figura de uma promessa para além não sei de que fissura. (2005, p. 64)

Assim, o reconhecimento se deve, em certa medida, à provocação da lembrança desse contato inicial, já que as obras estão marcadas pelo prosaico e pelo poético como discurso falado, coloquial, familiar. É também o jogo – sonoro, lexical, sintático, lógico – do discurso poético – que não deixa de ser familiar se visto pela perspectiva da linguagem infantil marcada pelos jogos que a criança se permite durante o aprendizado da língua. Há na canção e na poesia a evocação de uma memória, portanto, que se funda tanto na vivência individual como coletiva de um contato inicial remoto, mais lúdico e poético com a palavra.

Numa dimensão mais ampla, na década de 30 do século passado, houve uma espécie de encontro inusitado na cultura brasileira: aquilo que era próprio do universo da cultura popular passou a fazer parte da erudita – a língua bufona da plebe – e o que era próprio do erudito – trabalho de construção poética e/ou um determinado tipo de ironia, sobretudo nas canções de Noel Rosa – passou a fazer parte da canção. Esse encontro gerou também a invenção de um sujeito lírico *outsider* tanto na literatura quanto na canção. O *outsider* nas canções de Noel, centradas no eu-lírico do sambista, e nos dois primeiros livros de Drummond, na *persona* do *gauche*, é diferente dos estereótipos mais vigentes no momento – o malandro do samba ou o solar poeta modernista. Há certo orgulho em encenar um confronto solitário com o mundo e a defesa permanente do direito de exercer sua arte como uma diferença, mesmo sabendo de antemão da impossibilidade de vitória na contenda do mundo ideal com o limitado mundo real. O sucesso das obras parece indicar que o público pôde reconhecer nesse *outsider* um sujeito lírico genuinamente brasileiro seja pelo manejo poético da sonoridade familiar da língua falada no Brasil, seja pela identificação de uma condição – o excluído que não é reconhecido socialmente – muito particular da sociedade brasileira.

As possíveis interlocuções enunciativas desse fenômeno único na cultura brasileira são inúmeras, mas nenhuma é tão bonita, tocante e eloquente quanto a interlocução entre os poetas:

15 A obra de Noel Rosa, nesse sentido, evidentemente se insere no contexto mais amplo da produção de sambas, cujo efeito de familiaridade, construído estilisticamente, seria responsável por uma sensação de que o gênero “sempre existira”, segundo Tatit, dentre outros motivos, justamente porque “desde o século XIX sonorizava as brincadeiras urbanas do Rio de Janeiro” (TATIT, 2004, p. 153).

Fita amarela (gravada por Francisco Alves e Mário Reis em dez/1932)

[...]
Se existe alma,
Se há outra encarnação,
Eu queria que a mulata
Sapateasse no meu caixão.

Necrológio dos desiludidos do amor (Brejo das Almas, 1934)

[...]
os desiludidos seguem iludidos.
Sem coração, sem tripas, sem amor.
Única fortuna, os seus dentes de ouro
não servirão de lastro financeiro
e cobertos de terra perderão o brilho
enquanto as amadas dançarão um samba
bravo, violento, sobre a tumba deles.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 19 livros de poesia. v. I e II. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1983.

_____. *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro: Americ-Edit, 1944.

ANDRADE, Mário de. Cândido Inácio da Silva e o lundu. *RBM*, Rio de Janeiro, n. X, p. 36-37, 1944.

ARRIGUCCI, Davi Jr. *Coração Partido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética* (A teoria do romance). Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 2. ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1990.

BERGSON, Henri. *O riso*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BERRENDONNER, Alain (De l'ironie. In: _____. *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris: Minuit, 1982. p. 173-239.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 69.

_____. Dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

FREUD, Sigmund. El chiste y su relación con lo inconsciente. Tradução direta do alemão

por Luiz Lopes-Ballesteros Y de Torres. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. 4. ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. p. 1029-1167.,

_____. El humor. Tradução direta do alemão, por Luiz Lopes-Ballesteros Y de Torres. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. 4. ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. P. 2997-3000.

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

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

MISKOLCI, Richard. Machado de Assis, o outsider estabelecido. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 8, n. 15, jan./jun. 2006, p. 352-377.

PINTO, Mayra. *Noel Rosa: o humor na canção*. 2010. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação/USP, São Paulo.

PIRANDELLO, Luigi. O humorismo. In: GUINSBURG, J. (Org. e trad.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 43-177.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

SCHWARTZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza H. *A canção no tempo*. v. 1: 1901-1957. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2002.

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

_____. *O cancionista: Composição de Canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

WISNIK, José Miguel. Nobel para Noel, *O Globo*, 02 de julho de 2011.

_____. Machado maxixe: o caso Pestana. *Teresa: revista de literatura brasileira* 4/5, São Paulo, Editora 34, p. 13-79, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.