

Casa de Oswaldo Cruz – FIOCRUZ
Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde

EDUARDO EMILIO MAURELL MÜLLER NETO

**O MEU SAMBA ESTÁ DE LUTO: A TUBERCULOSE NA IMPRENSA CARIOCA E
NAS LETRAS DAS COMPOSIÇÕES DE NOEL ROSA (1930-1938)**

Rio de Janeiro

2019

EDUARDO EMILIO MAURELL MÜLLER NETO

**O MEU SAMBA ESTÁ DE LUTO: A TUBERCULOSE NA IMPRENSA CARIOCA E
NAS LETRAS DAS COMPOSIÇÕES DE NOEL ROSA (1930-1938)**

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz-Fiocruz, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: História das Ciências.

Orientador: Prof. Dr. Dilene Raimundo do Nascimento

Rio de Janeiro

2019

EDUARDO EMILIO MAURELL MÜLLER NETO

**O MEU SAMBA ESTÁ DE LUTO: A TUBERCULOSE NA IMPRENSA CARIOCA E
NAS LETRAS DAS COMPOSIÇÕES DE NOEL ROSA (1930-1938)**

Dissertação de mestrado apresentada ao
Curso de Pós-Graduação em História das
Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo
Cruz-Fiocruz, como requisito parcial para
obtenção do Grau de Mestre. Área de
concentração: História das Ciências.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Dilene Raimundo do Nascimento (Programa de Pós-Graduação em História das
Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz-Fiocruz) – Orientador

Profa. Dra. Rebeca Gontijo Teixeira (Programa de Pós-Graduação em História da
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro)

Profa. Dra. Tania Maria Dias Fernandes (Programa de Pós-Graduação em História das
Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz-Fiocruz)

SUPLENTE:

Profa. Dra. Zilda Maria Menezes Lima (Programa de Pós-Graduação em História da
Universidade Estadual do Ceará)

Prof. Dr. Luiz Antonio da Silva Teixeira (Programa de Pós-Graduação em História das
Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz-Fiocruz)

Rio de Janeiro

2019

Ficha Catalográfica

M958m Müller Neto, Eduardo Emílio Maurell.

O meu samba está de luto : a tuberculose na imprensa carioca e nas letras das composições de Noel Rosa (1930-1938) / Eduardo Emílio Maurell Müller Neto. – Rio de Janeiro : s.n., 2019.
128 f.

Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde) – Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz, 2019.
Bibliografia: 121-128f.

1. Tuberculose Pulmonar - história. 2. Música - história 3. Imprensa. 4. História do Século XX. 5. Brasil.

CDD 614.542

Catálogo na fonte - Marise Terra Lachini – CRB6-351

AGRADECIMENTOS

**Como é bom ter você
Me amparando, você
Hoje eu sou feliz
Você me ajuda a lutar, e vencer - você!**

Com o refrão do samba Agradecimento, de Benito de Paula, quero agradecer a todos que de alguma forma me ajudaram a concluir esta dissertação cujo objeto de estudo é, justamente, o samba.

Dilene, minha orientadora, por acreditar no projeto e me ajudar a desenvolvê-lo.

Gabriel e Rebeca, pelas preciosas sugestões oferecidas durante a banca de qualificação.

Bibiana, minha esposa, amiga e companheira, por estar ao meu lado todo o tempo, me incentivando, e fingindo não ver a bagunça de papéis e livros que eu deixava na mesa da sala.

Meus pais, irmã e sobrinhas, por serem pessoas maravilhosas que nunca deixaram de acreditar em mim.

Glauber, meu chefe e amigo, por todo o apoio dado ao longo desses dois anos de aulas e pesquisa.

Colegas e amigos da Cogepe, pelo incentivo e boas conversas sobre a pesquisa.

Colegas e amigos do Programa, foi um privilégio conviver com vocês nesse período de muito estudo, mas também de muita diversão. Vocês ajudaram a deixar mais leve e agradável a jornada acadêmica.

Professores e funcionários do PPGHCS, pelo profissionalismo e por estarem sempre prontos a ajudar os alunos do Programa.

Meus amigos do ZS-1, pela parceria diária nos deslocamentos para a Ficoruz.

RESUMO

A pesquisa tem por objetivos identificar se (e como) a tuberculose influenciou no processo criativo do compositor popular Noel Rosa, morto aos 26 anos em decorrência da doença; e analisar a repercussão na imprensa escrita carioca das mortes dos sambistas Noel Rosa, José Barbosa da Silva (Sinhô) e Luís Barbosa, todos tuberculosos e falecidos precocemente.

A obra musical de Noel Rosa é robusta com cerca de 300 composições. A pesquisa se desenvolveu a partir da seleção de 28 músicas que abordam temas variados como regeneração, sofrimento, culpa, boemia, cuidado e doença. A ideia central é identificar elementos que aproximem o universo criativo do compositor com a sua trajetória de artista sadio/doente, bem como indicar a apropriação por parte de Noel Rosa do discurso higienista, em voga na década de 1930. Além das músicas, três cartas escritas para seu médico, sua sogra e sua mãe são analisadas nesta pesquisa.

Em relação aos jornais, estabeleceu-se um estudo comparativo da repercussão das mortes dos três sambistas a partir da seleção de 60 notícias, artigos, notas obituárias e reportagens veiculadas em 14 jornais que circularam na cidade do Rio de Janeiro, na década de 1930. O objetivo é identificar as semelhanças e diferenças na abordagem das mortes dos artistas, destacando especialmente a presença de um discurso de culpabilidade da vítima pelo acometimento da doença.

ABSTRACT

The research aims to identify whether (and how) tuberculosis influenced the creative process of the popular composer Noel Rosa, who died at the age of 26 due to the disease; and analyze the repercussion in the Rio de Janeiro's written press of the deaths of samba composers Noel Rosa, José Barbosa da Silva (Sinhô) and Luís Barbosa, all tuberculosis and early dead.

The musical work of Noel Rosa is robust with about 300 compositions. The research was developed from the selection of 28 songs that address varied topics such as regeneration, suffering, guilt, boemia, care and illness. The central idea is to identify elements that approximate the composer's creative universe with his / her trajectory as a healthy / ill artist, as well as indicate the appropriation by Noel Rosa of the hygienist discourse, in vogue in the 1930s. Besides the lyrics, tree letters written for his doctor, his mother-in-law and his mother are analyzed in this research.

Regarding the newspapers, a comparative study of the repercussion of the deaths of the three samba composers was established, based on the selection of 60 news articles, obituary notes and reports published in 14 newspapers that circulated in the city of Rio de Janeiro in the 1930s. The purpose is to identify the similarities and differences in the approach of the deaths of the artists, especially highlighting the presence of a discourse of culpability of the victim due to the disease.

SUMÁRIO

Introdução	01
Capítulo 1 – A doença, a cidade e o samba	07
1.1 – Doença de ontem e de hoje.....	07
1.2 – Cidade doente x cidade moderna.....	14
1.3 – O samba sadio e o samba doente.....	25
Capítulo 2 – A doença e o artista	34
2.1 – Memória enferma.....	34
2.2 – Biografia como fonte.....	36
2.3 – A música como fonte de pesquisa.....	38
2.4 – A doença na obra de Noel Rosa.....	39
2.5 – Noel, sambista tísico.....	44
2.6 – Tuberculose e alimentação.....	52
2.7 – Profissão malandro.....	61
2.8 – A morte em Noel Rosa.....	72
Capítulo 3 – O artista, a imprensa e a doença	76
3.1 – A imprensa como fonte.....	76
3.2 – A imagem como fonte.....	78
3.3 – A imprensa, o carnaval e o samba.....	79
3.4 – Os sambistas e os jornais.....	81
3.5 – Rei morto, rei posto.....	84
3.6 – Quando eu morrer.....	93
3.7 – Via Crucis do tuberculoso.....	95
3.8 – A última foto.....	102
3.9 – Último breque.....	104
Considerações finais	109
Referências	113

INTRODUÇÃO

O tema desta dissertação é o sambista tuberculoso. A ideia sustenta-se em dois objetivos centrais: 1) identificar se (e como) a tuberculose influenciou o processo criativo no samba; 2) analisar a forma como a imprensa carioca repercutiu a morte de artistas consagrados do ritmo musical em decorrência da tuberculose. Expostas estas primeiras informações, eu peço licença ao leitor para antes de apresentar a estruturação da pesquisa, explicar o método utilizado e justificar a escolha das fontes e sua delimitação temporal, eu conte uma breve história de como começou a ser definido o tema desta dissertação.

Eu arrisco dizer que meu primeiro contato com a palavra tuberculose aconteceu na época do colégio. Não exatamente nas aulas de ciências, como naturalmente poderia se esperar. O encontro com a palavra deu-se nas classes de literatura. Foi estudando os poetas românticos brasileiros do século XIX, mais precisamente os enquadrados na segunda geração – conhecida como a ultrarromântica - que o verbete me foi apresentado e, de forma imediata, me causou estranhamento e perplexidade. Para um estudante secundarista vivendo na década de 1980 era bastante difícil compreender a escolha destes poetas, tão jovens quanto eu, por temas como solidão, desilusão, doença, sofrimento e morte em suas obras literárias. Mais difícil ainda era aceitar a comum prática de exaltação do corpo doente e a espera impassível e quase desejada da morte certa.

Por esta mesma época, eu travei meus primeiros contatos com os sambas antigos, especialmente, os gravados nas décadas de 1930 e 1940. Entre um rock e alguma música da moda no final dos anos de 1980, eu sempre arranjava tempo para escutar grandes mestres esquecidos ou quase esquecidos por um povo sem memória musical. Nesta minha busca por novas experiências sonoras, eu descobri Noel Rosa. Uma paixão musical à primeira vista, ou melhor, à primeira escutada. Eu começava a participar de bailes de salão de carnaval e as marchinhas de Noel Rosa, Braguinha e Lamartine Babo me encantavam mais do que a própria festa. Comecei a procurar músicas de autoria do jovem compositor de Vila Isabel. A tarefa não era tão fácil como hoje. Tinha que garimpar em lojas, achar discos, gravar fitas cassetes. Na minha imersão Noelina, mais uma vez me deparei com a palavra tuberculose. Ela de novo matava artistas que eu admirava.

Em 2012, aprovado em concurso público, eu ingressei na Fundação Oswaldo Cruz, e logo percebi a necessidade de promover mudanças urgentes no meu processo de desenvolvimento profissional. Egresso da iniciativa privada, eu entrava em um mundo

totalmente novo em relação ao que conhecia até então. O viés acadêmico da instituição era o mais notável entre as novidades. No campus de Manguinhos se respira ciência, e se transpira pesquisa acadêmica. Era urgente a minha adaptação. Assim comecei a procurar opções de programas de mestrado que a própria instituição oferecia. Em um primeiro momento, e parecia o mais lógico como jornalista que sou, o caminho menos árduo seria pelo campo da comunicação. No entanto, eu vi nesta busca uma oportunidade de fazer algo realmente novo. Eu estava decidido a explorar outro campo de conhecimento dentro das ciências humanas. Em 2015, após receber um e-mail informando da abertura de vagas para alunos ouvintes em disciplinas eletivas do Programa de Pós-graduação em História das Ciências e da Saúde (PPGHCS), eu fiz minha inscrição para a disciplina de História das Doenças, ministrada pelas professoras Tânia Pimenta e Dilene Raimundo do Nascimento, que veio a ser minha orientadora nesta dissertação.

Para ingressar na disciplina como aluno especial era necessário escrever um pequeno texto dando uma ideia às professoras do que se pretendia pesquisar na academia. A ideia inicial de dissertação surgiu naturalmente. Eu estava trabalhando numa instituição de saúde pública, cuja história é marcada pelo combate a doenças infecciosas; eu estava me inscrevendo numa disciplina que estuda, justamente, as doenças como protagonistas da história; eu estava morando no Rio de Janeiro, terra que consagrou o samba - ritmo musical que tanto gosto. Abri no computador o arquivo do documento de inscrição e comecei a escrever sobre a ideia de elaborar uma pesquisa relacionando a tuberculose ao samba. Ainda não era um projeto, apenas um parágrafo com uma ideia embrionária. Faltava ao projeto, por exemplo, algo muito caro aos historiadores: as fontes. Quais seriam minhas fontes? O jornalismo falou mais forte nesta hora e acabei optando por usar, inicialmente, jornais como fonte privilegiada.

Havia na minha ideia prematura algum potencial de melhora, de criar algo que justificasse realmente a redação de uma dissertação. Ao longo destes últimos dois anos como aluno regular do Programa, muitas foram as sugestões recebidas por professores, colegas, banca de qualificação e orientadora. Grande parte delas acatadas por mim. Entre as sugestões: ampliar as fontes, não se restringir somente aos jornais. Eu falava de música e não percebera o potencial da fonte que estava ali o tempo todo diante de mim: as letras dos sambas.

Com as fontes definidas – jornais e sambas –, faltava ainda estabelecer o espaço temporal. A tarefa foi bem mais fácil, afinal a década de 30 foi marcada pela passagem não só de Noel Rosa, mas de quase uma dezena de sambistas com alguma notoriedade, todos levados

pela tuberculose. Eu escolhi três destes artistas para serem as personagens centrais da pesquisa. Além de Noel Rosa, definido desde o início, entraram na minha lista José Barbosa da Silva, o Sinhô, nome mais popular do samba produzido na década anterior, e Luís Barbosa, músico original e versátil, cujo nome está associado ao samba sincopado. A opção por estes nomes se deu por dois motivos: 1) a importância dos músicos no cenário artístico e o trio gozava de grande prestígio nas emissoras de rádio, imprensa escrita e público em geral; 2) a quantidade de material encontrado nos jornais retratando a doença e a morte dos três sambistas, o que me possibilitava fazer uma análise comparativa do noticiário sobre o tema.

Até o momento eu já tinha definido para a pesquisa suas fontes, suas personagens e sua delimitação temporal. Faltava ainda encontrar o problema, elencar objetivos, sugerir uma hipótese e, sobretudo, traçar o plano metodológico. O que eu esperava encontrar nos jornais? Ou melhor, o que eu queria buscar nos jornais? Como as composições de Noel deveriam ser analisadas? Por que só analisar a obra de Noel Rosa e não a dos outros dois artistas definidos como personagens? As respostas a estas perguntas eram fundamentais para que eu pudesse estruturar a pesquisa e estabelecer a contribuição que ela traria ao campo da história das doenças.

Meu maior interesse em relação à imprensa era analisar como se deu a repercussão pública em torno da morte dos três artistas; saber basicamente como o público foi informado dos fatos, compreender o discurso utilizado pelos meios de comunicação para tratar do ocorrido, identificar diferenças e semelhanças no conteúdo editorial na divulgação das mortes decorrentes de uma doença cujo próprio nome a sociedade evitava repetir; verificar o espaço físico destinado ao noticiário sobre as mortes, enfim, entender como a cidade recebeu as notícias das passagens precoces de três expoentes musicais que gozavam de grande respeitabilidade e reconhecimento.

Em relação às músicas, a opção por restringir a pesquisa somente a obra de Noel Rosa também está amparada em algumas justificativas. 1) Noel tem uma obra bastante rica. Observador atento, o compositor retratava com original percepção a realidade da sociedade carioca e brasileira da década de 30, além de ser um exímio entendedor dos sentimentos humanos como amor, dor, alegria, tristeza, felicidade e sofrimento, presentes de forma farta nas suas composições. 2) Sinhô é também detentor de robusta produção musical, mas como apontou seu biógrafo, Edigar de Alencar, não expressou em notas musicais o sofrimento em decorrência do seu estado de saúde, ao contrário de Noel, em cuja obra é possível identificar elementos que

aproximem o processo criativo do sambista com o seu quadro de deterioração física, como demonstraremos ao longo da pesquisa. 3) A obra musical própria de Luís Barbosa não é extensa, tendo ele se consagrado mais pela sua interpretação de sambas de outros compositores.

Para pesquisar e selecionar as fontes de imprensa, eu utilizei como plataforma a página da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, onde por meio do mecanismo de busca, inseri os nomes dos artistas como verbetes, além das palavras tuberculose, tísica e peste branca. Eu queria entender também como os jornais tratavam a doença no campo científico e político. A seleção das músicas foi definida a partir do levantamento realizado por Omar Jubran, que resultou em uma caixa com 14 CDs e um livreto com as letras de 229 gravações de sambas de Noel Rosa. O material foi lançado pela Fundação Nacional de Arte (Funarte).

A dissertação trabalhou com duas hipóteses. A primeira vai no sentido de que a imprensa se utilizou de diferentes discursos para anunciar e repercutir as mortes dos três sambistas elencados como personagens, mantendo, no entanto, em todos os casos uma variação de enfoques, ora mais condenatório, no sentido de indicar a culpa das vítimas pelas escolhas em vida, ora de exaltação, construindo uma imagem positiva e heroica dos artistas. A segunda hipótese está associada à obra musical de Noel Rosa. Defendo que Noel Rosa apresenta uma postura ambígua após o diagnóstico da doença, entre a luta pela vida e o não afastamento do estilo de vida que o consagrou. Tal ambiguidade pode ser verificada em suas composições.

A dissertação divide-se em três capítulos. O primeiro capítulo tem como objetivo apresentar os três elementos que perpassam toda a pesquisa: a doença, a cidade e o samba. Partimos do pressuposto de que a tuberculose não deve ser estudada de maneira isolada, somente enfatizando seus aspectos patológicos, por exemplo. Ela é uma doença tipicamente urbana, das cidades, da carestia, das condições insalubres de vida e das escolhas pessoais. Desta forma, neste primeiro capítulo, traça-se uma linha do tempo sobre como se sucederam as mudanças em torno do entendimento da doença, das suas diferentes representações sociais, nas estratégias de prevenção e enfrentamento, no decorrer dos séculos. Em seguida, proponho um retorno ao Rio de Janeiro da virada do século XIX para o XX. Uma cidade com profundos problemas sanitários e sociais, tomada pelo ímpeto de urbanização e embelezamento, cuja consequência foi a transformação arquitetônica do ambiente urbano, mas a continuidade das diferenças sociais evidentes, desfraldando um verdadeiro abismo social que impunha desiguais condições de vida para uma população em franca expansão. Por fim, neste mesmo cenário carioca, avanço pelos bairros e morros que estão associados à origem do samba. Das reuniões

nas casas das tias do samba, às perseguições da polícia, a gravação do primeiro sucesso à aceitação da sociedade do novo ritmo associado à identidade nacional.

O segundo capítulo concentra-se na obra musical de Noel Rosa. Antes, porém, de entrar na análise direta das 28 canções selecionadas, foram propostos três debates preliminares: um primeiro aludindo à formação da memória doente, um segundo abrangendo o uso da biografia como fonte de pesquisa e o último, de igual forma, centrado na utilização de letras de música como fonte de pesquisa histórica.

As músicas selecionadas para o capítulo foram separadas por temas tais como alimentação, modo de vida, sofrimento decorrente da doença, desilusão, desesperança e outras doenças que não a tuberculose. Além das músicas, foram inseridas na análise três cartas escritas por Noel Rosa: uma para seu médico, outra para sua sogra e uma última para sua mãe. As três cartas mostram diferentes momentos do artista e sua relação com a doença.

A proposta é identificar elementos de aproximação da obra musical de Noel Rosa com seu sofrer tuberculoso; entender, por meio dos sambas, como o poeta lidou com a ideia da morte e da doença. Analisa também um discurso de regeneração muito presente em sambas compostos na década de 1930. Na figura do malandro regenerado, que abandona a vida boêmia e busca trabalho, identifica-se a presença do discurso higienista em voga na época. O capítulo assinala os pontos de proximidade desse discurso e como o samba acaba se tornando porta-voz do higienismo e elemento fundamental da política Vargasista de construção de uma identidade nacional. Verifica-se também até que ponto o poeta externou o seu sofrimento pelo acometimento da tuberculose em suas letras.

O terceiro capítulo tem como objetos a figura incômoda do tuberculoso dentro do cenário urbano carioca da década de 1930 e o processo de construção da identidade do artista nos meios de comunicação. O capítulo busca responder as seguintes perguntas: Qual era o perfil do tuberculoso? Como a sociedade se relacionava com essa pessoa, seja ela anônima ou famosa? O que a medicina podia oferecer a esse doente? Como foi construída a imagem dos sambistas tuberculosos pela imprensa? Quais as alternativas que o doente possui para manter a sua identidade? Como o discurso higiênico influenciou no ajustamento de conduta do doente?

Temas como estigmatização, culpa, higienismo, modo de vida, aparência física são objetos de interesse do capítulo. A proposta é identificar pontos de convergência do noticiário que apontem para uma categorização e construção de imagem comum a todos os doentes do

peito. O capítulo está dividido em três fases: a primeira aborda a morte de Sinhô, a segunda é dedicada a Noel Rosa e, por fim, a morte de Luís Barbosa.

Antes, porém, de ingressar na análise dos conteúdos editoriais, o terceiro capítulo inicia com a proposta de debate em torno da utilização de jornais como fonte de pesquisa histórica, algo que começou a se tornar comum nos anos 70, mas sempre esteve envolto por uma série de dificuldades e desconfianças. Para o capítulo foram selecionados 60 artigos, notas obituárias, notícias e reportagens publicadas em 14 veículos de imprensa que circularam no Rio de Janeiro, na década de 1930.

Capítulo 1 – A doença, a cidade e o samba

1.1 – Doença de ontem e de hoje

Ao aceitar o desafio de estudar a tuberculose, independente do recorte temporal que se proponha estabelecer, o historiador empreende, inicialmente, uma desafiadora viagem às origens da raça humana, etapa fundamental para compreender as diversas mudanças ocorridas ao longo dos séculos na forma de como a doença foi representada, disseminada e enfrentada pelo homem. A história da tuberculose é rica em fontes e seus registros e referências apresentam-se em variados formatos, extrapolando o campo científico. A tuberculose desafiou cientistas e gestores públicos, inspirou artistas; foi romantizada e temida; enfrentada e negligenciada. A tuberculose, nesta milenar convivência com o homem, vem cumprindo a missão a ela destinada: matar. E segue matando. A Organização Mundial de Saúde (OMS) estima em mais de 10 milhões de infectados no globo com cerca de 1,6 milhões de mortes.¹ A tuberculose mata sem perdão, transformando suas vítimas em cadáveres vivos, pálidos, incapazes de gerir sua própria existência.

A história da infecção pulmonar confunde-se com a própria história da humanidade e, provavelmente, como explica Cláudio Bertolli Filho, “os primeiros humanídeos já padecessem com a tísica, mesmo que a existência de pequenos grupos isolados inibisse a difusão maciça da moléstia” (BERTOLLI FILHO, 2001: 30). A tuberculose é a doença do coletivo, dos aglomerados urbanos, da precariedade, da carestia e da falta de saneamento. É a doença do abandono e do descaso público, mas nem sempre foi essa a sua representação. Em suas ‘Notas de Pesquisa’, Tulo Hostílio Montenegro² aponta referências que podem ser interpretadas como sendo relativas à tuberculose. Uma delas, por exemplo, aparece no Código de Hamurabi, datado de 2.250 AC, e trata do dever do homem de cuidar da sua mulher enferma. Em papiros médicos egípcios de 2.000 AC há indicações terapêuticas para o tratamento de uma chamada doença semítica. No Antigo Testamento, as referências aparecem com menções a infecção do ar, fraqueza e doenças malignas e incuráveis. A pesquisadora da Fundação Oswaldo Cruz, Margareth Dalcolmo³, indica que pesquisas recentes utilizando o Carbono 14 encontraram vestígios da doença em diferentes partes do globo, sendo que o mais antigo achado remete ao

¹ Global Tuberculosis Report 2018. Disponível em https://www.who.int/tb/publications/global_report/en/

² MONTENEGRO, Tulo Hostílio. Tuberculose e literatura: notas de pesquisa. Rio de Janeiro: A Casa do Livro, 1949.

³ Em palestra proferida na Academia Brasileira de Letras, em 17/10/2017, dentro do Ciclo de Conferências ‘Literatura e Medicina’.

período de 6.000 AC, mais uma prova da convivência secular entre o homem e o bacilo causador da moléstia.

Para além do espectro temporal, um debate intenso foi travado quanto à origem geográfica da tuberculose. Doenças com alto potencial de letalidade tendem a ser negadas e consideradas como aquela “que vem do outro, do comportamento desregrado e amoral, do ar impuro, do local aglomerado e não higiênico, do que é colocado para fora e que contagia; do crescimento acelerado e desestruturado” (GONÇALVES, 2000: 304). Assim como a tuberculose, a sífilis também foi enfermidade que todos negaram, associada ao outro e ao estilo de vida, como aponta Sérgio Carrara. Desta negação resultaram inúmeras denominações para a enfermidade, de modo geral ligadas a etnias, o que reforça a tentativa de se desvincular a sífilis de uma população ou país: “mal-americano, mal-canadense, mal-céltico, mal-de-nápoles [...]” (CARRARA, 2004: 431) são alguns dos nomes que identificaram a sífilis.

Ainda sobre o aspecto geográfico, com a evolução dos estudos sobre a tuberculose findou-se uma antiga controvérsia sobre a chegada do bacilo de Koch às Américas. A hipótese de que a tísica ingressou no continente somente com a vinda dos colonizadores espanhóis foi superada. O fim da polémica deu-se com a descoberta de uma múmia inca, localizada na península de Nazca no Peru, cuja análise revelou a anterioridade da presença do bacilo no período pré-colombiano. A controvérsia, importante frisar, está constantemente presente na história da tuberculose e vai além da mera questão temporal e geográfica, estendendo-se para temas como causa, contágio, tratamento e cura, importantes elementos de construção da imagem da doença.

A ideia do castigo divino e da presença de espíritos malignos no corpo enfermo, por exemplo, povoou o imaginário sobre a tuberculose na pré-história e na antiguidade, embora tais associações acontecessem ainda no século XX. Susan Sontag (1984), por exemplo, indica que “na *Ilíada* e na *Odisseia* a doença aparece como um castigo sobrenatural, como possessão pelo demônio e como resultado de causas naturais” (SONTAG, 1984: 29). Oracy Nogueira (2009), contudo, registra a persistência de tais crenças entre saudáveis e tuberculosos em Campos do Jordão, no final da década de 1940. Nogueira enfatiza que, associado a este discurso, vinha também a ideia de culpa do paciente. Para Nogueira circulava também na cidade serrana o entendimento de que a “doença implica uma ideia de impureza ou culpa por parte do doente, constituindo, pois, aquela, um castigo ou sanção que incide sobre o pecador ou transgressor das leis divinas” (NOGUEIRA, 2009: 55).

Os primeiros estudos mais aprofundados da peste branca remetem justamente à Grécia, na figura de Hipócrates, que a classificou como doença natural (MONTENEGRO, 1949) e cunhou o termo tísica. A contribuição grega para o estudo da tuberculose é de grande relevância e longa influência. As ideias hipocráticas sobre a hereditariedade da doença perduraram até o século XIX, sobre o entendimento de que “a noção da doença implicava-se na noção da herança de morte. O mal era herdado enquanto constituição e, na época, a morte sobrevinha, porque a cura inexistia” (GONÇALVES, 2002: 16). Foi somente com a consagração da bacteriologia que os estudos de transmissibilidade ganharam força, a partir dos experimentos de Jean Antoine Villemin, em 1865, com a inoculação do material infeccioso em animais doentes e sadios. Anos mais tarde, em 1882, Robert Koch identificaria o agente etiológico da doença: o bacilo de Koch, consagrando o entendimento de que a enfermidade era infecciosa e transmitida de pessoa para pessoa. As novas representações da doença afluíram o debate em torno das responsabilidades individuais e coletivas quanto à prevenção e ao contágio. O nascimento da bacteriologia, que conquistou inicialmente um “sentido de missão civilizadora” (WEINDLING, 1999: 218), foi responsável, em um período de duas décadas, entre 1877 e 1897, pela descoberta de diversos agentes de doenças infecciosas, criando métodos sistemáticos de estudo desses organismos patogênicos (ROSEN, 1994).

Portanto, a descoberta científica, relacionando o bacilo à enfermidade, modifica não só a etiologia, mas também as formas de perceber e lidar com o mal. De certa forma, as mudanças, a partir das descobertas médico-científicas, tornam o indivíduo responsável pela transmissão, retiram dele a isenção da carga genética e constitucional, mas o tornam passível de controle, em nome do bem social. (GONÇALVES, 2002: 18)

Da descoberta do agente até a cura definitiva, no entanto, passou-se bem mais de meio século. O tratamento revolucionário com três antibióticos foi descoberto na década de 1960, no entanto, desde meados da década de 1940, com a utilização da estreptomicina, a ciência começou a oferecer uma terapia mais eficiente, superando em parte as recomendações do regime higiênico-dietético de repouso, boa alimentação e as intervenções cirúrgicas que impunham ao paciente, muitas vezes, deformações físicas permanentes. Peguemos dois exemplos da literatura para demonstrar as diferentes reações dos doentes quanto a dois procedimentos médicos amplamente utilizados no período anterior à descoberta dos antibióticos: a toracoplastia⁴ e o pneumotórax⁵.

⁴ Procedimento cirúrgico empregado para o tratamento da tuberculose. Era, na década de 30 quando foi aperfeiçoado, um procedimento eficaz, mas invasivo e com sequelas físicas.

⁵ É definido como a presença de ar livre na cavidade pleural. O procedimento consiste na injeção de misturas gasosas nesta cavidade.

Lucília, personagem tísica do romance *Floradas na Serra*, de Dinah Silveira de Queiroz, ao saber que seria submetida à cirurgia de toracoplastia, assim reage: “Ah, não, isso não! Prefiro morrer. – Olhava Turquinha.⁶ – Não quero fazer a toracoplastia. Não quero ficar aleijada” (QUEIROZ, 1974: 117). A reação de Lucília, descrita por Dinah como uma paciente rebelde, era justificada. A toracoplastia visava atacar parte das costelas, promovendo a ressecção das mesmas com objetivo de dar mais espaço no tórax.

Nesta alternativa, a intervenção era extremamente dolorosa, sendo realizada em pelo menos dois momentos distintos. Como resultado, o tuberculoso guardava pelo resto dos seus dias a marca externa da cirurgia, pois a toracoplastia tinha como subproduto a deformação do tórax e o desvio da coluna vertebral, abrindo chances para que o doente ficasse corcunda. (BERTOLLI FILHO, 2001: 155)

O segundo exemplo literário vem do romance *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann. O personagem central da história, o jovem tísico Hans Castorp, ao caminhar com seu tio Joachim, também doente, pelo bosque próximo ao sanatório em Davos-Platz, assusta-se e impressiona-se com a habilidade de uma jovem, que está acompanhada por um grupo de amigos integrantes de uma confraria denominada ‘Sociedade Meio-Pulmão.’ A jovem em questão conseguia emitir silvos com a boca fechada, como se assobiasse com o peito.

“Ela assobiou! – respondeu Hans Castorp. – Assobiou com a barriga, ao passar por mim. Você saberia me explicar o que foi isso?
- Ora! – exclamou Joachim, com uma risada desdenhosa. – Não foi com a barriga. Que bobagem! Essa é a Kleefeld, Hermine Kleefeld. Ela assobia com o pneumotórax” (MANN, 2016: 64).

O pneumotórax, ao contrário da toracoplastia, era mais aceito pelos pacientes e foi utilizado em larga escala na década de 30, e mesmo 40, recorte temporal desta pesquisa. Vejamos a reação sobre o pneumotórax no diálogo entre Elza, Letícia e Belinha, também personagens de Dinah Silveira de Queiroz, pacientes da pensão para moças em Campos do Jordão:

- Ah, o dr. Celso é mesmo o melhor daqui. Queria que você visse a inveja dos outros médicos. Porque sendo tão moço, já tem uma fama enorme. Se você visse como eu vim para cá... E a Belinha então! Aposto como vai começar já com os “pneus” com você.
- Você ainda não fez nenhum? – Perguntou Belinha.
- Vocês querem dizer pneumotórax, não é? Dói muito?
- Não, é como a picada de qualquer injeção (QUEIROZ, 1974: 20).

⁶ Outra personagem do romance que é ambientado em uma pensão para moças tuberculosas em Campos do Jordão. Turquinha sofreu deformações físicas devido à toracoplastia.

Em entrevista ao jornal *A Noite*, edição de 13 de abril de 1931, o médico Sergio Barreto aborda métodos profiláticos no combate à tuberculose, destaca a eficiência do pneumotórax e expressa sua descrença sobre a ciência descobrir a cura definitiva da doença. Na época, a vacina BCG ganhava bastante destaque em notícias sobre tuberculose. Descoberta em 1921, a vacina teve seus primeiros testes no Brasil a partir de 1925, e passou a ser fabricada pela Liga Brasileira Contra a Tuberculose, em 1930, “acreditando na possibilidade de esse imunoterápico vir a ser um instrumento valioso na prevenção da doença” (NASCIMENTO, 2002: 87). O pneumotórax, por sua vez consagrava-se entre os meios científicos para aplicação específica e cercada de cuidados indispensáveis.

Sobre o valor do pneumotórax não há, hoje, mais dúvidas. É geralmente considerado arma segura e de confiança nos casos rigorosamente indicados. O seu manejo exige muita cautela. Notei em parte a falta de um medicamento que servisse para todos os casos, e cuja aplicação fosse fácil. Está claro que não estamos mais em tempo da procura de uma pedra milagrosa: já muito nos satisfaz, entretanto, um medicamento que melhora e cure alguns casos.⁷

O pneumotórax inspirou e deu nome a uma poesia de Manuel Bandeira, o “poeta tísico”⁸, publicada em seu livro *Carnaval*. Os versos mostram um Bandeira, entre o irônico e o amargo, que diante da negativa médica de proceder o pneumotórax, acaba por pedir um tango argentino. Ângela Pôrto (2000) defende a ideia de que Bandeira, por meio da sua poesia, luta pela manutenção da sua identidade e, ao mesmo tempo, empreende uma busca por alternativas de ajustamento de conduta para o convívio e enfrentamento da doença. Para a autora, o livro *Carnaval* representa:

[...] as idas e vindas de uma trajetória interior baseada na contenção, na disciplina e no seu fastio. O eu lírico, máscara estética do sujeito doente, busca dar vazão a uma série de fantasias de todo proibidas na vida real: a embriaguez, o amor, a vida livre de restrições. Mas, ao mesmo tempo, estas fantasias de liberdade constroem-se com a mesma matéria de que é feita a imagem da doença: a embriaguez é mórbida, o amor é pervertido, a vida livre resulta em solidão (PÔRTO, 2000).

O uso da tuberculose como inspiração no campo artístico foi bastante comum até o século XIX, quando a doença passou a ser romantizada, idealizada e “correspondia às concepções de paixões fortes, frustrações amorosas, levando a uma decadência física, em consequência da febre das paixões excessivas e do tipo de vida” (GONÇALVES, 2000). A tuberculose é, provavelmente, a doença que mais inspirou manifestações artísticas ao longo dos

⁷ A NOITE, edição de 13/4/1931, p.6.

⁸ Assim ele se define em carta a Rui Ribeiro Couto, sem menção à local ou data (AMLB/FCRB). Mais em Pôrto, Ângela. *A vida inteira que podia ter sido e que não foi: trajetória de um poeta tísico*. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, volume 6, número 3. Rio de Janeiro, novembro de 1999- fevereiro de 2000.

tempos. As referências à doença e ao doente sofredor são encontradas desde a Antiguidade, embora seja a partir dos séculos XVIII e XIX que elas apareçam com mais frequência e de forma mais direta. Para Tulo Hostílio Montenegro (1949), no entanto, “algumas indicações sobre a presença da enfermidade no mundo antigo são indiretas e o valor das inferências varia segundo a época de que se trata e os documentos em que se baseiam” (MONTENEGRO, 1949: 3). Em seu robusto trabalho, Montenegro reuniu centenas de autores e fragmentos literários cuja temática era a tísica. O material abarca os cenários nacional e internacional, em diferentes períodos históricos, e confirma a influência da enfermidade no processo criativo dos artistas sofredores. E qual a explicação para tal influência? Por que a tuberculose e não outra doença tão letal quanto ela? Recorro a Adrian Carlos Alfredo Carbonetti (2000) que apresenta uma explicação possível para essa associação da doença com o trabalho artístico:

Es posible que las características que asumia la enfermedad: con largos períodos de evolución, con terapéuticas imperantes, hasta bastante entrado el siglo XX, caracterizadas por el aislamiento e el reposo; y la percepción social de que representaba una sentencia de muerte para quien la sufriera hicieron que muchos autores de principios y mediados del siglo XX, en la mayoría la sufrían ellos mismos o alguien cercano, la tomaran como hilo conductor o como presencia fatal en sus argumentos (CARBONETTI, 2000: 479).

A partir do final do século XVIII, sobretudo ao longo do XIX, a tuberculose começou a ganhar uma aura romântica. A aparência física do doente foi ornada por uma espécie de embelezamento mórbido. Multiplicavam-se personagens típicos nos romances, e o saber-se tuberculoso inspirava autores em prosa, versos, pinturas e notas musicais. A doença engendrou-se na vida e nos hábitos da sociedade novecentista a partir do entendimento de que ela era “uma maneira de aparecer e essa aparência tornou-se o elemento principal dos costumes do século XIX” (SONTAG, 1984: 16). Dilene Raimundo do Nascimento (2002) explica que a tísica, apesar de ser a principal causa de morte na época, era dotada de uma “expressão física dos sentimentos, reconhecida no campo artístico e literário como doença da paixão” (NASCIMENTO, 2002: 15). Susan Sontag (1984) destaca o potencial de alcance deste culto à doença, não limitado somente aos poetas, romancistas e compositores, mas expandindo-se de modo generalizado entre indivíduos comuns da sociedade atraídos pela ideia de que “a pessoa que estava morrendo (jovem) de tuberculose era vista como uma personalidade romântica” (SONTAG, 1984: 17).

Dilene Raimundo do Nascimento explica que “de início, a aura romântica da doença fazia o indivíduo, principalmente no caso do artista, sentir-se diferenciado, envolto em algo abstrato, ligado à alma, o que lhe emprestava, inclusive, certo charme” (NASCIMENTO, 2005:

164). A visão romântica da doença, no entanto, não diminuía o sofrimento ocasionado pelo avanço do bacilo sobre os pulmões infectados dos sofredores. Por ser uma doença de desgaste, a tuberculose ao progredir de estágio mina a capacidade produtiva do paciente, que se vê impossibilitado de realizar tarefas cotidianas e “os restos de fé no futuro desaparecem” (MONTENEGRO, 1949: 164).

No campo musical, onde está inserido o nosso objeto de interesse, a tuberculose também se fez presente, ora representada como catalisadora de inspiração dos compositores, ora servindo como instrumento de acusação a determinado grupo social como causador e disseminador da doença. O compositor Frédéric Chopin, falecido em 17 de outubro de 1848, de acordo com Margareth Dalcolmo, talvez seja “o tuberculoso cuja imagem doentia tenha sido a mais invocada pelos românticos”⁹. A descrição de George Sand, pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin, baronesa de Dudevant, romancista e companheira do compositor, indicava um Chopin irresistível, divinamente delicado e com variações de humor: “Nada há de permanente nele a não ser a sua tosse” (BERTOLLI FILHO, 2001: 47). Para Claudio Bertolli Filho (2001), Sand entendia que a genialidade do compositor era ampliada com seu padecimento. “Isto porque a escritora associava a tísica às súbitas transformações do “estado de alma” do músico, ocasiões que, segundo ela, Chopin compunha partituras de incomparável qualidade artística” (Idem: 47).

O trabalho do historiador argentino Diego Armus (2002), no entanto, mostra um outro viés de interferência da doença na música. O autor analisa a representação da tuberculose nas letras de tango compostas na primeira metade do século XX. Armus defende que há canções, escritas em sua maioria por homens, destacando um discurso de condenação das mulheres. Não qualquer mulher, mas aquela que deixa as atividades domésticas para se lançar ao mundo da boemia e dos cabarés. Tal característica, segundo Armus, se difere da produção artística europeia, por exemplo, em que a tuberculose “*no estaba asociada a una suerte de promoción espiritual sino a la ambición, la compasión, el asco, la explotación, el castigo, la venganza, la debilidad extrema, las pasiones eróticas, la muerte o la condena individual*” (ARMUS, 2002: 189).

Conforme veremos mais adiante, no samba, ritmo escolhido como objeto desta pesquisa, a tuberculose não influenciou diretamente as composições, embora o bacilo de Koch tenha

⁹ Em palestra proferida na Academia Brasileira de Letras, em 17/10/2017, dentro do Ciclo de Conferências ‘Literatura e Medicina’.

atingido em cheio parte dos seus representantes. Nomes como Sinhô¹⁰, Nilton Bastos¹¹, Deocleciano da Silva Paranhos (Canuto)¹², Antenor Gargalhada¹³, Francisco Matoso¹⁴, Luís Barbosa¹⁵, Rubem Barcelos¹⁶, Saturnino Gonçalves¹⁷ são alguns sambistas típicos, falecidos entre o final da década de 1920 e início da década de 1940. O mais notório entre eles é Noel Rosa, cuja obra musical será analisada no próximo capítulo.

1.2. – Cidade doente x cidade moderna

No Brasil, de acordo com Dalila de Sousa Sheppard (2001), a incidência de tuberculose “cresceu indubitavelmente desde 1850, mas só em 1868, Otto Wücherer, um dos mais famosos médicos no Brasil, levantou a questão de qual seria a causa de tal incidência” (SHEPPARD, 2001: 174). Para o médico, o entendimento europeu de que os trópicos não favoreciam a incidência da doença era equivocado, e reconheceu a tuberculose como doença das cidades. Wücherer entendia que o fator mais importante para o aumento do mal era a “deterioração do meio de vida da maior parte da população” (Idem, 174), numa lógica de quanto mais gente pobre, mais gente adoecida. Além de melhorar as condições de vida nas grandes cidades, como o Rio de Janeiro, os políticos, sanitaristas, higienistas e, mais tarde, eugenistas uniram-se em nome do ideário de criação de uma nova identidade nacional. Cabe destacar neste momento a conceituação de Stuart Hall sobre identidades nacionais que “não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação” (HALL, 2006: 49).

¹⁰ Nasceu no Rio de Janeiro em 8/9/1888. Compositor. Pianista. Violonista, conhecido pelo epíteto de Rei do Samba. Faleceu também no Rio de Janeiro em 4/8/1930.

¹¹ Natural do Rio de Janeiro, Nilton Bastos nasceu em 12/7/1899. Compositor e um dos fundadores da Deixa Falar, considerada a primeira escola de samba, criada no bairro carioca do Estácio.

¹² Não há registros sobre a sua data de nascimento. Compositor. Cantor. Instrumentista. Morou no morro do Salgueiro e foi lutador de boxe e lustrador de móveis. Foi parceiro de Noel Rosa na composição ‘Esquecer e perdoar’ (PARLOPHON 13.349B – outubro de 1931). Faleceu no Rio de Janeiro em 27/11/1932.

¹³ Antenor Santíssimo de Araújo. Nasceu no Rio de Janeiro em 1909, vindo a falecer em 1941. Foi fundador da Escola de samba ‘Azul e Branco’, do morro do Salgueiro, da qual foi diretor de harmonia. Ao lado de Noel Rosa compôs ‘Eu agora fiquei mal’ (PARLOPHON 13.349^a – outubro de 1931), canção curiosamente cantada por Canuto. Os três falecidos pela tuberculose. Sobre a escola ‘Azul e Branco’, cabe uma explicação. Ela era uma das três agremiações de samba do morro do Salgueiro. As outras chamavam-se ‘Unidos do Salgueiro’ e ‘Depois Eu Digo’. Somente em 1953 houve a unificação dos integrantes da ‘Azul e Branco’ e da ‘Depois Eu Digo’, criando o ‘Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro’, com as cores tradicionais vermelho e branco.

¹⁴ Francisco de Queiróz Mattoso. Nasceu em Petrópolis em 8/4/1913. Compositor, pianista. Faleceu no Rio de Janeiro em 18/12/1941.

¹⁵ Luis dos Santos Barbosa. Nasceu em Macaé em 7/7/1910. Cantor, compositor e criador do estilo denominado ‘samba de breque’. Faleceu no Rio de Janeiro em 8/10/1938.

¹⁶ Conhecido pelo apelido de Mano Rubem. Foi um dos fundadores, ao lado de Nilton Bastos, da escola de samba Deixa Falar. Nasceu em 1904 e faleceu em 1927.

¹⁷ Fundador e primeiro presidente da escola de samba Mangueira. Nasceu no Rio de Janeiro em 1897 e faleceu em 1935. Compositor e cantor.

Na virada do século XIX para o XX, explica Dilene Raimundo do Nascimento (2005), a tuberculose era a principal causa de morte entre a população do Rio de Janeiro, sendo superada somente nos períodos epidêmicos de febre amarela e varíola. A doença, ainda de acordo com a historiadora, não figurava no rol de preocupações do governo que concentrava esforços no combate às doenças epidêmicas. A tísica, por exemplo, “não se incluía nas propostas sanitárias governamentais, que especificavam, somente, a febre amarela e a varíola, acrescidas da peste bubônica a partir de 1900” (NASCIMENTO, 2005: 52). Por outro lado, na literatura médica nacional, o tema ganhava bastante exposição, especialmente após a descoberta do bacilo de Koch, quando “a maior parte da literatura discutia a suscetibilidade do pobre à doença; ocasionalmente havia alguma referência específica às pessoas negras” (SHEPPARD, 2001: 175). As teorias científicas raciais ganharam força a partir da metade do século XIX e o Brasil passou a ser alvo de “veredictos extremamente desfavoráveis ao futuro” (SOUZA, 2008: 147) e mesmo com a proclamação da República, algumas ideias degeneracionistas sobre o clima tropical e a miscigenação ainda eram disseminadas por “muitos cientistas estrangeiros, ou mesmo parte da elite política e intelectual brasileira” (Idem, 147), como veremos mais adiante.

A primeira grande epidemia de febre amarela no Rio de Janeiro, segundo Jaime Benchimol, data de 1849, “embora haja evidências da presença da febre amarela no Brasil desde 1694” (BENCHIMOL, 2003: 237). O início da epidemia está associado à chegada do navio negreiro norte-americano *Navarro*, que partiu de New Orleans, fazendo escala em Havana e Salvador antes de atracar em terras cariocas. Com a tripulação atingida pela doença, o proprietário vendeu a embarcação e os embarcados – sadios e doentes – se espalharam pela cidade. Muitos buscaram teto numa hospedaria situada à rua da Misericórdia. Foi ali o “ponto de partida da epidemia” (BENCHIMOL, 1992: 113). A febre amarela, explica Sidney Chalhoub, depois de um período de ausência, retornou ao Rio de Janeiro em 1868, tendo duas grandes epidemias, em 1873 e 1876, e “a partir de então não mais deixou a cidade até a bem-sucedida campanha de erradicação liderada por Oswaldo Cruz no início do século XX” (CHALHOUB, 1996: 86).

Se por um lado, a febre amarela ganhava força nos meses do verão, as epidemias de varíola, por sua vez, “aconteciam, em geral, no inverno” (BENCHIMOL, 2003: 239). A doença teve como episódio mais simbólico a Revolta da Vacina, cujo fator de deflagração foi a “publicação, no dia 9 de novembro de 1904, do plano de regulamentação da aplicação da vacina obrigatória contra a varíola” (SEVCENKO, 2010: 17), também sob a responsabilidade de Oswaldo Cruz. A obrigatoriedade da vacina não era uma novidade política e havia sido

implementada ainda no século XIX e “não cumprida por falta de condições políticas e técnicas e pelo horror que muita gente tinha à ideia de se deixar inocular com o ‘vírus’ da doença” (BENCHIMOL, 2003: 272). No ano da Revolta, segundo Nicolau Sevcenko (2010), o Rio de Janeiro abrigava o maior foco endêmico da doença com um total de 4.201 mortos. Ao mesmo tempo, como aponta Chalhoub, foram obtidos resultados positivos de vacinação com um índice superior a cem habitantes inoculados a cada mil. O projeto de Oswaldo Cruz, além de reinstaurar a obrigatoriedade da vacinação e revacinação em todo o país, apresentava “cláusulas rigorosas que incluía multas aos refratários e a exigência de atestado para matrículas em escolas, acesso a empregos públicos, casamentos, viagem, etc” (BENCHIMOL, 2000: 276).

A terceira doença elencada por Oswaldo Cruz como prioridade era uma velha conhecida da humanidade, que ao longo da história “assolou as populações, produzindo efeitos demográficos, políticos, culturais e religiosos incomensuráveis” (NASCIMENTO, SILVA, 2013: 111). Em 1900, o Rio de Janeiro se viu diante de uma epidemia de peste bubônica. Para enfrentar o mal, o governo utilizou-se de medidas que já vinham sendo desenvolvidas para o combate a outras epidemias: “isolar os doentes, ou suspeitos de estarem contaminados, e desinfetar suas casas e seus pertences” (Idem: 116). As ações de desinfecção foram ampliadas para navios e bagagens. Neste período criou-se também o Instituto Soroterápico tendo como um dos objetivos o desenvolvimento da vacina antipestosa. Outra medida incluída no rol de ações de Oswaldo Cruz foi a desratização da cidade com a inauguração de um serviço de matança dos roedores e a oferta em dinheiro para quem trouxesse ratos. Estava, dessa forma, introduzida uma nova ocupação profissional na cidade: os ratoeiros, que “estavam longe de serem caçadores; eram, na verdade, compradores de ratos mortos, que saíam às ruas da cidade portando uma pequena trombeta anunciando a compra do inusitado produto, e uma lata, na qual colocavam os animais comprados” (Idem: 121). Inicialmente, a medida teve algum sucesso, mas “a tão propalada malandragem carioca falava mais alto, e muitos cidadãos viram nela uma oportunidade para ganhar dinheiro fácil”(Idem: 122). Os roedores começaram a ser criados em diferentes locais para que os responsáveis vendessem os animais ao poder público. Diante de tal prática, a compra de ratos foi suspensa em meados de 1904. O cronista João do Rio descreve a rotina de um desses ratoeiros:

A mais nova, porém, dessas profissões, que saltam dos ralos, dos buracos, do cisco da grande cidade, é a dos ratoeiros, o agente de ratos, o entreposto entre a ratoeira das estalagens e a Diretoria de Saúde. Ratoeiro não é um cavador – é um negociante. Passeia pela Gamboa, pelas estalagens da Cidade Nova, pelos cortiços, bibocas da parte velha da *urbs*, vai até o subúrbio, tocando

cornetinha e lata na mão. Quando está muito cansado, senta-se na calçada e espera tranquilamente a freguesia, soprando de espaço a espaço no cornetim.

Não espera muito. Das rótulas há quem o chame; à porta das estalagens afluem mulheres e crianças.

- Ô ratoeiro, aqui tem dez ratos!

- Quanto quer?

- Meia pataca.

- Até logo!

- Mas, ó diabo, olhe que você recebe bem mais do que isso por um só lá na Higiene.

- E o meu trabalho?

- Uma figa! Eu cá não vou na história de micróbio no pelo de rato.

- Nem eu. Dou dez tostões por tudo. Serve?

- Heim?

- Serve?

- Rua!

- Mas fica!

E quando o ratoeiro volta, traz o seu dia fartamente ganho... (RIO, 1995: 27)

E como a tuberculose circulava na então capital federal? De acordo com Dilene Raimundo do Nascimento (2005), a tuberculose alastrava-se de forma indistinta na sociedade carioca, porém atingia com mais intensidade a parcela que não dispunha de boas condições de habitação, acesso à alimentação e assistência médica e trabalho. O cronista Luís Edmundo descreve a morte de uma criança pobre moradora do morro, possivelmente acometida de tuberculose devido às características elencadas pelo autor ao descrever a vítima. O diálogo travado com a avó do morto expõe a dupla tristeza da idosa, pela perda do neto e por não saber o que será do seu futuro sem a ajuda que recebia do parente morto.

Dobrando uma das curvas do caminho encontramos, adiante, outro casebre e muita gente reunida em torno dele. E suspiros. E vozes. Aproximamo-nos.

– Que há?

Ninguém nos informa. Ninguém fala. Todos levantam o ombro repuxando o beijo como que a revelar, num gesto simples, tristeza e enfado.

Rompemos o bolo humano e atingimos a porta do barraco. E vemos. No chão da casa, que é de terra batida, nua e fria, por sobre uns jornais velhos, um corpo estatelado, cor-de-cera, as mãos cruzadas sobre o peito.

– Morreu? – indagamos, baixinho, a uma velha sentada ao pé da porta, de olhos vermelhos de chorar.

– Se morreu! – responde-nos a pobre. – Era meu neto. Minha ajuda na vida. Vendia jornais no Largo da Carioca. Um dia, apareceu com uma febrezinha. Tosse. Uma pontada aqui. Muita fraqueza. Mesmo de baixo de chuva, coitado, lá ia ele, todos os dias, para o Largo, para o serviço. “Seu” Barreto bem que me dizia: “Olhe que essa criança, assim tossindo, assim, descalça, assim, morro abaixo, por essas manhãs de chuva, sempre, sempre, não aguenta. Um dia morre” Pois não morreu? Morreu! E eu que fique pra aí, como uma coisa atirada no mundo. Quando o rabeção da Santa Casa vier, eu desço com ele. Desço. Os pobrezinhos, sabem todos para onde vai, que nem uma cova, só pra ele, pode ter, depois de morto; eu, porém, para onde irei? (EDMUNDO, 2003: 155)

Tal condição de letalidade perdurou ao longo das primeiras décadas do século XX como registra o jornal *A Noite*, na edição de 25 de fevereiro de 1932, destacando que a doença como um dos maiores flagelos da humanidade, associando-a à imagem do demônio que atacava indistintamente pessoas de diferentes classes sociais, gênero ou cor:

Entre os grandes flagelos que assolam a humanidade, a tuberculose é hoje o mais tremendo: nenhuma outra peste a sobrepuja, as guerras não matam tanto, os cataclismas prejudicam menos [...] Mal onipresente, como se fôra o próprio demônio, sem preferência nem de terra nem de raça, nem de época nem de idade, nem por sexo, a tuberculose se faz sentir por toda parte, entre toda gente e a toda hora, envolvendo o mundo inteiro na continuidade da sua ação destruidora¹⁸.

A visão romântica da doença já havia sido superada desde os anos finais do século XIX e, a partir do progresso da ciência e das transformações sociais decorrentes do processo de industrialização, transformaram a tuberculose em uma “patologia de caráter social, isto é, de ocorrência e propagação estreitamente ligada às condições de vida e de trabalho” (NASCIMENTO, 2005: 46). A virada do século traz também mudanças urbanísticas profundas à capital federal, conduzidas pelo prefeito Francisco Franco Pereira Passos, a partir de um movimento nacional inaugurado pelo presidente Rodrigues Alves que dava “poderes quase ditatoriais”¹⁹ ao prefeito engenheiro e ao médico sanitariano Oswaldo Cruz. Um dia antes de ser alçado a prefeito municipal, “o Conselho Municipal foi suspenso, por seis meses, para que pudesse legislar por decretos e realizar operações de crédito à sua revelia” (BENCHIMOL, 2003: 262). Passos publicou uma variedade de decretos que alteraram profundamente não só o espaço urbanístico como também os hábitos culturais e sociais da cidade, incluindo medidas para enfrentar o contágio do bacilo de Koch. Até mesmo o carnaval o prefeito tentou modificar ao buscar “consolidar uma festa alternativa” (NETO, 2017: 47), a ser realizada no mês de

¹⁸ A NOITE edição de 25/2/1932, p.2.

¹⁹ CARVALHO, José Murilo de. Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 93.

setembro, e denominada Batalha das Flores, em que os participantes atirariam pétalas de flores uns nos outros em vez dos confetes e banhos de água pouco civilizados.

Os decretos promulgados pelo prefeito, sobretudo, na fase inicial de seu governo, quando pode legislar ditatorialmente, atingiram os mais variados domínios da existência social e cultural da população. Práticas do cotidiano popular e costumes profundamente arraigados foram considerados indignos de figurar no contexto da cidade saneada e civilizada. Nessa perspectiva, podem ser encaradas a perseguição sistemática ao candomblé e aos cultos religiosos de origem africana, a hostilidade às serenatas e à boemia, medidas motivadas por razões sanitárias como, por exemplo, a proibição de urinar fora dos mictórios (Dec. 422, de 15 de maio de 1903). Para evitar a propagação da tuberculose, tornou-se obrigatório o uso de escarradeiras em todos os recintos públicos, proibiu-se também escarrar nos veículos de transportes de passageiros, exigindo-se das companhias de carris a lavagem do assoalho com solução antisséptica (BENCHIMOL, 1992: 284-85).

O Rio de Janeiro era “um aglomerado de pequenas vilas insalubres, atonetadas de cortiços, onde pulula a massa heterogênea de trabalhadores e miseráveis dividindo o mesmo espaço” (NASCIMENTO, 2002: 21). No final do século XIX, a guerra ao cortiço, formato habitacional “percebido como espaço propagador da doença e do vício” (VALLADARES, 2005: 24), teve seu momento emblemático com a destruição do Cabeça de Porco,²⁰ o mais tradicional dos cortiços da cidade. Sidney Chalhoub descreve o momento anterior ao início da operação de guerra comandada pelo prefeito da cidade, Barata Ribeiro, para pôr abaixo o maior dos cortiços da cidade. Dias antes, a Intendência Municipal já havia notificado os proprietários, ordem não obedecida, que gerou a necessidade do cerco realizado pelo primeiro batalhão de infantaria. A descrição de Chalhoub permite-nos ter uma ideia da grandiosidade do cortiço.

Era o dia 26 de janeiro de 1893, por volta das seis horas da tarde, quando muita gente começou a se aglomerar diante da estalagem da Rua Barão de São Félix, nº 154. Tratava-se da entrada principal do Cabeça de Porco, o mais célebre cortiço carioca do período: um grande portal, em arcada, ornamentado com a figura de uma cabeça de porco, tinha atrás de si um corredor central e duas longas alas com mais de uma centena de casinhas. Além dessa rua principal, havia algumas ramificações com mais moradias e várias cocheiras. Há controvérsia quanto ao número de habitantes da estalagem: dizia-se em tempos áureos, o conjunto havia sido ocupado por cerca de 4 mil pessoas; naquela noite de janeiro, com toda uma ala do cortiço interdita havia cerca de um ano pela Inspetoria Geral de Higiene, a *Gazeta de Notícias* calculava em quatrocentos o número de moradores. Outros jornais da época, porém, afirmavam que 2 mil pessoas ainda habitavam o local. (CHALHOUB, 1996: 15)

Esse modelo de habitação coletiva pode ser considerado o precursor da favela, que “despontava pouco a pouco como o mais recente território da pobreza” (VALLADARES, 2005:

²⁰ O cortiço foi destruído em 1893 pelo prefeito Barata Ribeiro.

26) e ocupava lugar central na criação e disseminação do samba, gênero musical escolhido como objeto de estudo desta pesquisa. O interesse inicial por esse novo complexo habitacional concentrou-se no Morro da Favella, atual Morro da Providência, que instalou, inicialmente, os soldados retornados da guerra dos Canudos, cujos soldos eram devidos pelo Ministério da Guerra, conforme explica Licia do Prado Valladares. O desinteresse pelo cortiço é substituído pelo crescente interesse pela favela que “passa a ocupar o primeiro lugar nos debates sobre o futuro da capital e do próprio Brasil, tornando-se alvo do discurso dos médicos higienistas que condenam as moradias insalubres” (Idem: 28). Licia do Prado Valladares (2005) registra que, na primeira metade do século XX, as favelas eram fenômenos rurais. Na capital federal, o processo de favelização teve início na década de 1930, sendo reconhecida a favela no Código de Obras de 1937.

Outra forma de habitação coletiva insalubre, propícia à propagação do Bacilo de Koch, se multiplicava por todas as zonas da cidade, mas crescia especialmente na região central, em bairros como Gamboa e Cidade Nova. Eram as hospedarias baratas, conhecidas pelo nome de zungas, como denomina o cronista João do Rio. Nas zungas, buscavam abrigo os trabalhadores, que formavam o maior grupo entre os fregueses, vadios, gatunos e miseráveis. Gente que dispunha de algum dinheiro para pagar pela noite de sono, mas também os que ali eram alojados de favor, em um espaço ainda pior do reservado aos que podiam saldar sua noite de sono em camas ou em velhas esteiras no assoalho; havia também os que faziam da escada o seu local de repouso e até mesmo os que se acomodavam ao lado de latrinas. O cronista popular narra uma batida policial em um destes covis e descreve o quadro caótico do ambiente, envolto em um ar pestilento e sufocante, transformando a curta noite de descanso dos frequentadores em uma verdadeira tortura insalubre.

Trepamos todos por uma escada íngreme. O mau cheiro aumentava. Parecia que o ar rareava, e, parando um instante, ouvimos a respiração de todo aquele mundo como o afastado resfolegar de uma máquina. Era a seção dos quartos reservados e a sala de esteiras. Os quartos estreitos asfixiantes, com camas largas antigas e lençóis por onde corriam percevejos. A respiração tornava-se difícil (RIO, 1995: 121).

O historiador argentino Diego Armus (1995) demonstra que a preocupação com as cidades também se fazia presente no país vizinho. A cidade higienista descrita por Armus, segundo texto datado de 1919, *La ciudad argentina ideal o del porvenir*, de autoria de Emilio Coni, “não conhecerá cortiços, nem pensões em ruínas, nem barracos” (ARMUS, 1995: 244). Para Armus, “progresso, multidão, ordem, higiene e bem-estar foram alguns dos elementos constitutivos dessa ideologia urbana, para qual foram importantes também os discursos da

degeneração e da regeneração, da reforma profunda e da utopia” (ARMUS, 1995: 235). Tendo como fontes livros publicados num período de 60 anos, entre as três décadas finais do século XIX e as três iniciais do XX, Armus discute as propostas dos autores a partir da criação de cinco cidades imaginárias: a cidade limpa, a cidade socialista, a cidade anarquista, a cidade higienista e a cidade tecnológica. O autor conclui que “o ideal higiênico, que sempre, de um modo ou de outro, aludia à tuberculose, foi tema obrigatório de cada uma destas cidades imaginadas no final do século XIX e início do XX” (Idem: 248).

No Brasil, os ideais higiênicos que culminaram na alteração do cenário urbano da então capital federal tiveram seu momento mais importante na reforma conduzida por Pereira Passos, concluída na metade da década de 10. As mudanças implementadas por Passos deixaram como legado à cidade “uma intervenção que alterou profundamente sua fisionomia e estrutura, e que repercutiu como um terremoto nas condições de vida da população, dando origem a uma paisagem nova” (BENCHIMOL, 2003: 234). Lúcia Silva (2013) ampara-se no termo ‘urbanismo excludente’, cunhado por Raquel Rolnik, para discorrer sobre a chamada Paris dos Trópicos. Para a autora, o projeto inicial de modernização, datado de 1876, tinha por objetivo o afastamento dos pobres da área central. Em 1902, no entanto, Pereira Passos não mexeu justamente na área em que havia maior concentração dos cortiços.

[...]por onde a picareta passou houve diminuição do número de habitações coletivas, mas, nas áreas próximas, houve aumento significativo destas, mantendo a população mais pobre no core urbano, mesmo depois da reforma. O que ocorreu foi um adensamento do entorno não atingido (SILVA, 2013: 216).

Lúcia Silva defende que a reforma levada a cabo por Pereira Passos gerou a desconfiança entre moradores e não ofereceu solução para os “deserdados da urbe” (SILVA, 2013: 218), criando dessa forma uma situação controversa, desnudando ao mesmo tempo a “vitrine para o progresso” (Idem: 218) e o espaço para a barbárie. Bairros como Saúde, Gamboa e Cidade Nova, berços do samba, viram crescer a “produção de caráter artesanal e manufatureira” (BENCHIMOL, 2003: 244) e comportavam também habitações coletivas procuradas pelos mais pobres, em detrimento dos subúrbios, opção preferida pelas classes médias e funcionalismo público.

Para se ter ideia da grandiosidade da reforma empreendida por Pereira Passos, cerca de 1.800 operários trabalhavam e 16 novos edifícios eram construídos em novembro de 1904, mês que eclodiu a Revolta da Vacina e terminou o trabalho de abertura da avenida Central, cuja inauguração do eixo central aconteceu em 7 de setembro após a derrubada de cerca de 640

prédios que “rasgara, através da parte mais habitada da cidade, um corredor que ia da Prainha ao Passeio Público” (CARVALHO, 1987: 93). Se por um lado a nova avenida Central aberta por Passos simbolizava o Rio de Janeiro moderno, em contrapartida, o mesmo logradouro inspiraria, na década seguinte, a famosa frase²¹ de Afrânio Peixoto indicando o logradouro como sendo o início do sertão. A associação da frase criticando as condições de saúde no Rio de Janeiro tinha razão de ser. O sertão, segundo Nísia Trindade Lima e Gilberto Hochman, “ganha sinônimo de doença e, também, de uma natureza agressiva ao homem” (LIMA, HOCHMAN, 2000: 318).

Mesmo neste ambiente de transformações arquitetônicas e florescimento dos ideais de saneamento, as “endemias seguiam sem tratamento, as taxas de mortalidade eram altas e o padrão geral de habitação e saneamento era inacreditavelmente ruim” (STEPAN, 2004: 336). Neste cenário insalubre começa a crescer no Brasil, a partir do final da I Guerra Mundial (1914-1917), o interesse acadêmico pela eugenia, ramo científico que se espalha pela Europa e Estados Unidos e, na literatura nacional do período, era apontada como “um símbolo de modernidade cultural, assimilada como conhecimento científico que expressava muito do que havia de mais ‘atualizado’ na ciência moderna” (WEGNER, SOUZA, 2013: 264). A eugenia surge no Brasil como “resposta a prementes questões nacionais às quais os brasileiros se referiam em 1920 como ‘a questão social’: a aterrorizante miséria e falta de saúde da população, em grande parte negra e mulata” (STEPAN, 2004: 336).

Nancy Stepan (2004), cujo estudo defende a existência de uma eugenia mais suave no Brasil, se comparada aos países do norte da Europa e Estados Unidos, aponta alguns fatores que contribuíram para o desenvolvimento da eugenia no país. A radicalização política que culminou em grandes greves no período é um deles; o sucesso das campanhas de saneamento levadas adiante pelos pesquisadores do Instituto Oswaldo Cruz que “estimulara o crescimento de uma classe médica e profissional de orientação científica” (Idem: 337) atuante nos processos de elaboração de políticas públicas; e a situação racial do país, que sofria influência externa de interpretações racistas quanto à formação de seu “povo degenerado, instável, incapaz de desenvolvimento progressivo” (Idem: 338), em consequência dos cruzamentos promíscuos ocorridos desde os tempos da colônia. Pensamento este compartilhado por boa parte da elite brasileira descontente com o perfil racial brasileiro, que via na eugenia uma forma científica de almejar os ideais positivistas de ordem e progresso no país.

²¹ A frase é “...não nos iludamos, o ‘nosso sertão’ começa para os lados da Avenida.”

O movimento eugênico brasileiro é um caso particularmente interessante de estudo da ciência e ideologia social. De um lado, a eugenia foi profundamente estruturada pela composição racial e pelas preocupações raciais do país. Em um sentido bem fundamental, a eugenia referia-se à raça e ao aprimoramento racial, não à classe. Isso porque concentrava suas atenções nas doenças que eram vistas como particularmente prevalentes entre os pobres, vale dizer, entre a população principalmente negra ou mestiça. Essa população era percebida como ignorante, doente e cheia de vícios, com altas taxas de alcoolismo, imoralidade, mortalidade e morbidade. Se na cena pública a literatura eugênica utilizava a palavra ‘raça’ invariavelmente, no singular, para referir-se ao ‘povo brasileiro’, na esfera privada ela significava a ‘raça negra’ (STEPAN, 2004: 356).

Na América Latina, o Brasil foi o pioneiro no desenvolvimento do seu “movimento eugênico” (SOUZA, 2016: 96) e concentrou grandes nomes da *intelligentsia* nacional no seu processo de institucionalização, tendo como “personagens centrais” (SOUZA, 2008: 148) os intelectuais ligados ao movimento sanitarista. A influência do grupo resultou numa concentração central voltada às questões de saneamento e aproximou o movimento brasileiro do viés da eugenia preventiva. O modelo mais radical de eugenia “teve poucos adeptos” (WEGNER, SOUZA, 2012) no país, e o debate acerca da sua validade perdeu força local quando da discussão da lei de esterilização na Alemanha. Entre os entusiastas da radicalização, o nome mais proeminente foi de Renato Kehl. As ideias defendidas por Kehl tiveram como consequência o acirramento da disputa dele com outra liderança eugênica brasileira, Edgar Roquette-Pinto.

Os modelos eugênicos defendidos por ambos “se distanciavam em muitos aspectos e se aproximavam em outros” (SOUZA, 2016: 106). Para Souza (2016), a concordância acontecia em relação à conceituação da eugenia, aproximando-se da genética mendeliana e distanciando-se do neolamarckismo e do ambientalismo defendido por parte dos médicos brasileiros. Já as divergências se davam na defesa das formas de intervenção eugênica. Kehl defendia a eugenia negativa e a adoção de “medidas radicais de controle matrimonial, seleção e segregação racial” (Idem: 107). Roquette-Pinto, por outro lado, não associava a miscigenação aos problemas de degeneração e inferioridade racial.

Um exemplo de radicalização associada à prevenção da tuberculose, oriundo de países em que o autoritarismo emergia é destacado no jornal *A Noite*, em edição de 3 de março de 1937. A figura do doente servia de inspiração para um método pouco convencional de convencimento da necessidade de se precaver da tuberculose. A exposição pública de cadáveres tuberculosos foi prática na Alemanha e Itália e exaltada pelo jornal:

Mas vale prevenir do que remediar. Nessa orientação todos os problemas da saúde pública se reduzem a um único: o problema da higiene. Filha da miséria e, sobretudo, da falta de educação higiênica, a tuberculose é um dos mais terríveis males que está sujeita a humanidade de nossos dias. Em toda parte do mundo o combate à peste branca se intensifica de um modo extraordinário. Na Alemanha e Itália, principalmente, o assunto preocupa tamanhamente a atenção das autoridades que (em Roma, notadamente) são apresentados, aos olhos do público, para impressioná-lo melhor cadáveres tuberculosos embalsamados, em grande redomas de vidro, com dísticos expressivo, mais ou menos redigidos assim: "este era são como você. Péssima alimentação e a falta de higiene transformaram-no nisso que aqui se vê". A propaganda tem dado resultados estupendos, segundo se verificadas estatísticas respectivas.²²

Em relação ao componente racial, Dalila de Sousa Sheppard analisou jornais médicos brasileiros publicados entre o período final da abolição até a década de 1930, e concluiu que “os médicos brasileiros mantiveram-se totalmente indiferentes ao paradigma racial como um tópico de interesse científico ou intelectual” (SHEPPARD, 2001: 174). Para a historiadora, a literatura médica do período mostra uma maior aproximação com o paradigma ambiental para “explicar o aumento do índice de morbidade e mortalidade” (Idem: 174) entre a população mais empobrecida. As exceções, segundo a historiadora, foram encontradas entre os psiquiatras da Bahia e os higienistas do Rio de Janeiro e São Paulo, que se aproximaram das teorias racistas do norte da Europa e dos Estados Unidos, não tendo “dúvida que o trabalho destes dois grupos de médicos continua a ser o exemplo mais vivo da influência das ideias do racismo científico europeu em geral, e da eugenia em particular, na comunidade médica no Brasil” (Idem: 188).

O ano de 1918 “marca um ponto de transição na percepção, por parte da comunidade médica brasileira, da etiologia da doença que mais afligia o país” (Idem: 179). Segundo Sheppard (2001), o discurso anterior, centrado nas explicações ambientais, acabou por se alterar de maneira crescente evidenciando a raça como fator de explicação da incidência da tuberculose na população. A autora aponta, no entanto, que esse novo interesse não permitiu concluir que entre os médicos brasileiros houvesse conversões ao racismo científico, sendo que na maioria dos casos, os “médicos brasileiros do período entre as guerras se achavam divididos entre rezar por uma postura racial ou uma ambiental, mas geralmente se inclinavam pela primeira” (SHEPPARD, 2001: 182).

Diferente da capital federal, cujas inovações urbanísticas foram profundas, o que não se alterou nas primeiras décadas do século XX foi o caráter avassalador do bacilo de Koch. O saber-se tuberculoso no Rio de Janeiro da década de 1930, recorte temporal e geográfico desta

²² A Noite, edição de 3/3/1937, p. 2.

pesquisa, consistia praticamente no decreto de uma sentença de morte ao enfermo. Algo muito provável de ocorrer devido ao caráter de incurabilidade da doença e ao seu alto grau de letalidade, fazendo com que ela figurasse como um dos principais, senão o principal problema de saúde pública da Capital Federal. A cidade registrava uma média de 5.000 mortes por ano para uma população de aproximadamente 1,5 milhão de pessoas, ou seja, um coeficiente de três mortes para cada mil habitantes. Outro fator agravante da alta letalidade entre os moradores da capital federal era a falta de estrutura para o enfrentamento da doença. Clementino Fraga, em entrevista ao jornal *A Noite*, edição de 20 de agosto de 1936, ressalta a fragilidade da estrutura de saúde da cidade frente a grandiosidade do problema sanitário:

No RJ morrem anualmente de 4000 a 5000 pessoas tuberculosas, donde se infere a existência, na cidade, de um número considerável de enfermos, que morrem lentamente e lentamente espalham a morte. Apesar disso, o Rio de Janeiro não tem sanatórios populares para tuberculosos, pois o S. Sebastião, o único que possuímos, é insuficiente e está superlotado. Não temos ao todo 1000 leitos, incluindo os de S. José dos Campos, para tuberculosos, quando necessitamos de, pelo menos, 3000.²³

Apesar de Oswaldo Cruz apresentar, em 1907, um plano de combate à doença, a tuberculose “não se tinha tornado ainda uma questão política que merecesse o envolvimento das instâncias decisórias dos poderes Executivo e Legislativo para a viabilização de um plano de combate” (NASCIMENTO, 2005: 123). Dilene Raimundo do Nascimento explica que:

Apesar de ser de interesse público por seu caráter contagioso, nas duas primeiras décadas do século XX, a tuberculose esteve praticamente restrita, como foco de preocupação, aos círculos médicos e higienistas. A política estatal para o seu tratamento resumia-se à subvenção financeira e à isenção de impostos a quem da sociedade civil formulasse e executasse uma política de controle da doença. Somente a partir de 1920 é que o Estado assumirá sua responsabilidade no que diz respeito às questões da saúde, nela incluída a tuberculose (Idem, 2005).

1.3 – O samba sadio, o samba doente

Na cidade, cujo espaço urbano era dividido entre a modernidade idealizada pelos gestores públicos e a doença que acometia como um todo a população, encontrou seu lugar e se popularizou o samba, “no saracoteio dos batuques rurais, adentrou a periferia dos grandes centros urbanos sem pedir licença” (NETO, 2017: 25). José Ramos Tinhorão define o espaço temporal compreendido entre 1870-1930 como a época do surgimento de dois ritmos tipicamente cariocas: o samba e a marcha. Para Tinhorão, “esses gêneros de música representam, na verdade, a contribuição cultural das primeiras camadas de caráter realmente

²³ A NOITE edição de 20/8/1936, p.3.

urbano do Rio de Janeiro” (TINHORÃO: 17), em substituição à uma produção musical operística elitista, com a inclusão de valsas e modinhas, dos gêneros estrangeiros importados e dos batuques “exclusivo dos negros que formavam o grosso da camada mais baixa, mas aos quais não poderia se chamar de povo” (Idem: 17).

Sob o ponto de vista semântico, Nei Lopes explica que a palavra samba já estava inserida na vida dos brasileiros desde o século XIX. O pesquisador lista possíveis origens da palavra, como o verbo “samba”, da língua cokwe, do povo quioco, de Angola, que trazia o sentido de “cabriolar, brincar, divertir-se com cabrito”²⁴, ou mesmo da palavra “sàmba”, do idioma quicongo, também falado em parte de Angola, cujo significado é de uma dança em que “um dançarino bate contra o peito do outro”²⁵. O pesquisador musical inclui ainda a palavra “semba” cujo significado, em quimbundo, é separar ou rejeitar. Lira Neto indica artigo publicado no *Diário de Pernambuco*, em 4 de agosto de 1830, como sendo a primeira vez que o termo foi utilizado. O texto critica a transferência de oficiais acusados de facilitar fugas de prisioneiros do forte de Cinco Pontas e o autor assim escreve: “A ociosidade disporá aos mais bem conduzidos a se entreterem nas pescarias de currais e trepações de coqueiros, em cujos passatempos serão recebidos com agrado a viola e o samba”²⁶.

O fato é que o samba, na sua trajetória centenária, enfrentou no seu momento inicial o preconceito, as perseguições e as apreensões de instrumentos como pandeiros e violões, especialmente ao longo da Primeira República. Luís Edmundo conta, entretanto, que nem sempre foi assim e o violão, instrumento consagrado do ritmo, até gozou de boa fama sendo “querido e cortejado pelo povo, mas sem cotação, sem a menor entrada nos salões do que se chama boa sociedade” (EDMUNDO, 2003: 165). O cronista popular carioca do início do século XX segue enumerando as restrições de acesso aos salões da alta sociedade em que além do violão, “também não entra nesses ambientes de elegância e chique, o maxixe, que é o pai amigo do samba dos nossos dias, só por que o dançam nos teatros e é folgança de plebe” (EDMUNDO, 2003, 166).

Se há um bairro completamente identificado com o ritmo é o da Saúde. José Ramos Tinhorão ensina que o local, desde meados dos 1870, atraiu muitos baianos devido à

²⁴ Artigo de Nei Lopes publicado no Jornal GGN. Disponível em <https://jornalggn.com.br/noticia/um-breve-historico-do-samba-por-nei-lobes>

²⁵ Artigo de Nei Lopes publicado no Jornal GGN. Disponível em <https://jornalggn.com.br/noticia/um-breve-historico-do-samba-por-nei-lobes>

²⁶ *Diário de Pernambuco*, 4/8/1930, p. 2-3. In NETO, Lira, 2017, p. 53.

movimentação de mercadorias de exportação, em especial o café oriundo do vale do Paraíba, somado à decadência das culturas de fumo e algodão na Bahia. Para dar conta do escoamento da produção na região portuária, levas de escravos baianos com boa força física foram comprados e trazidos para o Rio de Janeiro.

Esses trabalhadores baianos – que assim têm explicada sua presença numerosa no bairro da Saúde – eram os mais habilitados a impor o seu estilo à crescente massa popular da cidade por uma razão fundamental: eles procediam do recôncavo baiano, onde a multiplicação de pequenos portos permitira sempre uma relação tão dinâmica entre as comunidades negras que, com o correr dos anos, se tornara possível obter nos campos da religião, da música e dos costumes uma síntese brasileira da cultura africana (TINHORÃO: 19).

Foi também no bairro da Saúde que estes baianos criaram os primeiros ranchos de carnavalescos cariocas, “onde se cantavam em marcha as quadras e as solfas mais populares entre os negros da Bahia, também se ‘arrojava o samba’, isto é, também se incluía um ritmo e um sapateado que nada mais eram do que uma estilização da vigorosa coreografia do batuque” (Idem: 19). Diante do estigma e da perseguição crescente nas ruas e nos salões de baile, o ritmo buscou refúgio dentro das casas de família dos baianos mais bem-sucedidos, “os locais mais seguros para as reuniões da gente das comunidades mais pobres” (TINHORÃO, 1998: 275). Neste cenário, algumas décadas depois da chegada dos primeiros escravos, surgem as tias do samba, cuja mais famosa foi Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, baiana quituteira original de Santo Amaro da Purificação. Luís Edmundo, em sua obra *O Rio de Janeiro do meu tempo*, relata a antiga presença de baianas na cidade e as descreve como sendo “a mais bela e pitoresca tradição desta cidade” (EDMUNDO, 2003: 145).

Debret já as pintava no tempo de D. João e de D. Pedro I, tal como ainda hoje se apresentam. Vestiam as mesmas saias rodadas, amplas e cheias de ramagens, e camisinha picada de rendas, um pano da Costa, em listras coloridas, revelando a nudez do ombro, vistosa trunfa na cabeça, e, em vivas cintilações, por sobre o colo, os braços e o pescoço, joias resplandecentes, colares, braceletes, berenguendéns, tudo isso em confusão decorativa, num delírio de chispas e de cores, luzindo, reverberando, tilintando (EDMUNDO, 2003: 145-46).

Foi na casa de Tia Ciata que o samba começou a deixar o ambiente fechado das rodas familiares e de amigos para começar a ganhar o mercado fonográfico. As festas, como explica Lira Neto, eram “uma fresta, espaço comunitário que subvertia a sujeição dos corpos à lógica produtivista do mercado e à normatização dos comportamentos exigidos pelos novos tempos civilizados” (NETO, 2017: 41). Neste ambiente despontam os primeiros nomes consagrados do ritmo, que formariam uma primeira geração de sambistas, como José Barbosa da Silva, o Sinhô, e Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga. Este último responsável pelo primeiro registro

fonográfico com o nome de samba, ao gravar a música *Pelo telefone*, fato envolto em grande polêmica decorrente de uma disputa em torno da autoria da canção, que caiu rapidamente no gosto popular, obteve grande sucesso comercial, e foi laboratório para uma variedade de letras cantadas sobre a mesma melodia. Sérgio Cabral define que “a partir de *Pelo telefone*, o samba virou moda e entrou na sociedade de consumo” (CABRAL, 1974: 21).

E como a tuberculose afetou o samba? Muitos nomes, sobretudo, de uma segunda geração de músicos, enfrentaram ou sucumbiram ao bacilo, dentre os quais Noel Rosa, compositor de maior fama entre os doentes e os sadios. Da primeira geração do samba, somente José Barbosa da Silva, o Sinhô, agonizou e morreu do mal dos pulmões. No capítulo três analisaremos com mais profundidade como se deu a repercussão pública na imprensa em torno das mortes de Sinhô, Noel Rosa e Luís Barbosa.

Maria Rita Kehl aponta algumas explicações para a predileção da doença aos sambistas mais novos, da segunda geração do samba. Para a autora, citando Carlos Sandroni, os sambistas antigos tinham melhor colocação profissional. Kehl acrescenta também a situação precária de vida dos habitantes da região central e a falta de políticas públicas, que transformou “a vida dos pobres ainda mais insalubre que no início do século” (KEHL, 2012: 380). Sandroni aposta também em um afastamento destes sambistas das tradições religiosas africanas e do acolhimento da presença familiar das tias e dos mais velhos. O avanço da prostituição para a região central, da Pequena África, é também elencado por Kehl que define a insalubridade e a violência como causadoras das mortes precoces dos sambistas. Além da tuberculose, a violência e a sífilis atingiam em cheio os adeptos das batucadas. A sífilis era a “doença que disputava com a tuberculose a primazia de ser a principal causa da aposentadoria precoce de malandros do bairro” (NETO, 2017: 233). O bairro em questão era o Estácio, que reunia diferentes personagens marcados especialmente por “feitos de valentia” (FRANCESCHI, 2010: 103) e pela forma “prosaica de vestimenta e conduta” (Idem: 103).

O Estácio – de onde se chegava facilmente à Praça Onze – era reconhecido nesse alvorecer de 1930 como um bairro de malandros perigosos. Em seus botequins reuniam-se os representantes da massa flutuante da população urbana que, figurando na realidade como excedente de mão-de-obra, num quadro econômico-social acanhado, se dedicava a biscates ao jogo e à exploração de mulheres na zona do Mangue, que lhe ficava próxima (TINHORÃO: 81).

Mas os sambistas do Estácio não se restringiam apenas a estas características e foram responsáveis pela promoção de uma mudança profunda na forma de criar e executar o ritmo que cada vez mais se popularizava, como explica Humberto M. Franceschi. O autor afirma que

“os compositores desse período tão particular, pelo nível de criatividade demonstrado, eram, sem dúvida, seres de extrema sensibilidade e, conseqüentemente, de extrema vaidade. Sabiam estar fazendo o muito bom, confirmado pelo sucesso crescente que obtinham” (FRANCESCHI, 2010: 103). Foi no Estácio, por exemplo, que se criou pela primeira vez o que veio a ser denominado de escola de samba: a *Deixa falar*. Sérgio Cabral explica que o nome decorre do orgulho dos integrantes da agremiação pelo bairro e sua tradução era uma provocação aos sambistas de outros bairros para “que falem os rivais e que fiquem roucos, pois samba mesmo era o do Estácio de Sá” (CABRAL, 1974: 22).

A primeira morte por tuberculose entre os bambas do Estácio foi de Rubem Barcelos, o Mano Rubem, em 1927, aos 23 anos, vitimado pela temida tuberculose galopante. O ritmo acelerado da deterioração corporal conseqüente da galopante, manifestação grave da doença devido ao alto grau de letalidade e velocidade que se propaga, inspirou os versos de Jamil Amansur Haddad, poeta tísico identificado com o pensamento romântico pelo qual a doença é a “sina dos escritores sensíveis” (BERTOLLI FILHO, 2001: 199). O poeta recorre à figura de linguagem da onomatopeia para descrever o galope acelerado do bacilo de Koch, ao mesmo tempo em que idealiza uma terra sadia, sem o mal, sem o tratamento, sem as marcas corpóreas que carregam os tísicos.

É um país sossegado
que não tem hemoptise;
é uma terra decente,
sem escarros no chão,
putupum, putupum.
País sem suores frios,
putupum, putupum,
sem cadeiras de lona,
putupum, putupum,
sem bacilos de Koch
putupum, putupum,
e onde o vil pneumotórax
por certo é ignorado,
putupum, putupum,
putupum. (ALMANSUR, 1943: 114)

A morte prematura de Mano Rubem acabou por transformá-lo em mito no bairro boêmio, que despontava para a cidade oferecendo o novo samba, afastando-se do ritmo amaxixado que dominou a década de 20. Alguns sambas e versos foram produzidos em

homenagem ao jovem sambista, como por exemplo, os de Orestes Barbosa²⁷, publicados no seu livro *Samba*:

Morreu nosso Mano Rubem
O Estácio de saudade chora
Ó que mundo ingrato
Que a todos devora (BARBOSA, 1933: 31)

Os sambistas do Estácio ainda chorariam a morte de Nilton Bastos, em 1931, ocasionada também pela tísica. O sambista, conta Sergio Cabral, morava em Vila Isabel, mas ao sair do trabalho no Arsenal de Guerra, “corria para o Bar Apolo ou para o Café do Compadre, no Largo do Estácio, para se juntar aos sambistas que lá faziam ponto” (CABRAL, 1974: 34). Além de bom mecânico e sambista inspirado, Lira Neto descreve o músico, parceiro de Ismael Silva e coautor do sucesso *Se Você Jurar*, como um ex-atleta, jogador de futebol e arranjador de confusão que “ao pendurar as chuteiras, passara a ganhar a vida explorando prostitutas com a mesma maestria que escapava da polícia” (NETO, 2017: 229). Nilton colecionava confusões pelos botequins do Estácio.

O botequim merece especial atenção dentro do universo boêmio do Rio de Janeiro. Sidney Chalhoub conta que o ambiente sempre esteve associado, especialmente pela imprensa, aos rótulos estigmatizantes de desordem e vadiagem. Para o autor, essa marca é reveladora e demonstra o empenho da República em levar adiante seu projeto de regeneração, numa tentativa de transformar os tipos marginais em trabalhadores. Chalhoub chama atenção, no entanto, para um viés que talvez se desejasse ocultar: “a tentativa de imposição de hábitos de trabalho compatíveis com os desígnios burgueses de acumulação de capital” (CHALHOUB, 2012: 257), algo que sofreu resistência enraizada nos “velhos hábitos e no modo de vida tradicional dos pobres urbanos em questão” (Idem: 257).

Mas os botequins, ainda conforme Chalhoub, gozavam de mais prestígio do que os quiosques, que foram objeto de uma luta “sem tréguas” (Idem: 259), enquanto os botequins, por servirem também de locais de venda, acabavam por exercer “um papel fundamental na distribuição de alimentos para a população de baixa renda” (Idem: 259). Outra explicação que Chalhoub dá para esta condescendência com os botequins em detrimento dos quiosques é o próprio espaço físico, sendo este diminuto e com os frequentadores circulando pelas ruas, enquanto o primeiro concentrava o público numa área interna:

²⁷ Compositor, jornalista, poeta e cronista, Orestes Barbosa nasceu no Rio de Janeiro, em 7 de maio de 1893 e faleceu, também na cidade, em 15 de agosto de 1966. Amigo de Noel Rosa, estava presente no chalé em Vila Isabel no dia da morte do compositor.

Mas esse ritual popular, obviamente inevitável, poderia pelo menos ser circunscrito às quatro paredes de um botequim, pois assim se salvariam as aparências de “civilização” da capital da República. A questão, contudo, pode ser ainda mais complexa. Ao contrário do quiosque, o botequim é um estabelecimento com área interna mais espaçosa, onde se encontram não só o dono e seus caixeiros e fregueses, mas também as mesas, cadeiras, estoques de mercadorias do proprietário. Este, portanto, tem de zelar pela ordem em seu estabelecimento, do contrário virá ameaçada a integridade do capital investido no pequeno empreendimento econômico. Restringir os hábitos populares de conversar e bebericar ao espaço interno do botequim significa, então, tornar mais explícito o antagonismo entre o pequeno proprietário e seus fregueses, transformando o primeiro num aliado mais efetivo da força policial na vigilância contínua que se quer exercer sobre os homens pobres – aqueles que devem ser submetidos à condição de trabalhadores assalariados (CHALHOUB, 2012: 260).

José Ramos Tinhorão (1976) destaca a existência de locais em que eram executadas apresentações musicais como os cafés-cantantes e as casas de chope. Tinhorão explica que os cafés-cantantes “enquanto casas de espetáculo com serviços de cozinha e bebidas, constituía uma criação europeia” (TINHORÃO, 1976: 115) e reunia artistas, intelectuais, político entre outras figuras da sociedade.

No Brasil, e particularmente no Rio de Janeiro – onde no limiar do século se concentrava o maior foco de vida noturna do país – a novidade dos cafés-cantantes não chegou a evoluir para a dimensão mais pretensiosa dos cafés-concertos europeus, mas, pelo contrário, tendeu a projetar socialmente a sua influência para baixo, fazendo nascer os chopos centralizados na Rua do Lavradio e depois na Av. Gomes Freire, em pleno centro da cidade, o mais autêntico e democrático gênero de diversão popular moderno (TINHORÃO, 1976: 116).

O bairro de Estácio de Sá não foi o único local que chorou pelos seus músicos levados pela tuberculose. Na Mangueira, pelo menos dois integrantes fundadores da escola faleceram em decorrência da tísica. Lauro dos Santos (Gradim), “o primeiro dos compositores mangueirenses a ter uma música gravada” (CABRAL, 1998: 37) é um deles. O outro, falecido em 29 de abril de 1935, foi o primeiro presidente da agremiação, Saturnino Gonçalves. No ano de falecimento de Gonçalves, conta Sérgio Cabral, a agremiação criara o jornal *A voz do morro*. Na capa da sua primeira edição, foi publicada uma nota intitulada *Nosso presidente*, “lamentando o estado de saúde” (CABRAL, 1998: 65) do seu bamba. Gonçalves já estava há meses doente e às vésperas do carnaval de 1935 “começava a dar sinais de que não resistiria à doença” (Idem: 65):

No domingo de carnaval, dia do desfile, Saturnino pediu aos componentes para ocuparem a ponte sobre a linha férrea e se alinharem exatamente como a escola desfilaria. Impossibilitado de comparecer à Praça Onze, queria ter uma

visão do que seria a apresentação. Ou – quem sabe? – consciente de que vivia os seus dias derradeiros, queria ver pela última vez a sua querida escola de samba. O espetáculo da Estação Primeira foi tão emocionante que ele desmaiou. Os sambistas correram para socorrê-lo e não saíram de perto até que ele recuperasse os sentidos (CABRAL, 1998: 66).

No Salgueiro, o morto mais ilustre foi Antenor Gargalhada cuja tuberculose o levou em 1941. O bamba, considera Sérgio Cabral, era o “maior nome do samba no Morro do Salgueiro” (CABRAL, 1974: 84). Quando do seu falecimento, a Escola de Samba Azul e Branco²⁸ não saiu no carnaval em respeito à perda. A decisão foi anunciada em jornais da cidade.

Cabe destacar que nem todos os artistas atingidos pela tuberculose morreram em decorrência dela. Houve quem enfrentou a doença e foi diagnosticado como curado, como é o caso do compositor Custódio Mesquita.²⁹ Bruno Ferreira Gomes (1986), biógrafo do compositor, explica que Custódio costumava virar as noites com amigos e “tantas fez, tanto farreou que, em 1936, aos 25 anos de idade, devido à vida desregrada, contraiu tuberculose” (GOMES, 1986: 60). De família abastada, Custódio foi tratado por um famoso médico da época, Dr. Carvalho Cardoso, o qual o diagnosticou com o pulmão esquerdo bastante comprometido e lhe recomendou o pneumotórax. Tratamento que surtiu efeito e Custódio obteve melhora satisfatória da doença, passando a se cuidar e alimentar melhor, embora não abandonasse as noitadas e nem diminuísse o ritmo do trabalho que, segundo dizia Lamartine Babo, “a noite foi feita para o sonho. De dia, a gente tortura-se para pagar as contas, de noite a gente se delicia a contar estrelas...” (Idem: 60).

Mas o fato é que Custódio estava se matando com o ritmo de vida que se impôs desde 1943. Sem contar que a saúde, desde que ficara tuberculoso em 1936, merecia ainda maiores cuidados. Em vão sua família apelava para o seu bom senso, mas ele não dava ouvidos, ou melhor, não tinha tempo para ouvir (Idem: 111).

Há ainda um exemplo emblemático que merece destaque. Um músico que nunca contraiu tuberculose, mas pelo seu tipo físico muito magro, foi alvo de eternas suspeitas sobre ser portador da doença. Trata-se de Lamartine Babo, famoso por compor inúmeras marchinhas de carnaval e criar também os hinos dos maiores clubes de futebol do Rio de Janeiro. Ruy Castro, em sua biografia sobre Nelson Rodrigues, conta que logo depois de Joffre Rodrigues

²⁸ A Azul e Branco era uma das três Escolas de Samba do morro do Salgueiro. As outras se chamavam Unidos do Salgueiro e Depois Eu Digo. Em 1953 houve a unificação dos integrantes da Azul e Branco e da Depois Eu Digo, criando o Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, cujas cores passaram a ser vermelha e branca.

²⁹ Nascido em 25/4/1910, no bairro das Laranjeiras. Maestro, pianista, circulou entre o popular e o erudito. Morreu jovem, aos 34 anos, em 13/3/1945, de crise hepática.

ser diagnosticado com tuberculose (ele morreria aos 21 anos da doença), as irmãs começaram a desconfiar que Lamartine pudesse ter transmitido a doença já que “quando Lamartine falava, cada palavra correspondia a um perdigoto. E se estes ficassem flutuando no espaço, contendo milhares de prováveis bacilos de Koch prontos para atacar?” (CASTRO, 1992).

Lamartine Babo morreu em decorrência de um infarto, em 16 de junho de 1963, aos 59 anos. Nove dos doze irmãos faleceram precocemente vitimados por doenças como a febre amarela e a própria tuberculose. A vítima foi sua irmã, que aos onze meses de idade, contraiu o bacilo “em uma escarradeira, utensílio de muito uso nas casas de então” (VALENÇA, 2014: 26). As desconfianças de variadas doenças devido ao seu tipo físico eram levadas com muito humor pelo compositor, marca registrada do seu trabalho. Em programa exibido pela Rádio Nacional, intitulado *Vida pitoresca e musical dos compositores*, Lamartine narrava a biografia dos principais destaques da música nacional. O programa de estreia foi sobre a sua própria existência e, no início da segunda parte, ele falou sobre a desconfiança por parte de toda a gente de que estivesse sempre doente:

No ano de 1935... eu emagrecia a olhos vistos ... diziam que era fígado... então apelei para São Lourenço... Fui fazer minha estação de águas... e aqui no Rio correram vários boatos a meu respeito... enquanto... eu repousava em São Lourenço, espalhavam ao mesmo tempo minha morte em Caxambu... e a minha missa de 7º dia em Poços de Caldas! E o meu corpo embalsamado em Paris (VALENÇA, 2014: 410).

Há também o caso do músico Jorge Faraj, compositor e jornalista falecido em 14/6/1963. Conta Bruno Ferreira Gomes que o também compositor e jornalista Orestes Barbosa classificou Faraj como sendo o “homem que desmoralizou a tuberculose” (GOMES, 1986: 45), tendo mais cuidado em relação à gripe do que com a doença. Orestes descreve Faraj como uma pessoa que “não dava confiança ao azar, pois bebia água gelada, tomava sorvete, passava as madrugadas em claro e não tinha o menor complexo de seu estado físico, sendo um desinibido em matéria de ‘cantar’ mulheres...” (Idem: 45).

Estes são alguns exemplos de como a tuberculose atingiu os artistas populares no Rio de Janeiro. Passado este capítulo introdutório, a pesquisa centrará agora sua análise na repercussão pública da passagem de três sambistas do período. Todos falecidos em decorrência da tuberculose. Noel Rosa, pela sua notoriedade e robusta produção musical, terá também parte da sua obra musical analisada no próximo capítulo. Os demais sambistas são José Barbosa da Silva, o Sinhô, primeiro morto entre os três, e Luís Barbosa, o último falecido, em 1938.

Capítulo 2 – A doença e o artista

2.1 – Memória enferma

Como classificar a memória? A memória deve ser observada como um elemento individual ou coletivo? Pierre Nora entende a memória como um “fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente” (NORA, 1993: 9) e a define como a vida, em permanente evolução, “aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações” (NORA, 1993: 9). Michael Pollack indica que para além de uma conceituação sobre a memória, é preciso ter a noção de que ela possui “característica flutuante, mutável” (POLLACK, 1992: 201), mas também, em grande parte dos casos, gira em torno de “marcos ou pontos relativamente invariantes, imutáveis” (POLLACK, 1992: 201). O autor exemplifica sua definição comparando a memória a uma entrevista longa em que não se obedece a uma ordem cronológica, e o entrevistado acaba rememorando múltiplas vezes algumas passagens de forma que não sofra variação, como se houvesse “elementos irredutíveis, em que o trabalho de solidificação da memória foi tão importante que impossibilitou a ocorrência de mudanças” (Idem: 201).

Pollack aponta como elementos constitutivos da memória os acontecimentos vividos pessoalmente ou pelo grupo/coletividade, ao qual o autor define como vividos por tabela. Além dos acontecimentos, Pollack (1992) registra também entre os elementos de construção da memória a existência de personagens e lugares. Tais critérios, segundo o autor, “podem obviamente dizer respeito a acontecimentos, personagens e lugares reais, empiricamente fundados em fatos concretos. Mas pode se tratar também da projeção de outros eventos” (POLLACK, 1992: 202). Diante desta situação, Pollack fala da existência de uma memória herdada, não atrelada somente à vida da pessoa, mas que também sofre flutuações em relação a preocupações do momento do indivíduo, elemento estruturante da memória. Essa forma de organização faz da memória, segundo Pollack, um fenômeno construído.

Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo (POLLACK, 1992: 204).

Diego Armus, recuperando entendimento de Paul Ricoeur, afirma que falar da memória é também falar do esquecimento, partindo do princípio de que ninguém consegue lembrar tudo e de que a “memoria es selectiva” (ARMUS, 2013: 1.452). Pollack indica que a memória ainda é constituída também por esquecimentos e silêncios. Para o autor, o silêncio decorre de uma lembrança traumatizante e se impõe “a todos aqueles que querem evitar culpar as vítimas” (POLLACK, 1989: 4), e que preferem também manterem-se em silêncio. Para se romper o silêncio e relatar sofrimentos faz-se necessário que a pessoa encontre antes de tudo uma escuta.

Por conseguinte, existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios, “não-ditos”. As fronteiras desses silêncios e “não-ditos” com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos (POLLACK, 1989: 8).

E como se constrói a memória de um enfermo terminal? Diego Armus (2013) entende que o exercício de memória do doente, o comunicar sua experiência com a enfermidade, faz com que o paciente se afirme como sujeito. Para o historiador argentino percebe-se uma ambiguidade na memória doente. Enquanto as verdades exteriorizadas pelos pacientes são subjetivas, feitas no presente, e necessitando de certa simplificação, ao mesmo tempo são testemunhos pessoais de quem vive ou viveu a doença.

Sin embargo, la narración del enfermo no es la única fuente de conocimiento sobre la experiencia individual de la enfermedad. Darle a ese testimonio una relevancia mayor que a otros documentos parece por lo menos problemático, porque reconocería en el recuerdo personal de la experiencia de la enfermedad una condición superior de verdad. Con todo, es necesario notar que a medida que el enfermo o ex enfermo narra la historia de sí mismo, la historia que le dicta sus recuerdos, la narración que va tomando forma es el resultado de una trama que carga con todas aquellas otras narraciones que otros le han contado, que ha leído, que ha visto, con narraciones legas y con narraciones no especializadas. Así, el enfermo no recuerda en el vacío. Su relato está permeado por operaciones lingüísticas, discursivas, subjetivas y socioculturales donde cuentan ciertos modos narrativos de su experiencia como enfermo, de sus principios morales, de sus convicciones religiosas, del mayor o menor peso que en su vida han tenido ciertos saberes biomédicos y también saberes modelados en otras tradiciones que por distintas razones no lograron ser calificadas como científicas (ARMUS, 2013: 1.457).

Algumas questões nortearam este capítulo tendo como foco o sambista Noel Rosa, personagem central, morto precocemente aos 26 anos. É possível inferir elementos da sua trajetória de sofrimento na construção de uma memória individual? A música de Noel Rosa é um registro fidedigno da sua individualidade tanto em momento que se encontrava sadio quanto na ocasião do descobrimento da doença, seu padecimento e morte? Até que ponto Noel Rosa

expressou a dor individual decorrente da doença nos seus sambas? Houve alguma mudança de postura do compositor em sua obra musical em razão do desgaste corporal por ocasião da tuberculose ou mesmo por implicações de cunho moral e de supressão da liberdade individual a que eram submetidos os doentes do peito? Até que ponto Noel Rosa explora a doença em sua obra musical? O objetivo deste capítulo é responder estas questões tendo como fonte privilegiada uma seleção de músicas e cartas do compositor.

2.2 – Biografia como fonte

Ao longo deste e do próximo capítulo serão utilizadas como fontes de pesquisa duas biografias sobre o compositor Noel Rosa. A primeira, *No tempo de Noel Rosa: o nascimento do samba e a era de ouro da música brasileira*, foi escrita por Henrique Foréis Domingues, o Almirante, músico, radialista, compositor, amigo e parceiro musical de Noel Rosa. Sua primeira edição data de 1963. Para a presente pesquisa, utiliza-se a terceira edição, de 2013. Esta biografia é considerada a oficial sobre o músico, embora não seja a mais completa obra escrita sobre Noel Rosa, trabalho realizado justamente pela segunda biografia utilizada. Publicada em 1990, autoria de João Máximo e Carlos Didier, *Noel Rosa: uma biografia* esteve no centro de uma polêmica judicial envolvendo as sobrinhas do sambista e chegou a ser proibida sua comercialização. Não houve reedição e hoje há poucos exemplares para aquisição que se encontram em sebos com preços bastante elevados. Ambas as obras têm diferenças visíveis a começar pela proximidade com o biografado. Enquanto Almirante era amigo pessoal de Noel Rosa, e o autor destaca isso no preâmbulo do livro quando diz que “entre tantos que podem falar de Noel Rosa, sou um deles” (ALMIRANTE, 2013: 19), Máximo e Didier escrevem sobre o sambista a partir de entrevistas, recortes de jornais e documentos que permitiram fazer a pesquisa que resultou, nas palavras dos autores, em “uma narrativa linear, cronológica, jornalística, sem outras ambições literárias” (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 3).

A escolha da biografia como fonte justifica-se devido ao retorno do papel central do indivíduo nas análises históricas e sua conseqüente valorização do método biográfico, como explica Sabina Loriga (1996). Para a autora, “o desejo de estender o campo da história, de trazer para o primeiro plano os excluídos da memória, reabriu o debate sobre o valor do método biográfico” (LORIGA, 1996: 225). Arnaldo Momigliano, por sua vez, afirma que a biografia está se instalando no centro da pesquisa histórica pela sua simplicidade e possibilidade de abertura a todo tipo de problema com fronteiras delimitadas, mas é necessário se atentar ao seu caráter ambíguo ora como instrumento de pesquisa social, ora evitando ser esse

instrumento. Loriga fala também de um ponto de especial interesse para a pesquisa: a crise do heroísmo e a valorização do homem comum no seu lugar, transformando-se em foco central dos estudos sobre cultura popular. Esse fato é observado nos estudos de Lucien Febvre ao criticar o engessamento da história nas figuras de grandes homens e acontecimentos históricos.

O uso da biografia como fonte histórica suscita até hoje polêmicas e certo desconforto. Maria Helena Werneck, citando Paul Murray Kendall, afirma que as biografias já foram consideradas “parasitas da história” (WERNECK, 2008: 96), sendo banidas da leitura dos profissionais de letras. E como superar o antibiografismo? Jacques Revel (2010) entende que o problema não é novo e pode parecer falacioso dizer que “tanto na diversidade de seus costumes e das produções que ela dá lugar, a biografia histórica parece se inscrever na evidência” (REVEL, 2010: 235). O autor recorre a Aristóteles que comparou a poesia com a História. O filósofo grego afirmava que enquanto a poesia destaca o geral, a História destaca o particular. Desta forma, este domínio particular a que está relegado a História oferece um conhecimento imperfeito, enquanto a poesia permite a generalização sem entraves, modelando a experiência humana.

Mas nota-se que em relação à história, o gênero biográfico é mais discutível ainda já que mais tributário dos casos da experiência individual: assim explica-se, seguindo A. Momigliano, que a biografia tenha sido reputada um gênero popular impuro, com relação à história que permanecia aos olhos de Tucídides um gênero aristocrático (REVEL, 2010: 238).

Para Giovanni Levi (1996), vive-se uma fase intermediária entre a narração da vida individual desassociada de fatos históricos e o relato de fatos históricos sem a inclusão de algum destino individual. Neste cenário, segundo Levi, recorre-se ao uso da biografia para “sublinhar a irreduzibilidade dos indivíduos e de seus comportamentos a sistemas normativos gerais, levando em consideração a experiência vivida” (LEVI, 1996: 167). O autor aponta ainda uma outra motivação de uso com objetivo de validar “hipóteses científicas concernentes às práticas e ao funcionamento efetivo de leis e regras sociais” (LEVI, 1996: 167).

Levi frisa alguns aspectos importantes na relação entre narrativa e história. Para ele, a biografia é um canal privilegiado que transmitem à historiografia os “questionamentos e as técnicas peculiares da literatura” (LEVI, 1996: 168). Levi afirma que por ter mais liberdade em relação à utilização de documentos, a literatura abarca uma diversidade de modelos e esquemas biográficos que influenciaram historiadores, de modo geral, indiretamente, tendo como consequência a aparição de problemas, questões e esquemas psicológicos e comportamentais. Isso fez com que os historiadores se vissem diante de “obstáculos documentais muitas vezes

intransponíveis” (LEVI, 1996: 168-69). Para Levi, a falta de fontes não é a principal dificuldade no desafio de escrever a vida de um indivíduo.

Em muitos casos, as distorções mais gritantes se devem ao fato de que nós, como historiadores, imaginamos que os atores históricos obedecem a um modelo de racionalidade anacrônico e limitado. Seguindo uma tradição biográfica estabelecida e a própria retórica de nossa disciplina, contentamo-nos com modelos que associam uma cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, ações sem inércia e decisões sem incertezas (LEVI, 1996: 169).

Maria da Glória Oliveira (2017) entende que a biografia “remete ao tema da unidade, coerência e sentido das experiências vividas por um indivíduo” (OLIVEIRA, 2017: 430). Para a autora, a questão crucial associa-se à identidade pessoal, o sujeito ou o “quem da ação” (OLIVEIRA, 2017: 430). Maria da Glória aponta uma contradição na origem do gênero biográfico. Para ela, o ímpeto em narrar vidas evidencia os paradoxos do problema de identidade, cuja “pressuposição de um sujeito constante e idêntico a si mesmo na disparidade dos eventos que compõem a sua existência” (OLIVEIRA, 2017: 431). O fato é que, segundo Revel (2010), a biografia se tornou um gênero histórico de larga atividade, criando subgêneros que compõem parte da produção historiográfica. Para o autor, ela deve se apoiar sobre fontes e “testemunhos hierarquizados segundo a eminência da testemunha e sua proximidade do fato que ela relata” (REVEL, 2010: 240).

2.3 – A música como fonte de pesquisa

Como já dito, além do uso das duas biografias sobre Noel Rosa, neste capítulo serão utilizadas como fonte privilegiada músicas do compositor que transitam em temáticas possíveis de se fazer uma associação com a condição de saúde do músico. Neste sentido, interessa-nos as letras que falam de doença, sofrimento, cuidado, alimentação, regeneração, boemia, culpa, entre outros temas. A escolha das letras de música como fonte encontra justificativa na fala de Claudia Matos (1982), que as define como sendo o principal ou único documento verbal que as classes populares do Rio de Janeiro produziram de forma autônoma e espontânea por um longo período.

Através delas, vários segmentos da população habitualmente relegados ao silêncio histórico impuseram sua linguagem e sua mensagem a ouvidos frequentemente cerrados à voz do povo. O interesse despertado nos círculos de pesquisa acadêmica por este vasto e rico material ainda é relativamente recente. Mas já começam a proliferar estudos, projetos, trabalhos universitários que muitas vezes tentam enxergar esses textos, ainda intactos em sua significação, através das lentes teóricas fornecidas pela teoria da literatura, a sociologia, a psicanálise e outras ciências afins. É certamente o

caminho mais fácil, procurar apressadamente enquadrar um objeto desconhecido e estranho em sistemas analíticos com os quais já estamos familiarizados, formas de discurso previamente elaboradas, categorias já testadas (MATOS, 1982: 22).

O desafio de utilizar a canção popular como fonte historiográfica esbarra inicialmente no entendimento de que ela ainda mantenha um “status de segunda categoria no universo da documentação” (MORAES, 2000). José Geraldo Vinci de Moraes destaca em favor desta espécie de fonte o seu poder de comunicação e a sua capacidade de agir como reveladora de “zonas obscuras das histórias do cotidiano dos segmentos subalternos” (Idem, 2000). Para o autor, “a canção e a música popular poderiam ser encaradas como uma rica fonte para compreensão de certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia” (Idem, 2000). No entanto, aponta Vinci de Moraes, o historiador necessita estabelecer alguns pontos de reflexão acerca da “linguagem da canção, a visão de mundo que ela incorpora e traduz, e, finalmente, a perspectiva social e histórica que ela revela e constrói” (Idem, 2000).

O historiador segue sua análise enfocando a pesquisa em torno da música realizada no Brasil classificada como “desigual e repleta de paradoxos” (Idem, 2000), com pesquisas focadas na mera reprodução/descrição do fato musical ou calcadas exclusivamente na bibliografia do autor, promovendo às vezes “uma interseção conservadora das duas interpretações” (Idem, 2000). Por outro lado, Vinci de Moraes aponta a existência de trabalhos sérios e ricos, porém apoiados no folclore e deixando de lado a “música urbana em construção” (Idem, 2000). O autor reflete também sobre uma tendência desta história ser escrita por pesquisadores/jornalistas, que produziram obras importantes, utilizadas por historiadores, sociólogos, antropólogos e músicos, mas que são “assinaladas pelo tom jornalístico, biográfico, impressionista e apologético, demarcando forte e muitas vezes negativamente nossa memória cultural e musical” (Idem, 2000).

2.4 – A doença na obra de Noel Rosa

A menção direta à doença não ocupa espaço relevante na obra de Noel Rosa e tampouco nas produções musicais do gênero samba. Como verificaremos ao longo das próximas páginas, em absolutamente nenhuma das suas composições, o Poeta da Vila refere-se diretamente à tuberculose, doença que o atacou antes dos 25 anos de idade. A análise proposta neste capítulo sustenta-se em elementos indiretos presentes na produção artística do compositor que se podem associar à doença e ao doente. Tais referências estão expressas em diversas composições do

sambista, por meio do sofrimento, da debilidade física, do discurso higiênico de reabilitação, do estigma e da morte, que sobressaem em diferentes visões evidenciando a situação pessoal de Noel Rosa em cada momento de inspiração.

Somente em três músicas de todo o seu longo repertório Noel cita diretamente nomes de doenças. O primeiro exemplo é a embolada *Minha Viola*, gravada em 1929, e interpretada pelo próprio artista. Com uma veia acentuada de cronista da cidade e humor refinado, o Filósofo do Samba³⁰ fala da febre amarela, doença que no ano anterior à gravação da música ressurgia na capital federal após ser dada como erradicada por autoridades médicas e pela Fundação Rockefeller. Em maio de 1928, “o otimismo da erradicação da febre foi abalado rapidamente pela descoberta de casos na capital do Brasil, Rio de Janeiro, onde a doença não tinha sido vista durante duas décadas após a memorável campanha de Oswaldo Cruz” (TASCO, 2012: 6). Além de destacar o elevado número de óbitos com a doença – a epidemia teria deixado um rastro de tragédia e ceifado a vida de cerca de 500 pessoas na cidade –, Noel alude também à busca por tratamentos populares, não avalizados pela ciência, que disputavam a aceitação pública de uma população apavorada com o avanço epidêmico. Diz assim a letra de Noel:

Minha viola
Ta chorando com razão
Por causa duma marvada
Que roubou meu coração
Eu não respeito cantadô que é respeitado
Que no samba improvisado me quisé desafiá
Inda outro dia fui cantá no galinheiro
O galo andou o mês inteiro sem vontade de cantá
Nesta cidade todo mundo se acautela
Com a tal de febre amarela que não cansa de matá
E a dona Chica que anda atrás de mal conselho
Pinta o corpo de vermelho
Pro amarelo não pegá
Eu já jurei não jogá com seu Saldanha
Que diz sempre que me ganha
No tal jogo do bilhar
Sapeca o taco nas bola de tal maneira
Que eu espero a noite inteira pras bola carambolá
Conheço um véio que tem a grande mania
De fazê economia pra modelo de seus filho
Não usa prato, nem moringa, nem caneca

³⁰ Máximo e Didier contam que o apelido de Filósofo do Samba foi dado pelo radialista César Ladeira a partir de uma história que envolve Noel Rosa e Custódio Mesquita.

“Um dia o pianista vê Noel parado numa esquina da Rio Branco:

- Como vai o Sócrates? Ainda não morreu?

Noel convalesce de uma forte gripe, andou de molho por alguns dias. Sem se mexer, cigarro no canto da boca, responde:

- Não. Ainda não bebi a cicuta que você me deu”. (p. 250-251).

E quando senta é de cueca
Prá não gastá os fundilho
Eu tenho um sogro cansado dos regabofe
Que procurou o Voronoff, doutô muito creditado
E andam dizendo que o enxerto foi de gato
Pois ele pula de quatro miando pelos telhado
Aonde eu moro tem o Bloco dos Filante
Que quase que a todo instante
Um cigarro vem filá
E os danado vem bancando inteligente
Diz que tão com dor de dente
Que o cigarro faz passá³¹

A disputa em torno do cuidado do paciente colocou em lados opostos, em diferentes momentos da história, o saber médico oficial e os conhecimentos tradicionais das populações. O tema é recorrente no campo da História da Saúde e das Doenças. Tal disputa ampliava-se quando defrontada com uma doença incurável, misteriosa para os homens de laboratório, como foi o caso da tuberculose, do cólera, da febre amarela, entre tantas outras enfermidades. Antes, porém, de ingressar no debate sobre alternativas de cura, é importante definir o que é o cuidar. Como nasceu o cuidado? Como ele se alterou ao longo dos anos? Como ele se institucionalizou? Peter Burke³² fala de um deslocamento do cuidado, que em um momento, mais precisamente na Idade Média, estava restrito à família ou ao cuidado coletivo do idiota do vilarejo, e passou a ser organizado pelas paróquias. Neste sentido, Burke destaca conceitos importantes que compuseram essa nova ideia de cuidar, como o de misericórdia e o de pobres de Deus. É deste período a ideia dos sete trabalhos corporais da misericórdia.³³ Para Burke, o desenvolvimento na história das instituições do cuidado atende a três etapas: 1) especialização, aludindo ao movimento de criação de hospitais e profissionalização dos cuidadores, sobretudo, a partir do século XIX); 2) secularização, atentando-se para o afastamento da noção de caridade individual ou de grupos e surgindo um modelo organizado e administrado pelo Estado; 3) Marketização, o cuidado como valor comercial, aludindo aos pacientes com diferentes condições econômicas e oferta diferenciada de tratamentos. Este último, no caso da tuberculose, podemos associar à busca pelos sanatórios em cidades sanitárias, um tratamento longo e dispendioso e negado aos pacientes pobres.

³¹ Minha Viola, embolada composta em 1929 e gravada em agosto de 1930 (PARLOPHON (13.185B)).

³² Peter Burke aborda o tema em entrevista ao programa Café Filosófico. Acesso em <https://www.youtube.com/watch?v=dffxu56uFyk>.

³³ Os sete trabalhos são: alimentar os pobres, dar água aos sedentos, dar roupas aos nus, visitar os prisioneiros, dar abrigo aos sem teto, visitar os doentes e enterrar os mortos.

A “dona Chica” descrita por Noel Rosa na música, provavelmente desacreditada das respostas médicas no combate à febre amarela, busca tratamento alternativo – o “mau conselho” – e pinta seu corpo da cor vermelha, evitando, supostamente, a cor amarelada, característica dos que são atingidos pela febre amarela, devido à insuficiência hepática decorrente do ataque do vírus. Na tuberculose não era diferente, e a ironia de Noel Rosa pode muito bem ser aplicada a essa enfermidade. Diego Armus (2007) dedica um capítulo para a análise das disputas “*entre médicos y curandeiros*” (ARMUS, 2007: 299).

Pero entre la década de 1870 y la de 1940 la falta de una terapia eficaz marcó la experiencia del tuberculoso; así, fue habitual que cada enfermo, y una vez agotada la instancia del cuidado hogareño y la automedicación, armase su propio itinerario terapéutico que en un orden no necesariamente preestablecido ni coincidente con el de otros tuberculosos, podía incluir tanto las ofertas de curandeiros, herboristas y charlatanes como la atención institucionalizada en hospitales, sanatorios, dispensarios antituberculosos barriales, y para los que podían afrontar el gasto, la consulta particular al médico (ARMUS, 2007: 300).

As ofertas de tratamento da tuberculose foram inúmeras e variaram desde o consumo de carne crua, leite condensado, óleo de fígado de bacalhau a aplicações de injeção de casca de ovo esmagada ou de sais de ouro, inalação de alho triturado, uso variado de ervas, banhos de mar, e, sobretudo, o isolamento em locais tidos como milagrosos para o tratamento. Os principais remédios para tuberculose eram o repouso e a fuga para lugares com temperatura mais amena. A busca pelo melhor clima foi inventada como tratamento para tuberculose no século XIX, mais precisamente em 1854, quando o médico tuberculoso Hermann Brehmer inaugurou “a primeira instituição especializada no tratamento de pectários, localizada nas montanhas da Silésia” (BERTOLLI FILHO, 2001: 54). Tulo Hostílio Montenegro (1949) aponta que na Grécia Antiga já havia a prática de busca por locais como beira-mar, florestas e montanhas que pode ser vista como “de certa maneira antecipando os sanatórios modernos” (MONTENEGRO, 1949: 6).

No Brasil, o roteiro dos tuberculosos à procura de tratamento passou, a partir do final do século XIX, por cidades do Vale do Paraíba, sendo que “o município de Cunha assumiu a posição de principal centro bandeirante de afluxo de fimatosos, atraindo enfermos de todos os quadrantes do país” (BERTOLLI FILHO, 2001: 138). Em seguida, São José dos Campos também entrou no mapa da cura. Na serra da Mantiqueira, o município de Campos de Jordão tornou-se o principal reduto de tuberculosos do Brasil, sendo possível verificar a presença de enfermos a partir de 1879, como sugere Claudio Bertolli Filho (2001). A identificação da cidade com a doença era tanta que se multiplicavam anúncios que circulavam em jornais e bondes. Um

deles, o do xarope São João, fazia uma paródia, conforme Priscyla Christine Hammerl (2011), citando o memorialista Arakaki Masakazu, e dizia assim: “tosse, bronquite, rouquidão, Campos do Jordão” (HAMMERL, 2011: 7). Apesar da diversidade de ambientes propostos pela medicina ao longo dos séculos, há um ponto em comum nestes indicativos: “a rejeição da cidade” (SONTAG, 1984).

O tema do cuidado não passou despercebido na obra de Noel Rosa. Vejamos o samba *Eu Agora Fiquei Mal*, parceria com Antenor Gargalhada³⁴, e gravada por Canuto³⁵ e Orquestra Copacabana, em outubro de 1931.

Tenho vontade de ir à Penha,
Mas me falta o principal:
A mulher que me ajudava tanto
Ela deu o fora!
(Eu agora fiquei mal)
Esta mulher foi embora
Me deixou bem arruinado
Eu que estava tão sadio
Agora estou acabado
Mas agora eu peço muito
Pra não escorregar.
Leve o meu pedido
À Santa que está no altar
Tou vendo as coisas feias
Talvez nem possa alcançar
O final da escadaria
Que sobe pro seu altar.
Nossa Senhora da Penha
Vai fazer o que puder
Se ela me livra
De toda mulher...³⁶

A letra alude ao malandro adoecido depois de ser abandonado pela mulher que o ajudava. O aspecto sadio é trocado pelo de enfermo, acabado, sem forças sequer para subir os quase 400 degraus da escadaria da Penha para levar à Santa a sua promessa. A descrição em muito se pode associar à tuberculose, doença que mina as forças do vitimado e impossibilita a realização de atividades físicas até mesmo simples. O samba tem uma curiosidade mórbida, os três sambistas envolvidos na composição morreram em decorrência da tísica. O primeiro foi Canuto, em 27 de novembro de 1932, um ano após a gravação do samba. Nascido com o nome

³⁴ Nasceu em 1909, no Rio de Janeiro, morreu em 1941, em decorrência da tuberculose. Compositor identificado com o Morro do Salgueiro. Fundador da Escola de Samba Azul e Branco.

³⁵ Deocleciano da Silva Paranhos, falecido em 27/11/1932, decorrente de tuberculose. Compositor e cantor com discreta popularidade, mas de grande reconhecimento no meio musical.

³⁶ *Eu Agora Fiquei Mal*, samba de Noel Rosa e Antenor Gargalhada. Gravado em outubro de 1931 por Canuto e Orquestra Copacabana (PARLOPHON (13.349A)).

de Deocleciano da Silva Paranhos, ele foi responsável por apresentar Noel aos sambistas do Salgueiro, dentre eles o coautor do samba, Antenor Santíssimo de Araújo, o Antenor Gargalhada, falecido em 1941. A revista *O Malho* descreve Gargalhada, bamba do Salgueiro, como o “dono do morro. Outro não havia que impuzesse tanto respeito quanto ele. Gargalhada era valente e leal como ninguém”³⁷.

A outra doença citada por Noel Rosa é a meningite, nominada em duas canções: *Palpite*, marcha composta em parceria com Eduardo Souto,³⁸ em 1931, para o carnaval do ano seguinte, e *Você Por Exemplo*, marcha de 1933, em parceria com Francisco Alves,³⁹ interpretada por Almirante. O episódio epidêmico mais controverso da meningite em terras brasileiras aconteceu durante o período militar.

“Nessa época, duas epidemias ocorreram ao mesmo tempo. Em abril de 1971, iniciou uma epidemia pelo meningococo C, que costuma se manifestar em comunidades fechadas, e em maio de 1974, começou a segunda, pelo meningococo A, que o poder de gerar uma epidemia é muito maior que o C. Assim, em maio de 1974, passam a circular dois tipos diferentes de meningococo, A e C” (SCHEINDER, TAVARES, 2015: 7).

O artigo de Catarina Schneider e Michele Tavares indica mais dois momentos epidêmicos da doença no Brasil, nos períodos das Guerras Mundiais. No entanto, na edição de 3 de março de 1933, o jornal *A Noite* noticiava um decréscimo dos casos de óbito em decorrência da doença, que em 1932 matou dez pessoas no Rio de Janeiro, e em 1931 foram registradas 12 mortes. O periódico apontava apenas duas mortes naquele início de 1933. Não havendo nenhum evento de surto ou epidemia de meningite que pudesse indicar uma possível inspiração do sambista, a exemplo da febre amarela na música *Minha Viola*, acreditamos que a escolha da doença possa ter sido simplesmente uma opção de rima. Nas duas composições, a palavra meningite faz rima com a palavra palpite.

³⁷ O MALHO, 8 de agosto de 1935, p. 17.

³⁸ Maestro, nascido em São Vicente a 14 de abril de 1882, e falecido no Rio de Janeiro, em 18 de agosto de 1942.

³⁹ Francisco Alves aparece como parceiro de composição em diversos sambas, de variados compositores. O nome do cantor é colocado como autor das músicas por questão financeira. Muitos sambistas contraíam dívidas com o renomado cantor das rádios e a inclusão da parceria era uma forma de quitá-las. Com Noel Rosa não foi diferente. A parceria com Francisco Alves se repetiu em 18 músicas, maior parte composta também por Ismael Silva, o mais duradouro parceiro musical de Noel Rosa.

2.5 – Noel, sambista tísico

Noel Rosa foi diagnosticado com tuberculose no final de 1934, após um desmaio durante apresentação musical no Cine Grajaú. Noel perdia peso rapidamente e sua mãe, Martha, tentava em vão impor limites ao jovem de 23 anos, que pouco se alimentava e trocava os dias pelas noites de boemia. A adoração de Noel Rosa pela vida boêmia é representada em grande parte das suas composições. Dentro deste contexto, a lua é o astro idolatrado pelo sambista, como testemunha das alegrias das rodas de batucada, enquanto o sol é apresentado como o que anuncia o fim das noitadas e do samba. Vejamos o destaque da letra do samba *Feitiço da Vila*, de outubro de 1934, ou seja, pouco tempo antes do sambista saber-se doente. O samba foi feito em homenagem a Leila Casatle, moradora de Vila Isabel, que havia conquistado o título de Rainha da Primavera. Maria Rita Kehl, em artigo que aborda a preguiça nas letras do samba, destaca que “o protesto pela chegada do sol, que inaugura o dia de trabalho e encerra a noite de samba e boemia, é comum nas letras dos sambas” (KEHL, 2012: 357). A prática, explica Kehl, será recorrente até a ascensão da política repressiva do Estado Novo, quando o elogio à malandragem será fruto de censura estatal, ao mesmo tempo em que, temas como patriotismo e trabalho serão incentivados pelo governo federal.

Quem nasce lá na Vila
Nem sequer vacila
Em abraçar o samba
Que faz dançar os galhos,
Do arvoredado e faz a lua,
Nascer mais cedo.
Lá, em Vila Isabel,
Quem é bacharel
Não tem medo de bamba.
São Paulo da café,
Minas da leite,
E a Vila Isabel da samba.
A vila tem um feitiço sem farofa
Sem vela e sem vintém
Que nos faz bem
Tendo nome de princesa
Transformou o samba
Em um feitiço desceite
Que prende a gente
O Sol da Vila é triste
Samba não assiste
Porque a gente implora:
"Sol, pelo amor de Deus,
não vem agora
que as morenas
vão logo embora
Eu sei tudo o que faço

sei por onde passo
paixão não me aniquila
Mas, tenho que dizer,
modéstia a parte
meus senhores... Eu sou da Vila!⁴⁰

Poucos dias antes do diagnóstico de Noel Rosa, em novembro de 1934, o cenário musical carioca perdia mais um dos seus expoentes. Cândido das Neves, o Índio, seresteiro, autor de muitas composições entre as quais a de maior sucesso *Noite Cheia de Estrelas*, interpretada por Vicente Celestino, e, seguramente, também por Noel Rosa nas suas serenatas pelo bairro de Vila Isabel. Uma nota obituária publicada no *Correio da Manhã*, em 15 de novembro de 1934, informava que Índio foi afetado por uma tuberculose galopante e que nada pode fazer para combatê-la. Dizia a nota que “[...] a moléstia que o abateu, manifestou-se ha poucos mezes e resistiu a todos os esforços empregados para debela-l (sic)”⁴¹. Já o *Diário Carioca*, em nota de 11 de novembro, indicava uma melhora no estado de saúde do compositor, algo não concretizado, posto que Índio morreu apenas dois dias depois da esperançosa publicação.

O tisiologista Edgar Graça Mello, filho do padrinho de Noel, foi chamado para ir ao chalé da família do sambista, localizado na rua Theodoro da Silva, onde examinou o músico e o recomendou fazer uma radiografia, realizada no hospital São Francisco Xavier, localizado na zona da boemia. Os frequentadores do Mangue ironizavam que era “ali que a gente se cura das mazelas que arranja aqui” (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 340).

Edgar Graça Mello é franco:

- Uma lesão no pulmão direito. E já há qualquer coisa também no esquerdo. Mas tenta tranquilizar Noel. Não há razão para pânico, desespero ou algo assim. A doença está no começo, pode ser contida. Noel é jovem, a idade sempre ajuda. O problema maior é o seu estado geral, a magreza. Quantos quilos? Quarenta e cinco? Definitivamente isso não é peso que se possa levar a sério. Ou melhor, é peso para se levar a sério até demais, especialmente em alguém que tem os dois pulmões afetados.

- Vamos tratar disso, Noel (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 340).

Cláudio Bertolli Filho descreve o roteiro comum da reação familiar após o anúncio do temido diagnóstico da doença. O autor fala de uma ambiguidade de sentimento de solidariedade ao infectado. O doente recebia conforto redobrado e, ao mesmo tempo, era visto como uma figura incômoda. Dessa forma, “a tendência dominante era que a família do tísico somasse

⁴⁰ Feitiço da Vila, samba em parceria com Vadico, gravado por João Petra de Barros e orquestra Odeon, em outubro de 1934 (ODEON (11.175A)).

⁴¹ Correio da Manhã, 15/11/1934, p. 6.

forças e recursos pecuniários para promover a transferência do enfermo para um dos locais recomendados para a recuperação da saúde pulmonar” (BERTOLLI FILHO, 2001: 129). Oracy Nogueira (2009), ao descrever o período imediatamente após a descoberta da doença, destaca que o doente se vê “suspenso entre dois grupos que tendem a se excluir mutuamente” (NOGUEIRA, 2009: 123). O primeiro grupo é o dos não tuberculosos, ao qual o doente já não faz mais parte, o segundo é o dos doentes, em que o doente mantém uma posição de “oposição ou aversão” (NOGUEIRA, 2009: 123).

Sendo portador de um estereótipo deprimente, em relação à tuberculose e ao tuberculoso, o novo doente quase sempre reluta em aceitar a identificação de sua doença como tuberculose pulmonar. De outro lado, continua a olhar os companheiros de enfermidade do ponto de vista de pessoas “sãs”, receiando-os e evitando o seu contacto (NOGUEIRA, 2009: 123).

Com Noel Rosa não foi diferente. Após o diagnóstico, a família do compositor começou a definir uma estratégia de tratamento, que incluía o abandono da vida boêmia e a mudança urgente para um local com bons ares, conforme indicava a medicina da época. O primeiro destino de Noel Rosa, ele recorrerá ainda por duas vezes aos bons ares antes de morrer, foi Belo Horizonte, que oferecia uma grande rede de sanatórios e pensões para tuberculosos. A fama da cidade, de acordo com Tulo Hostílio Montenegro (1949), inspirou até mesmo uma paródia da música Cidade Maravilhosa, de André Filho: “Cidade tuberculosa, cheia de micróbios mil, cidade tuberculosa, sanatório do Brasil” (MONTENEGRO, 1949: 18). Montenegro refere-se também ao poeta mineiro Dantas Mota, cuja cidade para ele “é um pedaço da área urbana, enquistado fundo na memória de um passado marcado pela tuberculose” (MONTENEGRO, 1949: 42).

O chope não me traz o desejado esquecimento
Os insetos morrem de encontro à lâmpada
Ou se acoitam no sofrimento destas rosas secas.
Vem do Montanhês êste ar de farra oculta,
A pensão ‘Wankie’, próxima à ‘Emprêsa Funerária’,
Acorda os mortos desolados na rua Varginha.
Uma lua muito calma desce o Rola-Moça
E se deita, magoada, sobre os jardins da Praça,
O telhado do Mercado Nôvo, o bairro da Lagoinha.
Tísicos bóiam que nem defuntos na solidão
Dos Guaicurus. O próprio noturno de Belo Horizonte
Tem lá suas virtudes: nas pensões mais imorais
Há sempre um Cristo manso falando à Samaritana.⁴²

⁴² MOTA, apud Montenegro, 1949, p. 42.

Belo Horizonte em nada se assemelhava ao Rio de Janeiro boêmio em que Noel Rosa estava inserido. Cidade pacata e com fama de milagrosa para tísicos, a escolha do destino de cura foi motivada também por questões econômicas. A tia de Noel Rosa, Carmen, vivia por lá com seu companheiro, Mario Brown, este também em tratamento da tuberculose, e poderia receber o sobrinho em sua casa. Noel reluta inicialmente em deixar o Rio de Janeiro, pois era “um carioca habituado ao burburinho da Lapa, onde a vida só começa depois de meia-noite, na certa morreria de tédio na acolhedora, mas inerte capital mineira” (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 340).

A resignação quanto à obrigatoriedade e urgência em proceder a mudança geográfica acontece quando o compositor se dá conta que a melhora de saúde foi apenas passageira. Antes, porém, de ir-se de vez para uma temporada terapêutica longe da casa e da boemia, Noel acaba se casando com Lindaura⁴³, que irá acompanhá-lo na viagem a Belo Horizonte. Há mais de um ano, o tema casamento ocupava as conversas familiares. Noel relutava em contrair o matrimônio. A recusa virara assunto policial e repercutia também nos meios de comunicação.

Fraco, vulnerável. Como dizer não? Os proclamas correm mais rápido do que de hábito, as autoridades policiais colaborando para que não se perca mais tempo, cuidando para que se passe por cima de alguns trâmites burocráticos. Dona Martha está satisfeita, até que enfim o problema se resolve. Está satisfeita Lindaura, o casamento vai devolver-lhe a respeitabilidade, tornar possível a reconciliação com dona Olindina, quem sabe até fazer com que Noel sossegue. Estão satisfeitos todos, a ida para Belo Horizonte sendo mais do que uma esperança de que ele se cure logo (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 341).

O pagamento das despesas da viagem a Belo Horizonte contou com a colaboração de amigos e admiradores. Almirante (2013) fala de ações de solidariedade promovidas pelos companheiros de rádio, em especial os do Programa Casé, para arrecadar fundos em prol do amigo agora doente. Ação semelhante acontecerá novamente para custear o enterro de Noel Rosa e, logo em seguida, para esculpir um busto em bronze do poeta a ser colocado no bairro de Vila Isabel. Um anúncio veiculado na revista semanal Sintonia, em 20/12/1934, dizia assim:

Atenção, amigos de Noel Rosa
Noel Rosa, o sambista filósofo, o queridíssimo autor popular, cujas composições falam à alma pela sua expressão de sinceridade e beleza, vai ser homenageado pelos seus inúmeros amigos e admiradores.

⁴³ De acordo com Almirante, biógrafo, amigo e parceiro musical de Noel Rosa, o sambista conheceu a sergipana Lindaura Martins em 1933. A moça mudou-se para o Rio de Janeiro em 1924, residindo na Aldeia Campista, à Rua Maxwell nº 74. Lindaura trabalhava em uma lavanderia. O casal não teve filhos. Lindura chegou a engravidar, mas perdeu o bebê após ser atingida por uma bola no ventre.

Esta prova de carinho que será prestada a Noel Rosa terá cunho altamente significativo e prático.

A lista de adesões está à disposição no escritório do Programa Casé, à Rua Uruguaiana, 39, 2º andar, tel.: 2-7038, onde serão fornecidos esclarecimentos mais amplos.

Neste momento, em que Noel Rosa atravessa uma fase delicada de convalescença, esta prova coletiva de admiração será certamente para ele um conforto moral, oportuno e bem merecido. (ALMIRANTE, 2013: 221-22).

O jornal *Gazeta de Notícias* repercutiu também o estado de saúde do sambista e como a sua condição de enfermo afetava também seus amigos e admiradores. Em edição que circulou no dia 9 de janeiro de 1935, o jornal publica texto intitulado *Culto a Noel*:

Noel Rosa está enfermo, recolhido ao leito de doente, elle que tem sido o eterno bohemio creador das melodias mais bonitas da música popular.

O samba está perdendo com a ausência de Noel Rosa. É uma ausência que já está causando impaciência nos seus amigos, nos seus admiradores, à cidade inteira. Nunca mais se ouviu a philosophia sonora do sábio de Villa Izabel a quem os sofrimentos physicos não conseguiram arrancar a mesma paixão pela arte que é nelle mais do que um passatempo lucrativo: é uma maneira de se exprimir, inata, toda íntima e expontanea.

Os amigos de Noel Rosa vão prestar em dia próximo uma homenagem a Noel Rosa e dar uma demonstração pública de que estão sentidos de verdade com a sua ausência.⁴⁴

O duradouro afastamento do círculo de amizades e dos familiares, que pode ser acompanhado de algum ressentimento em relação aos sadios, segundo Oracy Nogueira (2009), produz uma individualização.

Em outras palavras, à medida que se acomoda no novo meio, substituindo o antigo sistema de hábitos e atitudes pelo novo, que as novas circunstâncias lhe impõem, e à medida que vai reformulando sua filosofia e seus planos de vida, o doente se vê cada dia mais distanciado de seu antigo círculo de relações primárias, pela divergência de experiências e de perspectivas de vida e consequentemente, de atitudes e valores. Nas raras vezes em que retorna ao lar ou ao antigo meio, a título de visita, aí se sente pouco à vontade, como se fosse um estranho (NOGUEIRA, 2008: 99-100).

Na capital mineira, em um primeiro momento, Noel Rosa cumpriu com disciplina as recomendações médicas e familiares, tendo sempre a vigilância atenta da sua tia e do seu companheiro Mario Brown. No entanto, com o passar do tempo, o Filósofo do Samba se aproximou dos locais de boêmia, participou de concursos de samba e frequentou a Rádio Mineira (PRC-7), dando provas de que “seu temperamento irrequieto, no entanto, não se acomodava a uma vida reunida e, em pouco tempo, já não mais se deitava cedo, ficando pelas

⁴⁴ GAZETA DE NOTÍCIAS, 9/1/1935, p. 12.

noites nos cafés, em conversas infundáveis, regadas a chopos gelados [...]” (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 223).

Da estadia de Noel Rosa em Belo Horizonte, que durou pouco tempo, de janeiro a abril de 1935, há um momento emblemático e totalmente relacionado ao tratamento a que Noel se submetia. Em visita ao Conservatório Mineiro de Música, Noel Rosa escreveu em papel timbrado da instituição a famosa carta em versos para o médico e amigo Edgar Graça Mello⁴⁵:

[Belo Horizonte, 27 de janeiro de 1935]
Meu dedicado médico e paciente amigo Edgar,
Um abraço
Se tomo a liberdade de roubar mais uma vez seu precioso tempo, é porque tenho certeza de que você se interessa por mim muito mais do que eu mereço. Assim sendo, vou passar a resumir as notícias que se referem à marcha do meu tratamento.
E, para amenizar as agruras que tal leitura oferece, resolvi fazer uso das quadras, que se seguem:

Já apresento melhoras,
Pois levanto muito cedo
E... deitar às nove horas,
Para mim, é um brinquedo!

A injeção me tortura
E muito medo me mete;
Mas... minha temperatura
Não passa de trinta e sete!

Nessas balanças mineiras
De variados estilos
Trepei de várias maneiras
E... pesei cinquenta quilos!

Deu resultado comum
O meu exame de urina.
Meu sangue: – noventa e um
Por cento de hemoglobina.

Creio que fiz muito mal
Em desprezar o cigarro:
Pois não há material
Pro meu exame de escarro!

Até agora, só isto.
Para o bem dos meus pulmões,
Eu nem brincando desisto
De seguir as instruções.

⁴⁵ A carta foi musicada pelo sambista João Nogueira em 1978. Um novo verso foi adicionado à letra: “Muito obrigado ao Noel/ É grande a satisfação/ Ter um parceiro no céu/ Quem fala aqui é o João”.

Que o meu amigo Edgar
Arranque deste papel
O abraço que vai mandar
O seu amigo Noel. (ALMIRANTE, 2013: 222-223)

A carta inicia com uma demonstração de apreço entre paciente e médico, demonstrando uma proximidade entre ambos e até mesmo certa intimidade. E isso realmente era fato. O pai de Edgar, o também médico José Rodrigues da Graça Mello, amigo da família Medeiros Rosa, acompanhou toda a gravidez de dona Martha, e realizou o traumático parto de Noel com a ajuda do médico baiano Heleno Brandão. A necessidade do uso de fórceps acabou ocasionando a fratura do rosto do compositor e deformando para sempre o seu queixo, fato que terá importância marcante em sua vida, sua obra musical e, inclusive, inspirando desafetos musicais, como Wilson Batista⁴⁶, que se envolveu em uma disputa de sambas com o Poeta da Vila. O samba *Frankstein da Vila*, de Batista, é uma resposta ao samba de Noel, *Palpite Infeliz*. Batista invoca o elemento estigmatizante da aparência física do compositor, magro, baixo e com uma deformidade visível no rosto.

Boa impressão nunca se tem
Quando se encontra um certo alguém
Que até parece um Frankenstein
Mas como diz o rifão: por uma cara feia perde-se um bom coração
Entre os feios és o primeiro da fila
Todos reconhecem lá na Vila
Essa indireta é contigo
E depois não vá dizer
Que eu não sei o que digo
Sou teu amigo⁴⁷

Assim como Wilson Batista, Noel Rosa também compôs um samba cuja temática está associada ao estigma. A música *Gago Apaixonado*, de 1930, conta a história de um tartamudo amigo de Noel, de nome Manuel Barreiros, conhecido pelo apelido de Barreirinha, que após uma decepção amorosa viu seu problema de fala ser ampliado.

Mu-mu-mulher, em mim fi-fizeste um estrago
Eu de nervoso estou-tou fi-ficando gago
Não po-posso com a cru-crueldade da saudade
Que que mal-maldade, vi-vivo sem afago

Tem tem pe-pena deste mo-moribundo
Que que já virou va-va-va-va-ga-gabundo
Só só só só por ter so-so-sofri-frido

⁴⁶ Wilson Baptista de Oliveira. Nascido em Campos, em 3 de julho de 1913. Falecido no Rio de Janeiro, em 7 de julho de 1968.

⁴⁷ Samba de Wilson Batista que, junto com outra composição ‘Terra de Cego’ pôs fim a polêmica musical com Noel Rosa. Este último samba terá a letra alterada por Noel Rosa, criando assim uma inusitada parceria com seu adversário.

Tu tu tu tu tu tu tu tu
Tu tens um co-coração fi-fi-fingido

Mu-mu-mulher, em mim fi-fizeste um estrago
Eu de nervoso estou-tou fi-ficando gago
Não po-posso com a cru-crueldade da saudade
Que que mal-maldade, vi-vivo sem afago

Teu teu co-coração me entregaste
De-de-pois-pois de mim tu to-toma-maste
Tu-tua falsi-si-sidade é pro-profunda
Tu tu tu tu tu tu tu tu
Tu vais fi-fi-ficar corcunda!⁴⁸

Autor fundamental para quem estuda o estigma, Erving Goffmann (1988) dedica alguns comentários para analisar as pessoas gagas. Segundo Goffmann, o gago é um “indivíduo que se encobre pode também sofrer a experiência clássica e fundamental de ter que se expor, durante uma interação face-a-face, traído pela própria fraqueza que ele tenta esconder, pelos outros presentes ou por circunstâncias impessoais” (GOFFMANN, 1988: 74). Goffmann menciona a existência de três categorias de estigma. Neste momento nos interessa a primeira delas que se relaciona com as “abominações do corpo – as várias deformidades físicas” (GOFFMANN, 1988: 7). As demais categorias associam-se às culpas de caráter individual, “percebidas como vontade fraca, paixões tirânicas ou não naturais, crenças falsas e rígidas, desonestidade” (GOFFMANN, 1988: 7), e os “estigmas tribais de raça, nação e religião” (Idem: 7).

A deformação do queixo de Noel causava um espanto inicial e era alvo de brincadeiras. As reações de Noel às piadas eram imprevisíveis variando desde a indiferença ou “até participe delas, usando a boca torta para bancar o ventríloquo como nos tempos de ginásio e assim mexer com os amigos, os músicos, os garçons [...]” (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 419). Os biógrafos João Máximo e Carlos Didier relatam também que a deformidade pode ter sido inspiração para a música *Mentir (Mentira Necessária)*, samba de 1932, gravado por Mário Reis e Gente Boa.

Mentir, mentir
Somente para esconder
A mágoa que ninguém deve saber
Mentir, mentir
Em vez de demonstrar
A nossa dor num gesto ou num olhar

Saber mentir é prova de nobreza
Pra não ferir alguém com a franqueza
Mentira não é crime
É bem sublime o que se diz
Mentindo para fazer alguém feliz

⁴⁸ Gago apaixonado, samba de Noel Rosa, gravado em 1930.

É com a mentira que a gente se sente mais contente
Por não pensar na verdade
O próprio mundo nos mente, ensina a mentir
Chorando ou rindo, sem ter vontade

E se não fosse a mentira, ninguém mais viveria
Por não poder ser feliz
E os homens contra as mulheres na terra
Então viveriam em guerra
Pois no campo do amor
A mulher que não mente não tem valor

Saber mentir é prova de nobreza
Pra não ferir alguém com a franqueza
Mentira não é crime
É bem sublime o que se diz
Mentindo para fazer alguém feliz⁴⁹

Sobre o episódio, os biógrafos João Máximo e Carlos Didier explicam:

Há quem garanta que o samba Mentir foi feito depois de ser apresentado a uma admiradora, numa festinha em casa de família. Conhecendo-o apenas de nome, a moça teria ficado desapontada. Esperava um compositor bonito como suas músicas. Deixou escapar um "oh!", ao que Noel, sem perder o controle, indagou:

- Sente alguma coisa?

- Sim - respondeu a moça, um tanto embaraçada. – Uma pontada aqui, mas já passou (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 420).

O próprio Noel Rosa parece aludir aos seus atributos (ou falta de) físicos em algumas composições, como é o caso *Tarzan (O Filho do Alfaiate)*, samba-choro de 1936, parceria com Vadico.⁵⁰ A aproximação com Vadico cresceu especialmente na fase final da vida do compositor e como resultado “as composições ficaram ainda mais melancólicas e pessimistas” (TOTA, 2001: 48), não sendo o caso deste samba que é marcado pelo bom humor e autocrítica ao seu corpo. Conforme relatam os biógrafos de Noel, João Máximo e Carlos Didier, o cinema americano exibia heróis em excelente forma física. Essa idealização corporal refletiu-se no Rio de Janeiro, onde “rapazes de bairros grã-finos do Rio, antes tentando seguir as pegadas de galãs do tipo Rodolfo Valentino ou no máximo John Barrymore, agora trocam a figura do "almofadinha" pela do "Tarzan"” (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 425). Por isso, torna-se moda no Rio de Janeiro o paletó com ombreiras, já que “[...]os providenciais recheios de algodão que aproximam os esqueléticos rapazes de Johnny Weissmuller” (Idem: 425). Vejamos os primeiros

⁴⁹ Samba de Noel Rosa, 1932, gravado por Mário Reis e Conjunto Gente Boa

⁵⁰ Oswaldo Gogliano, pianista paulista nascido em 24 de junho de 1910 e falecido em 11 de junho de 1962.

versos da letra e como parece que Noel está se autodescrevendo, não só pelo físico mirrado, mas também pelo seu inconfundível estilo de vida boêmio. O sol, mais uma vez, aparece como astro indesejado pelo poeta.

Quem foi que disse que eu era forte?
Nunca pratiquei esporte, nem conheço futebol...
O meu parceiro sempre foi o travesseiro
E eu passo o ano inteiro sem ver um raio de sol
A minha força bruta reside
Em um clássico cabide, já cansado de sofrer
Minha armadura é de casimira dura
Que me dá musculatura, mas que pesa e faz doer

Eu poso pros fotógrafos, e destribuo autógrafos
A todas as pequenas lá da praia de manhã
Um argentino disse, me vendo em Copacabana:
'No hay fuerza sobre-humana que detenga este Tarzan'

De lutas não entendo abacate
Pois o meu grande alfaiate não faz roupa pra brigar
Sou incapaz de machucar uma formiga
Não há homem que consiga nos meus músculos pegar
Cheguei até a ser contratado
Pra subir em um tablado, pra vencer um campeão
Mas a empresa, pra evitar assassinato
Rasgou logo o meu contrato quando me viu sem roupão

Eu poso pros fotógrafos, e destribuo autógrafos
A todas as pequenas lá da praia de manhã
Um argentino disse, me vendo em Copacabana:
'No hay fuerza sobre-humana que detenga este Tarzan'

Quem foi que disse que eu era forte?
Nunca pratiquei esporte, nem conheço futebol...
O meu parceiro sempre foi o travesseiro
E eu passo o ano inteiro sem ver um raio de sol
A minha força bruta reside
Em um clássico cabide, já cansado de sofrer
Minha armadura é de casimira dura
Que me dá musculatura, mas que pesa e faz doer⁵¹

Para além do estigma relacionado às deformações ou más formações físicas, a tuberculose era (e ainda é) uma doença estigmatizante. Como em toda a enfermidade, sua transformação em estigma, no entanto, é consequência de fatores históricos, sociais e econômicos, que segundo Moacyr Scliar, podem “maximizar ou minimizar a importância de uma doença, de um tipo de lesão ou de uma característica biológica” (SCLIAR, 1992: 8).

⁵¹ Samba-choro de Noel Rosa e Vadico, gravado em agosto de 1936, na voz de Almirante acompanhado pelo Conjunto Regional RCA Victor (VICTOR (30086A)). A música está na trilha sonora do filme 'Cidade Mulher', produção de Carmen Santos e direção de Humberto Mauro.

Isso tem ocorrido frequentemente ao longo da história. Essa mudança de estigmas, ao longo do tempo, pode ser vista na sequência daquilo que podemos chamar de “doenças da paixão”. São doenças que, ao longo dos tempos, estiveram associadas a um comportamento que produziria, de uma forma quase inevitável, o surgimento de tal doença. São, digamos assim, os quatro cavaleiros do Apocalipse: a lepra, a sífilis, a tuberculose e a loucura (SCLIAR, 1992: 8-9).

Claudio Bertolli Filho (2001) defende que a apologia ao corpo robusto sendo moral e fisicamente saudável relegou a magreza e a fragilidade a símbolos da doença e do comprometimento moral. Para o autor, a “redefinição média e social do tuberculoso, na segunda metade do século XIX, favoreceu a marginalização do infectado, sinalizando o isolamento sanatorial como destino último dos enfermos do peito” (BERTOLLI FILHO, 2001: 56). O historiador vai mais adiante e coloca tal situação como geradora da aceitação de uma visão negativa do tuberculoso, permitindo a ampliação de tratamentos estigmatizantes e, por outro lado, abriu possibilidade para a valorização de comportamentos saudáveis. Em edição de 26 de janeiro de 1931, o jornal *A Noite* informa sobre métodos modernos de cultura física. A notícia fala da importância da cultura física para o combate à peste branca e que para tais métodos serem eficazes dependem das condições de meio, habitação, alimentos, salubridade e ar puro, “mas ninguém poderá negar que quanto mais vigoroso e forte o homem for, mais preparado se encontra para resistir às moléstias que o espreitam”⁵².

2.6 – Tuberculose e alimentação

Na carta em versos de Noel ao seu médico a questão do peso é objeto de preocupação do poeta, como indicam as rimas da terceira quadra. Os 50 quilos comemorados pelo sambista ainda estavam longe de ser um peso para se levar a sério, como dizia o médico Edgar, mas mostrava um avanço no tratamento, o único, diga-se, conseguido por Noel em sua temporada em terras mineiras. Ele voltou ao Rio de Janeiro 12 quilos mais gordo, mas com os pulmões fatalmente condenados.

Além do repouso e da busca por melhores climas, a boa alimentação era prescrição obrigatória para os doentes do peito. Em artigo científico publicado na *Revista Brasil-Médico*, em 15 de janeiro de 1937, o médico Sálvio Mendonça discorre sobre a alimentação dos pacientes tuberculosos. Para Mendonça, a tuberculose é uma doença que atinge o metabolismo e por isso a hipoalimentação, em especial a subalimentação de proteicos surge como fator

⁵² A NOITE, 26/1/1931, p. 6.

favorável de desenvolvimento “no terreno tuberculoso, como é fator predominante de agravação mórbida”⁵³. O médico chama a atenção para a necessidade de se avaliar o estado nutricional do paciente em cada caso concreto, não significando, contudo, superalimentar o paciente ou fornecer-lhe determinados tipos de alimentos saudáveis. Para Mendonça, o médico deve buscar o equilíbrio entre a superalimentação, que pode afetar o sistema digestivo e metabólico do paciente, e a subalimentação inconveniente para o processo de reintegração. A alimentação, de acordo com o médico, deve ser suficiente, completa, harmônica e proporcional em relação aos “alimentos de reintegração, de combustão e de fixação ou mordentes”⁵⁴.

E' necessario sobretudo conhecer as suas necessidades, supri-las de accôrdo com o estado da sua nutrição, do seu metabolismo, em cada caso. Felizmente já passou o tempo em que a super-alimentação era condição essencial no tratamento do tuberculoso e que desgraçadamente arrastava os enfermos aos distúrbios digestivos, condição precussora de uma sub-alimentação posterior, sobremaneira agravante do estado mórbido, ou para a obesidade, condição fatal de sobrecarga funcional para os órgãos fundamentaes da vida, o coração, o figado, os rins, ou para desequilíbrio metabólico intermediario, com desprestígio e depressão da função dinamica específica dos protídios, dos amino-acidos, função por excellencia de reintegração. Certamente mais importante do que as influencias climatologicas e medicamentosas, é a alimentação bem conduzida no sentido de restabelecer o equilíbrio metabólico e o estado allergico do organismo. Dia virá em que, como condição precipua de tratamento do tuberculoso, estará em primeira linha, a investigação para o perfeito conhecimento do metabolismo intermedio do doente, principalmente em relação ao metabolismo hydro-mineral e ao complexo coloidal, em expressão de equilibrio proteico do organismo.⁵⁵

Noel nunca se alimentou direito, em parte por vergonha e constrangimento de comer na frente de estranhos devido à dificuldade em mastigar decorrente do seu problema no queixo, em parte também pelo perfil boêmio, que trocava os dias pelas noites e a comida pelo álcool. Os biógrafos Máximo e Didier (1990) contam que muitos amigos e até mesmo o médico Edgar chamavam atenção de Noel quando o viam em algum botequim bebendo a cerveja Cascatinha, marca preferida do compositor. Noel respondia com ironia formulando algumas teorias como a do congelamento de micróbios com o consumo da cerveja gelada ou mesmo apresentando as qualidades nutricionais da bebida.

A teoria do congelamento dos micróbios não é a única que expõe entre uma Cascatinha e outra a companheiros que acham graça em tudo o que diz, não percebendo o quanto de irônico e sinistro há em tais histórias. Alguns têm consciência de seu estado. Como Floriano Belham:

- Não acha que está se matando, Noel?
- Ora, Floriano... Senta e toma uma cerveja por minha conta.

⁵³ Revista Brasil-Médico, 15/1/1937, p. 107.

⁵⁴ Revista Brasil-Médico, 15/1/1937, p. 108.

⁵⁵ Revista Brasil-Médico, 15/1/1937, p. 108.

Ou como Nássara, que ouve outra de suas teorias, ao encontrá-lo, já de manhã, a intercalar goles de cerveja com outros de conhaque.

- Por que não come alguma coisa, Noel? Beber assim, cerveja e conhaque, de estômago vazio, não faz bem. Você tem de se alimentar.

- E o que pensa que estou fazendo?

É então que se põe a discorrer sobre o alto valor nutritivo da cerveja, o poder sedativo do lúpulo, a riqueza da cevada que é até usada para engordar gado, os glicídios e as enzimas contidos no malte. Pensando bem, uma cerveja vale por um almoço.

- Está certo - conforma-se Nássara. - Mas e o conhaque?

- Bem, o conhaque é porque não gosto de comer sem beber (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 433).

A difícil relação de Noel com a alimentação fará com que “desde pequeno e até seus últimos dias, enquanto estiver no chalé, a mãe cuidará pessoalmente de sua alimentação, dietas que o permitam usar o menos possível a mandíbula, não forçar quase a articulação. Ovos cozidos, massas, purês, mingaus, sopas” (Idem: 27).

Na segunda metade da década de 1930, a fome assolava o Brasil e “a subnutrição começou a ser identificada como problema social e de saúde pública durante o governo Vargas [...]” (SILVA, 1995: 87). Neste movimento, o governo associou a desnutrição com a pobreza extrema e à inadequação de práticas alimentares e serviços de saúde. Em notícia sobre a fundação do Instituto de Nutrição, no Rio de Janeiro, o jornal *A Noite*, em edição de 10 de agosto de 1934, descreve no primeiro parágrafo que a educação alimentar não recebe a atenção necessária no país, mesmo sendo um problema social de grande alcance. O jornal explica da necessidade de cuidados nutricionais para evitar o adoecimento e afirma que “os desnutridos são candidatos à tuberculose”⁵⁶.

O alimentar-se e o passar fome marcam presença em diversas canções de Noel, ora em tom de crítica social e política, ora em tom de deboche ou associando à vida de boemia. Noel chega a criar uma variante de gênero musical a qual ele denominou de marcha-faminta. A música, intitulada *Não Me Deixam Comer*, critica a situação de pobreza e fome no país. O personagem central do samba, ao contrário das outras pessoas, não pode se divertir nas orgias, nem dormir e nem comer:

-Todos brincam, fazem farra, gastam o dinheiro. E eu quero gastar mas não posso. Ninguém vive sem comer. Eu, no entanto, quero comer mas não posso. Até os cachorros têm o direito de dormir. Eu quero dormir mas não posso.

Gosta de dança e da orgia
Ser fuzarqueira é o teu orgulho
Tocas vitrola noite e dia
E agora durma-se com este barulho

⁵⁶ A NOITE, 10/8/1934, capa.

Quero dormir, não posso
Quero dormir, não posso
Eu tenho um troço que me aborrece
Já não janto nem almoço

Andas atrás da minha nota
Queres tomar o meu salário
E mesmo até no agiota
Tu já passaste o conto do vigário

Quero gastar, não posso
Quero gastar, não posso
Eu tenho um troço que me aborrece
Já não janto nem almoço

A cozinheira já não dorme
Pois a patroa só mastiga
A tua fome é tão enorme
Que tens a boca maior do que a barriga

Quero comer, não posso
Quero comer, não posso
Eu tenho um troço que me aborrece
Já não janto nem almoço⁵⁷

A crítica política de Noel em relação à carestia e à fome aparece em outras canções, como, por exemplo, o *Samba da Boa Vontade*, uma parceria com João de Barro, gravado em 1931. O samba critica o capitalismo e o governo de Getúlio Vargas. Neste cenário, a fome assola os mais pobres, colocando-se como empecilho às diretrizes da política brasileira de formação de um novo homem. O fato não passa despercebido por Noel que assim o descreve com muita ironia:

(Campanha da boa vontade)

Viver alegre hoje é preciso
Conserva sempre o teu sorriso
Mesmo que a vida esteja feia
E que vivas na pirimba
Passando a pirão de areia

Gastei o teu dinheiro
Mas não tive compaixão
Porque tenho a certeza
Que ele volta à tua mão
Se ele acaso não voltar
Eu te pago com sorriso
E o recibo hás de passar
(Nesta questão solução sei dar)

⁵⁷ Não me deixam comer. Marcha-faminta. Gravada em maio de 1932 por Pinto Filho e Gente da Mangueira (PARLOPHON (13.405)).

Neste Brasil tão grande
Não se deve ser mesquinho
Quem ganha na avareza
Sempre perde no carinho
Não admito minharia
Pois qualquer economia
Sempre acaba em porcaria
(Minha barriga não está vazia)

Comparo o meu Brasil
A uma criança perdulária
Que anda sem vintém
Mas tem a mãe que é milionária
E que jurou batendo o pé
Que iremos à Europa
Num aterro de café
(Nisto eu sempre tive fé)⁵⁸

Na música *Faz Três Semanas*, paródia de *Suçuarana*, de Hekel Tavares e Luís Peixoto, Noel com muita ironia aborda os temas da fome, da falta de dinheiro, e, mais uma vez, tece críticas ao governo Vargas, mirando no Ministério do Trabalho, uma das primeiras pastas criadas pelo governo, em 26 de novembro de 1930, e que foi anunciada no discurso de posse de Vargas como sendo “destinado a superintender a questão social, o amparo e a defesa do operariado urbano e rural”⁵⁹. A música retrata ainda o aspecto físico da magreza excessiva, que podemos associar a própria figura de Noel, e fala da morte como solução:

Faz três semanas
Que tô comendo banana
Só porque não tenho grana
Nem ao menos pra almoçar

O que eu tô vendo
É que se eu não me defendo
Vou acabar me comendo
Pra poder me alimentar

Isso é despacho
Nunca tive tão por baixo
Que se eu não me agacho
Vou morrer de inanição

Eu me escangalho
De pular de galho em galho
Seu Ministro do Trabalho
Me deu má colocação

⁵⁸ Samba de Noel Rosa e Braguinha, gravado em 1931.

⁵⁹ Bonfim, João Bosco Bezerra. Palavra de Presidente: os discursos presidenciais de posse, de Deodoro a Lula. Disponível em <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/91988>

Meu esqueleto
Tá pior do que graveto
Eu já tô virando espeto
Meus ólho tá lá no fundo

Num bruto treino
Pra tomar café pequeno
Quero ver se me enveneno
Pra comer lá no outro mundo

Inda outro dia
Fui andar na galeria
Para ver se eu mordida
O primeiro a aparecer

Chegou a hora
Eu disse: "Meu Deus, é agora!"
Mas. Virgem Nossa Senhora!
Cadê dente pra morder?
(Pra morder...)⁶⁰

No samba *Filosofia*, gravado em 1933, Noel se apresenta como um “estigmatizado pela sociedade ou ainda por parte dela” (PINTO, 2011: 109). A música é uma das canções elencadas como autobiográficas⁶¹ por Castellar de Carvalho e Antonio Martins Araújo.⁶² Em sua primeira estrofe, Noel Rosa faz referência ao abandono do personagem pela sociedade que não se preocupa sobre o seu destino e tampouco como será seu fim. O sentimento de rejeição do personagem da música pode ser associado ao do doente do peito que “desprezados pela maior parte de seus parentes – que viviam a angústia da doença em outra dimensão – os tuberculosos lutavam para se posicionar frente a uma realidade impregnada pela negação da liberdade e da singularidade individual” (BERTOLLI FILHO, 2001: 169).

O mundo me condena, e ninguém tem pena
Falando sempre mal do meu nome
Deixando de saber se eu vou morrer de sede
Ou se vou morrer de fome
Mas a filosofia hoje me auxilia
A viver indiferente assim
Nesta prontidão sem fim

⁶⁰ Faz Três Semanas. Composição ensinada por Armênio Mesquita Veiga para os biógrafos João Máximo e Carlos Didier.

⁶¹ Os autores consideram canções autobiográficas também *Dama do Cabaré* (1936), *Pra que Mentir* (1937), *Último Desejo* (1937), *Malandro Medroso* (1930), *Até Amanhã* (1932), *Felicidade* (com René Bittencort, 1932), *O sol Nasceu Para Todos* (com Lamartine Babo, 1933), *Três Apitos* (1933), *Prazer em Conhecê-lo* (com Custódio Mesquita, 1932), *Cem Mil Réis* (com Vadico, 1936), *João Ninguém* (1935), *Leite com Café* (com Hervé Cordovil, 1932), *Feitiço da Vila* (com Vadico, 1934), *Balão Apagado* (com Marília Batista, 1936-1961), *Tarzan, o Filho do Alfaiate* (com Vadico, 1936). Os autores consideram ainda a carta ao médico Edgar, gravada no final dos anos 70 por João Nogueira como sendo uma composição autobiográfica.

⁶² CARVALHO, Castellar de e ARAUJO, Antonio Martins. Noel Rosa: Língua e Estilo. Rio de Janeiro: Thex Editora, 1999, p. 147.

Vou fingindo que sou rico
Pra ninguém zombar de mim
Não me incomode que você me diga
Que a sociedade é minha inimiga
Pois cantando neste mundo
Vivo escravo do meu samba, muito embora vagabundo
Quanto a você da aristocracia
Que tem dinheiro, mas não compra alegria
Há de viver eternamente sendo escrava dessa gente
Que cultiva hipocrisia⁶³

O tema da rejeição social aparece também no samba *João Ninguém*, composto em Belo Horizonte, em 1935, em uma das suas fugas da casa da tia. O samba, conforme João Máximo e Carlos Didier (1990), retrata “o homem do povo, as criaturas sem eira nem beira (e muitas vezes sem nome), mas valendo mais que os figurões, os graúdos importantes” (MÁXIMO, DIDER, 1990: 358). A fome e a habitação, dois problemas apontados pela ciência como facilitadores da propagação da tuberculose, aparecem na letra. O personagem vive nas ruas e tem garantido apenas uma refeição, o que lhe dá sobrevivência para seguir adiante como excluído. Claudio Bertolli Filho (2001) compartilha o pensamento do médico Aloysio de Paula, em apresentação aos seus alunos da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, sobre o tema da psicologia consultiva. O médico fala da dificuldade de realizar tratamento “nos indigentes e nos indivíduos de baixo nível social” (BERTOLLI FILHO, 2001: 158) que geram “situações de revolta e atitudes subversivas” (Idem: 158) e podem causar embaraços à administração pública. O João Ninguém de Noel Rosa não tem casa, não tem alimentação garantida. Mesmo assim segue em um estilo de vida peculiar jogando e fumando charutos. Aos olhos da sociedade, João Ninguém não tem opinião.

João Ninguém
Que não é velho, nem moço
Come bastante no almoço
Pra se esquecer do jantar
Num vão de escada
Fez a sua moradia
Sem pensar na gritaria
Que vem do primeiro andar

João Ninguém
Não trabalha um só minuto
Mas joga sem ter vintém
E vive a fumar charuto
Este João nunca se expôs ao perigo
Nunca teve um inimigo
Nunca teve opinião

⁶³ *Filosofia*, samba de Noel Rosa e André Filho, gravado por Mário Reis, Pixinguinha e sua Orquestra. COLUMBIA (22.225B), agosto de 1933.

João Ninguém
Não tem ideal na vida
Além de casa e comida
Tem seus amores também
E muita gente que ostenta luxo e vaidade
Não goza a felicidade
Que goza João Ninguém!

João Ninguém
Não trabalha um só minuto
Mas joga sem ter vintém
E vive a fumar charuto
Este João nunca se expôs ao perigo
Nunca teve um inimigo
Nunca teve opinião⁶⁴

Em *Mulata Fuzarqueira*, samba de 1931, Noel Rosa aproxima-se do discurso higiênico da época e, mais uma vez, o sambista aborda a questão do cuidado. O samba conta a história de uma mulata da região da Gamboa que troca os dias pela noite, não faz as tarefas domésticas, anda com tipos à toa ou atrás de algum coronel que lhe possa dar sustento. O narrador oferece nova vida à mulata, desde que ela renuncie à orgia e mude a sua conduta como ele próprio fez. Na última estrofe, o narrador sugere que a permanência na boemia trará consequências que não tardarão em chegar, oferece ajuda e, com humor, pede para a mulata começar nova vida ao lado dele e que podem passar fome juntos.

Mulata fuzarqueira,
Artigo raro,
Que samba e dá rasteira,
Que passa as noite (sic) inteira em claro
Não quer mais saber
De preparar as gordura (sic)
Nem cuida mais das costura (sic)
O bom exemplo já te dei
Mudei a minha conduta
Mas agora me aprumei
[...]
Mulata tu tem (sic) que te preparar
Pra receber o azar
Que algum dia há de chegar
Aceita o meu braço
E vem entrar nas comida
Pra começar outra vida
Comigo tu podes viver bem
Pois aonde um passa fome
Dois pode (sic) passar também⁶⁵

⁶⁴ Samba de Noel Rosa, gravado pelo autor e Conjunto Regional. ODEON (11.257A), em julho de 1935.

⁶⁵ Samba de Noel Rosa, gravado por Noel Rosa e Bando de Tangarás. PARLOPHON (13.327B), julho de 1931.

No samba *São Coisas Nossas*, Noel Rosa alude ao samba como sendo substituto da alimentação. Vejamos o segundo verso do primeiro samba:

Queria ser pandeiro
Pra sentir o dia inteiro
A tua mão na minha pele a batucar
Saudade do violão e da palhoça
Coisa nossa, coisa nossa

O samba, a prontidão
E outras bossas,
São nossas coisas,
São coisas nossas!

Malandro que não bebe,
Que não come,
Que não abandona o samba
Pois o samba mata a fome,
Morena bem bonita lá da roça,
Coisa nossa, coisa nossa

O samba, a prontidão
E outras bossas,
São nossas coisas,
São coisas nossas!

Baleiro, jornaleiro
Motorneiro, condutor e passageiro,
Prestamista e o vigarista
E o bonde que parece uma carroça,
Coisa nossa, muito nossa

O samba, a prontidão
E outras bossas,
São nossas coisas,
São coisas nossas!

Menina que namora
Na esquina e no portão
Rapaz casado com dez filhos, sem tostão,
Se o pai descobre o truque dá uma coça
Coisa nossa, muito nossa

O samba, a prontidão
E outras bossas,
São nossas coisas,
São coisas nossas!⁶⁶

O malandro esquece-se de comer e beber, mas não se esquece da boemia, que supre as necessidades básicas da vida como alimentação. A escolha, naturalmente, influenciará no seu

⁶⁶ Samba de Noel Rosa, gravado por Noel Rosa e seu Grupo. COLUMBIA (22.089^a), fevereiro de 1932.

estado de saúde, mas o sambista acusa de ser coisa nossa, coisa do brasileiro. Já no samba *Capricho de Rapaz Solteiro*, de 1933, o personagem nega-se a arranjar trabalho, fala da liberdade que o samba proporciona e que na cidade do Rio de Janeiro, o malandro conseguirá sobreviver tendo sempre um prato de comida.

Nunca mais esta mulher
Me vê trabalhando!
Quem vive sambando
Leva a vida para o lado que quer
De fome não se morre
Neste Rio de Janeiro
Ser malandro é um capricho
De rapaz solteiro

A mulher é um achado
Que nos perde e nos atrasa
Não há malandro casado
Pois malandro não se casa

Com a bossa que eu tiver
Orgulhoso vou gritando
Nunca mais esta mulher
Nunca mais esta mulher
Me vê trabalhando

Antes de descer ao fundo
Perguntei ao escafandro
Se o mar é mais profundo
Que as idéias do malandro

Vou, enquanto eu puder
Meu capricho sustentando
Nunca mais esta mulher
Nunca mais esta mulher
Me vê trabalhando⁶⁷

Na mesma linha, o samba *Escola de Malandro*, gravado em 1932 em parceria com Orlando Luiz Machado e Ismael Silva⁶⁸, o malandro é apresentado como sujeito avesso ao trabalho e ciente de que conseguirá suprir suas necessidades básicas, como alimentação, sem alterar o modo de vida vadio.

A escola do malandro
É fingir que sabe amar
Sem elas perceberem
Para não estrilar...
Fingindo é que se leva vantagem
Isso, sim, que é malandragem
(Quá, quá, quá, quá...)

⁶⁷ Samba de Noel Rosa. Gravado por Mário Reis e Orquestra Copacabana. ODEON (11.003B), abril de 1933.

⁶⁸ De acordo com Omar Jubran, o nome de Noel Rosa não consta no selo do disco original. Foi Almirante e a revista de modinhas *Harmonia* que confirmaram a coautoria da música.

[-Isso é conversa pra doutor?]

Oi, enquanto existir o samba
Não quero mais trabalhar
A comida vem do céu,
Jesus Cristo manda dar!

Tomo vinho, tomo leite,
Tomo a grana da mulher,
Tomo bonde e automóvel,
Só não tomo Itararé¹
(Mas...)

Oi, a nega me deu dinheiro
Pra comprar sapato branco,
A venda estava perto,
Comprei um par de tamanco.

Pois aconteceu comigo
Perfeitamente o contrário:
Ganhei foi muita pancada
E um diploma de otário.
(Mas...)⁶⁹

No samba *Sem Tostão*, gravado em 1932, Noel Rosa remete suas queixas à falta de dinheiro, reclamando do senhorio que já o ameaça de despejo e dos impostos cobrados pela prefeitura. A fome percorre toda a letra do samba como consequência da penúria financeira, refletida também na magreza excessiva do personagem que vira motivo para cobrança de mais um imposto. Ao final da letra a tragédia. Seu cachorro companheiro morre de inanição.

De que maneira eu vou me arranjar
Pro senhorio não me despejar?
De que maneira eu vou me arranjar
Pro senhorio não me despejar?
Pois eu hoje saí do plantão
Sem tostão! sem tostão!
Pois eu hoje saí do plantão
Sem tostão! sem tostão!

Já perguntei na prefeitura quanto tenho que pagar:
Quero ter uma licença pra viver sem almoçar.
Veio um funcionário e gritou bem indisposto
Que pra ser assim, tão magro
Tenho que pagar imposto! mas vejam só!

E quando eu passo pela praça, quase como o chafariz
Quando a minha fome aperta, dou dentadas no nariz
Ensinei meu cachorrinho a passar sem ver comida:

⁶⁹ Samba de Noel Rosa, Orlando Luiz Machado e Ismael Silva. Gravado por Noel Rosa, Ismael Silva e Batutas do Estácio. ODEON (10.949), setembro de 1932.

Quando estava acostumado, ele disse adeus à vida!⁷⁰

Noel ainda compõe a marcha *Prato Fundo*, parceria com João de Barro, em homenagem à família de uma namorada, a Fina. Os biógrafos Máximo e Didier (1990) contam que Noel, ao visitar Fina em casa, chega na hora do jantar e logo é convidado para sentar-se à mesa. Hábito na família da namorada, todos comem em pratos fundos. Noel recusa o convite, dizendo que já havia jantado, pois para “quem detesta comer, o prato fundo é um suplício” (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 185). A letra brinca com as pessoas que comem demasiadamente. O exagero é uma das marcas de Noel Rosa.

Se como tanto
Aprendi com a minha avó
Na minha casa
Só se come em prato fun-d-o-dó
A minha mana
Para esperar o almoço
Come casca de banana
Depois engole o caroço
E o meu titio
Faz vergonha a todo instante
Foi ao circo com fastio
E engoliu o elefante
A minha tia
Já engoliu uma fruteira
Estou vendo ainda o dia
Que ela almoça a cozinheira
E depois disso
Leva sempre a dar palpite
Toma chumbo derretido
Para abrir o apetite
Meu bisavô
Que era um índio botocudo
Devorou a tribo inteira
Com pajé, cacique e tudo
E a minha avó
Que comia à portuguesa
Reduziu dois bois a pó
E inda quis a sobremesa⁷¹

2.7 Profissão malandro

Em um samba de 1933, intitulado *Você, por exemplo*, parceria com Francisco Alves,⁷² Noel escreveu na estrofe final uma possível referência à tuberculose e a evolução da medicina,

⁷⁰ Samba de Noel Rosa. Gravado por Arthur Costa e Orquestra Columbia. COLUMBIA (22.101A), fevereiro de 1932.

⁷¹ Marcha de Noel Rosa e João de Barro (Braguinha). Gravado por Almirante e Grupo da Guarda Velha. VICTOR (33.623B), janeiro de 1933.

⁷² Francisco Alves aparece como parceiro de composição em diversos sambas, de variados compositores. O nome do cantor é colocado como autor das músicas por questão financeira. Muitos sambistas contraíam dívidas

que caminhava devagar em busca da cura definitiva da doença: “E muita gente vive bem sem um pulmão”, Noel tinha ambos pulmões condenados. Uma situação clínica delicada e muito difícil de enfrentar com os recursos disponíveis na época. A “qualquer coisa” diagnosticada por Edgar Graça Mello no pulmão esquerdo iria se agravar com o passar do tempo. Outras temporadas de retiro, em Nova Friburgo e Piraí, entrariam no roteiro de um Noel já bem mais acabado pelo avanço da doença, mas produzindo muito, com qualidade, um acentuado amargor, e, sobretudo, incansavelmente.

Ao contrário do que se possa imaginar em uma pessoa que recebeu praticamente uma sentença de morte, na carta escrita em Belo Horizonte ao seu médico, Noel usa e abusa das ironias para mostrar como está dedicado ao tratamento recomendado, fato que, como já vimos, realmente aconteceu em um primeiro momento do seu retiro em Belo Horizonte. Nos versos da primeira quadra da carta, Noel mostra-se uma antítese do malandro boêmio da Lapa, que troca as noites pelos dias. Para o compositor missivista deitar e acordar cedo “é um brinquedo”, algo fácil que não interfere no seu cotidiano e no seu humor. Não será a única vez que Noel fará versos se afastando da cultura malandra, que de acordo com Claudia Matos, “já existia há muito tempo nas ruas do Rio de Janeiro” (MATOS, 1982: 13) e foi incorporada ao samba nos anos 20.

O discurso de regeneração aparece desde o início da trajetória musical do artista. No samba *Com que roupa*, de 1929, Noel Rosa inicia a música com um nítido discurso higiênico de mudança de hábitos. Na primeira estrofe, o sambista fala que:

Agora vou mudar minha conduta
Eu vou pra luta pois eu quero me aprumar
Vou tratar você com a força bruta
Pra poder me reabilitar

Pois esta vida não está sopa
E eu pergunto: com que roupa?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?

Agora eu não ando mais fagueiro
Pois o dinheiro não é fácil de ganhar
Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro
Não consigo ter nem pra gastar

Eu já corri de vento em popa

com o renomado cantor das rádios e a inclusão da parceria era uma forma de quitá-las. Com Noel Rosa não foi diferente. A parceria com Francisco Alves se repetiu em 18 músicas, maior parte composta também por Ismael Silva, o mais duradouro parceiro musical de Noel Rosa.

Mas agora com que roupa?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?

Eu hoje estou pulando como sapo
Pra ver se escapo desta praga de urubu
Já estou coberto de farrapo
Eu vou acabar ficando nu

Meu terno já virou estopa
E eu nem sei mais com que roupa
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?

Seu português agora deu o fora
Já foi-se embora e levou seu capital
Esqueceu quem tanto amou outrora
Foi no Adamastor pra Portugal

Pra se casar com uma cachopa
Mas agora com que roupa?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?⁷³

Em 1931, Noel Rosa compõe o samba *Por esta vez passa*, cujo tema central é o consumo de álcool. Segundo Claudio Bertolli Filho (2001), no final do século XIX, o álcool alinhava-se à sífilis e à tuberculose como sendo desafiadores da “ordem social” (BERTOLLI FILHO, 2001: 13). O historiador cita o médico Almeida Prado que associava a tuberculose à vida desregrada, sendo que “a vida tuberculosa comportava uma variedade de ‘máculas’, estando dentre elas: dependência do álcool, do tabaco e dos tóxicos [...]” (Idem: 157). No samba, Noel Rosa apresenta com bastante humor um discurso moralizante de condenação ao uso do álcool.

Por esta vez passa
Por esta vez passa
Mas não volte a minha casa
Assim cheirando a cachaça

Já é coisa bem sabida
Que a Dona Manuela
Ou acaba com a bebida (como é?)
Ou a bebida com ela

⁷³ Samba de Noel Rosa. Gravado pelo artista e Bando Regional. PARLOPHON (13.245A), em setembro de 1930.

Acabou-se o parati
Em casa de Dona Sônia
Por isso, Dona Didi (que foi?)
Só bebe água da colônia

Diz o artigo nacional:
"O brasil vai ter valor"
Por isso Seu Amaral (qual?)
Só bebe álcool motor

No samba de 1934, *Se a Sorte me Ajudar*, parceria com Germano Augusto Coelho, gravado pela irmã de Carmen Miranda, Aurora Miranda, e João Petra de Barros, Noel associa a malandragem a uma profissão. Essa associação já ocorrera antes, em 1932, no samba *Fui Louco*, parceria com Bide⁷⁴ e gravado por Mário Reis⁷⁵ e Grupo da Guarda Velha. Neste primeiro samba, percebe-se um nítido discurso de regeneração, com a intenção do malandro em pedir demissão da orgia e repensar o seu futuro. Vejamos a letra:

Fui louco, resolvi tomar juízo,
A idade vem chegando e é preciso.
Se eu choro, meu sentimento é profundo,
Ter perdido a mocidade na orgia.
Maior desgosto do mundo.
Nesse mundo ingrato e cruel,
Eu já desempenhei meu papel
E da orgia então
Vou pedir minha demissão
(Mas como eu...)
Felizmente mudei de pensar
E quero me regenerar.
Já estou ficando maduro
E já penso no meu futuro.⁷⁶

O discurso de regeneração volta a ser percebido no samba de 1934:

Se a sorte me ajudar
Eu vou te abandonar
Vou mudar de profissão
Porque a palavra malandragem
Só nos trouxe desvantagem
E você não vai dizer que não.⁷⁷

⁷⁴ Alcebíades Barcelos, sambista do Estácio, irmão de Mano Rubem já citado no início deste capítulo. Nasceu em Niterói em 25 de julho de 1902 e faleceu no Rio de Janeiro, em 18 de março de 1975.

⁷⁵ Mario da Silveira Meireles Reis. Cantor carioca nasceu em 31 de dezembro de 1907, faleceu em 5 de outubro de 1981.

⁷⁶ Fui Louco. Samba em parceria com Alcebíades Barcelos (Bide), gravado por Mário Reis e Grupo Guarda Velha, em dezembro de 1932 (VICTOR (33.645A)).

⁷⁷ Se a Sorte Me Ajudar. Samba em parceria com Germano Augusto Coelho, gravado por Aurora Miranda e João Petra de Barros, em maio de 1934 (ODEON (11.130B)).

Na música, Noel aborda o preconceito em torno da figura do sambista-malandro pobre, perseguido pela polícia e rejeitado pela sociedade devido a sua condição social e financeira. Ao contrário do samba anterior, de 1932, não vemos a ironia e sim um tom mais sério, como indica Mayra Pinto (2012), em seu livro ‘Noel Rosa, o humor na canção’, Noel abusa de ironias e ambiguidades para retratar o malandro carioca, figura que em nada atendia ao perfil idealizado por higienistas e médicos.

A ambiguidade, característica intrínseca na enunciação da obra de Noel, é um recurso discursivo recorrentemente empregado para construir a voz do seu malandro-sambista, desprovido de força social – não tem dinheiro, não tem poder, não tem força física. Por intermédio da ambiguidade, em muitos sambas, ele pode passar o seu recado de desprezo pelos valores dominantes, sem sofrer as devidas sanções por essa oposição; é como se fosse a única estratégia possível de sobrevivência para a frágil e simpática figura do malandro-sambista que teima, despudoradamente, em seguir em sua vida prazerosa, miserável e, portanto, contrária à conduta valorizada socialmente (PINTO, 2012: 115).

No samba *Rapaz Folgado*⁷⁸, composto em 1933, Noel, segundo os biógrafos João Máximo e Carlos Didier, não fez um ataque à cultura malandra ou aos malandros, dos quais muitos fazem parte do seu círculo de amizade. O objetivo de Noel Rosa foi atacar individualmente o sambista Wilson Batista, respondendo verso a verso o samba *Lenço no Pescoço*, de Batista, que exalta a figura do malandro orgulhoso “em ser tão vadio”⁷⁹.

Deixa de arrastar o teu tamanco
Pois tamanco nunca foi sandália
E tira do pescoço o lenço branco
Compra sapato e gravata
Joga fora esta navalha que te atrapalha
Com chapéu do lado deste rata
Da polícia quero que escapes
Fazendo um samba-canção
Já te dei papel e lápis
Arranja um amor e um violão
Malandro é palavra derrotista
Que só serve pra tirar
Todo o valor do sambista
Proponho ao povo civilizado
Não te chamar de malandro
E sim de rapaz folgado⁸⁰

⁷⁸ O samba é uma resposta ao samba *Lenço no Pescoço*, de Wilson Batista e dará início a disputa polêmica envolvendo ambos os sambistas.

⁷⁹ Meu chapéu do lado/Tamanco arrastando/Lenço no pescoço/Navalha no bolso/Eu passo gingando/Provoco e desafio/Eu tenho orgulho/Em ser tão vadio/Sei que eles falam/Deste meu proceder/Eu vejo quem trabalha/Andar no miserê/Eu sou vadio/Porque tive inclinação/Eu me lembro, era criança/Tirava samba-canção/Comigo não/Eu quero ver quem tem razão/E eles tocam/E você canta/E eu não dou.

⁸⁰ Samba de Noel Rosa. Gravado por Aracy de Almeida e Conjunto Regional RCA Victor. VCITOR (34.368B), em abril de 1938.

Voltando mais uma vez à carta de Noel ao seu médico, chamo atenção para a segunda quadra, onde se vê um Noel aflito com as agruras do tratamento, mas feliz com o resultado alcançado até aquele momento. A injeção tortura, mas garante que a temperatura não alcance um nível febril. Possivelmente as injeções aplicadas no corpo mirrado de Noel eram de gluconato de cálcio ou mesmo de sais de ouro, comum nos tratamentos da época e usado em combinação com o repouso e o regime higieno-dietético. A febre é comum em pacientes tuberculosos em estado mais avançado e “à tarde, pode chegar a 39 graus centígrados, acompanhada de suores, emagrecimento contínuo e acentuado, dores torácicas, tosse, expectoração crescente, cansaço e dificuldade de respiração” (BERTOLLI FILHO, 2001: 30).

A quinta quadra da carta merece também especial atenção. Noel Rosa se queixa do abandono do seu vício de fumar. O cigarro, sem dúvida, compõe a imagem idealizada do sambista carioca de Vila Isabel. A menção ao vício, no entanto, está presente em poucas composições, mas quando aparece assume a figura de companheiro para alegrias ou tristezas ou mesmo utilizado para “espantar mosquitos”⁸¹.

Os programas de prevenção ao tabagismo no Brasil só terão início a partir da “década de 1960” (PORTES, 2018: 1.839), tendo como fio condutor as doenças relacionadas ao tabaco. Diego Armus fala na existência de iniciativas marginais e ineficazes para controle do tabaco na Argentina desde o começo do século XX. Armus (2015) explica que nas décadas de 1930 e 1940, houve tentativas nos meios acadêmicos que associavam o cigarro ao câncer com objetivo de “*transformar el tabaquismo en una cuestión de salud pública en torno de la cual debían articularse campañas específicas y masivas*” (ARMUS, 2015). O historiador argentino cita também uma nota publicada na revista *Reflexiones*, feita pelos pacientes do Sanatório Santa Maria, intitulada “*Diário de un internado*” (ARMUS, 2007: 375), que listava condutas e hábitos questionáveis, entre elas fumar, beber, jogar a dinheiro e ir a festas noturnas. Em Campos de Jordão, cidade conhecida por abrigar tuberculosos em pensões, sanatórios e hospitais, a proibição ao cigarro não aparece em um regulamento interno com normas e proibições aos pacientes. Na lista de recomendações figuram entre as proibições “fazer uso de bebidas alcoólicas, jogar a dinheiro ou em voz alta, dançar e correr” (NOGUEIRA, 2009: 115). No mesmo regulamento, há um indicativo da tolerância com o uso do cigarro ao incluir nas proibições “atirar pontas de cigarro, papéis, cascas de frutas ou outros objetos nas dependências do Sanatório ou suas adjacências” (NOGUEIRA, 2008: 116).

⁸¹ Verso da música *Conversa de Botequim*, gravado em junho de 1935 (ODEON (11.257B)).

O que nos interessa para este momento são os versos da música *Pela décima vez*, samba composto nesta temporada mineira, e gravado por Aracy de Almeida somente em 1947. Noel, como contam os biógrafos João Máximo e Carlos Didier (1990), considerava a composição como o seu melhor samba e a letra trabalhava a ideia de contradição. Pelo menos em duas entrevistas em terras mineiras, Noel falou do samba:

Pouco antes, ao Jornal de Rádio de 1º de janeiro de 1935, Noel tinha sido claro ao apontar *Pela Décima Vez* como seu samba favorito: "É a melodia que fala mais à minha alma, que me sugestiona mais poderosamente a imaginação, que acorda em mim o desejo do sonho. Fiz *Pela Décima Vez* com verdadeiro carinho artístico, procurando fixar, malgrado a aparente leveza do tema, um verdadeiro drama do coração" (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 359).

A segunda estrofe do samba é dedicada ao cigarro. O cigarro, primeiramente, é desprezado, para depois ser apreciado novamente. O cigarro é visto pelo sambista como sendo mais que um costume, que na música Noel diz ser "a força que fala mais forte do que a natureza. E nos faz dar provas de fraqueza". O cigarro é uma escolha e um modo de vida. Ele é a forma que o poeta escolheu para morrer.

Jurei não mais amar pela décima vez
Jurei não perdoar o que ela me fez
O costume é a força que fala mais forte do que a natureza
E nos faz dar provas de fraqueza
Joguei meu cigarro no chão e pisei
Sem mais nenhum aquele mesmo apanhei e fumei
Através da fumaça neguei minha raça chorando, a repetir:
Ela é o veneno que eu escolhi pra morrer sem sentir
Senti que o meu coração quis parar
Quando voltei e escutei a vizinhança falar
Que ela só de pirraça seguiu com um praça ficando lá no xadrez
Pela décima vez ela está inocente nem sabe o que fez⁸²

Noel finaliza a carta em versos enfatizando que não desistiria de seguir as instruções do médico. Charles Rosenberg (1992), ao falar sobre o enquadramento de doenças, reflete sobre a relação médico/paciente cuja base estrutural sustenta-se na procura de um conselho terapêutico. Para Rosenberg, "um prognóstico ruim pode ser melhor do que nenhum; mesmo uma doença grave, mas compreensível e familiar, pode ser emocionalmente mais fácil de lidar do que uma aflição misteriosa e imprevisível" (ROSENBERG, 1992). A tuberculose, em 1934, era diagnosticada, mas seguia sendo uma aflição misteriosa, imprevisível e que resultava em óbito em cerca de 50% dos infectados.

⁸² *Pela décima vez*, samba de 1935, gravado em abril de 1947 por Aracy de Almeida (ODEON (12.804)).

Ainda sobre sua passagem por BH, Noel Rosa compôs uma música intitulada *Belo Horizonte*⁸³, em homenagem à capital mineira que o recebeu por menos de quatro meses. Interessa-nos a primeira parte da composição em que Noel destaca os elementos que fazem bem para ele e estão inseridos no seu cotidiano: o violão, a cachaça, a fumaça, o cigarro, mas nenhum deles supera em felicidade a condição de estar na cidade.

Belo Horizonte
Deixa que eu conte
O que há de melhor pra mim
Não é o bordão deste meu violão
Nem é a prima que eu firo assim
Não é a cachaça
Nem a fumaça
Que no meu cigarro vi
Belo Horizonte
Deixa que eu conte
Bom mesmo é estar aqui.

Outra canção, envolvendo a ida de Noel Rosa à Belo Horizonte, merece destaque em nossa análise. Trata-se do samba *Só Pode Ser Você (Ilustre Visita)*, parceria com Vadico, composto em 1935 e gravado em 1936 por Aracy de Almeida. A música é dedicada a Ceci⁸⁴, sua grande paixão. Conta Almirante (2013) que:

Num certo dia de março de 1935, Ceci recebeu a triste notícia de que Noel achava-se à morte em Minas. Rumou então para a Rua Teodoro Silva, à noite, sendo atendida por Dona Martha, que lhe disse palavras consoladoras:
- Graças a Deus, Noel está muito bem. Está gordo, rosado, e até sábado chegará no Rio. Com certeza, vai voltar a cantar no rádio, no domingo (ALMIRANTE, 2013: 299).

Ao regressar do seu retiro terapêutico em Belo Horizonte, Noel ficou sabendo da visita de Ceci, que não se identificou a dona Martha. A descrição que sua mãe faz da misteriosa mulher, no entanto, encaixa-se perfeitamente com a da dançarina que fazia o coração do poeta bater mais forte. Noel lança o novo samba no seu primeiro dia de retorno aos microfones da rádio Guanabara, PRC-8. Samba este que foi muito anunciado nos dias anteriores a sua apresentação. Interessa-nos, neste momento, os primeiros versos do samba:

Compreendi seu gesto
Você entrou naquele meu chalé modesto
Porque pretendia somente saber
Qual era o dia em que eu deixaria de viver
Mas eu estava fora
Você mandou lembranças e foi logo embora

⁸³ Fox Trot de 1935, paródia de *I'm looking over a four leaf clover*, de Mort Dixon e Harry Woods.

⁸⁴ Trata-se de Juracy Correia de Moraes, nascida em Campos, a 16 de maio de 1918. Ceci trabalhava como dançarina e seu encontro com Noel, segundo Almirante, aconteceu no Cabaré Apolo, em junho de 1934, por conta de uma homenagem que se prestava ao Poeta da Vila.

Sem dizer qual o primeiro nome
De tal visita
Mais cruel, mais bonita que sincera
E pelas informações que recebi já vi
Que essa ilustre visita era você
Porque não existe nessa vida
Pessoa mais fingida
Do que você⁸⁵

Podemos inferir dos versos, que Noel, assim como sua amada Ceci, estava ciente da sua condição de enfermo e da potencialidade mortal da doença, mas também vivenciava certo otimismo com os resultados positivos obtidos em Belo Horizonte. A própria Ceci será logo depois diagnosticada também com uma “afecção pulmonar” (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 432) ao tratar de uma gripe, que a afastará temporariamente do seu trabalho “trocando os remédios caseiros recomendados pelas colegas de trabalho, o peitoral de mel, guaco e agrião, por algo mais forte e eficaz. Pérolas Tonka, por exemplo, que Mário vai comprar depressa na farmácia da esquina. Noel não está por perto quando Ceci adoecer” (Idem: 433). O Mário em questão é Mário Lago, que compunha sambas e, mais tarde, consagrou-se como ator em telenovelas.

O tratamento por meio do uso das Pérolas Tonka ganhava bastante espaço em notícias e anúncios publicitários nos jornais, em 1935. O jornal *Correio da Manhã*, em edição que circulou no dia 4 de setembro de 1935, apresenta algumas observações do médico Carlos da Motta Rezende sobre o uso do medicamento. Entre as observações, destaca-se o uso do medicamento em soldado adoentado, com um quadro febril, escarros sanguíneos e nervosismo. Com a aplicação exclusiva da medicação, o paciente ganhou peso, diminuiu a expectoração, houve a supressão dos ataques de tosse, aumento do apetite e franco estado de euforia. A notícia destaca ainda a posologia do remédio, que deveria ser tomado quatro vezes ao dia, durante um mês, o que, provavelmente foi seguido por Ceci.

Noel Rosa passará os dois anos seguintes, entre seu retorno de BH e seu falecimento, alternando momentos de boa saúde com o de sofrimento extremo, que o fará deixar o Rio de Janeiro, mais vezes, na busca de repouso, bons ares e alguma esperança. O segundo destino do compositor é a cidade serrana de Nova Friburgo, conhecida também por ser rota de tísicos em busca de salvação. Margareth Dalcomo, embora ressalte não haver registros consistentes de que Machado de Assis fosse tuberculoso, indica que o escritor passou longas temporadas na cidade. A pesquisadora destaca o livro *Nossos Médicos: Esses Homens Deixaram Sua Marca na História de Friburgo*, de Dalva Ventura:

⁸⁵ Só Pode Ser Você (Ilustre Visita), samba de 1935, gravado em agosto de 1936, por Aracy de Almeida e Conjunto Regional RCA Victor (VICTOR (34.152A).

Muitos friburguenses não têm conhecimento desse fato, mas Machado de Assis aqui esteve por três vezes, estabelecendo com a cidade um vínculo bastante estreito. Passou inclusive a recomendar aos seus amigos que passassem temporadas aqui. No ano em que se registra o seu centenário, Nova Friburgo vem sendo citada em todas as reportagens feitas sobre Machado. A maioria destaca o carinho com que o autor se referia. Memórias Póstumas de Brás Cubas teria sido gestado em nossa cidade. Para quem não sabe, vale destacar que em fim de 79, aos 39 anos, cansado, magro, abatido pelo excesso de trabalho na imprensa e como funcionário público, Machado tirou licença médica e passou três meses na cidade, acompanhado de Carolina. Foi aqui, entre nossas montanhas, caminhando pelas nossas ruas, respirando a pureza do nosso ar que o célebre escritor recuperou as suas forças e energia.⁸⁶

Noel Rosa embarcou para Nova Friburgo em março de 1937, um pouco antes da Semana Santa e após o carnaval. Se a saúde do compositor não andava bem e merecia cuidados especiais, por outro lado, no campo musical, Noel Rosa seguia vencedor. Seu samba *Quem Ri Melhor*, gravado em novembro de 1936 por Marília Baptista e o próprio Noel nos vocais, acompanhados pelos Reis do Ritmo, ganhou o prêmio de carnaval da prefeitura. A letra mostra um Noel amargo, que despreza o amor, e zomba de quem ama.

Pobre de quem já sofreu nesse mundo
A dor de um amor profundo
Eu vivo bem sem amar a ninguém
Ser infeliz é sofrer por alguém
Zombo de quem sofre assim
Quem me fez chorar
Hoje chora por mim
Quem ri melhor é quem ri no fim

Felicidade é o vil metal quem dá
Honestidade ninguém sabe aonde está
Acaba mal quem é ruim
Pois quem me fez chorar hoje chora por mim
Quem ri melhor é quem ri no fim

Pobre de quem já sofreu nesse mundo
A dor de um amor profundo
Eu vivo bem sem amar a ninguém
Ser infeliz é sofrer por alguém
Zombo de quem sofre assim
Quem me fez chorar hoje chora por mim
Quem ri melhor é quem ri no fim

Sabendo disso eu não quero rir primeiro
Pois o feitiço vira contra o feiticeiro
Eu vivo bem pensando assim
Pois quem me fez chorar hoje chora por mim

⁸⁶ Em palestra proferida na Academia Brasileira de Letras, em 17/10/2017, dentro do Ciclo de Conferências 'Literatura e Medicina'.

Quem ri melhor é quem ri no fim⁸⁷

Anos antes, Noel esteve na cidade serrana em uma fracassada turnê do Bando de Tangarás, grupo musical que participou ao lado de jovens músicos de Vila Isabel: Almirante, Braguinha, Henrique Brito e Alvinho. Agora já não era o músico que se dirigia para a cidade, se não o enfermo. O sofrimento pelo avanço do bacilo nos pulmões dividia a atenção com uma inflamação no dente molar, que acabou por gerar um abscesso e muita dor ao sambista, que pouco cuidava dos dentes, muito em parte devido a sua deformação na face. Os biógrafos João Máximo e Carlos Didier relatam um Noel Rosa abatido, distante e sonolento pelas medicações, nos dias anteriores ao seu embarque para Friburgo. Noel é acompanhado mais uma vez por sua esposa Lindaura, que estará ao seu lado também na sua derradeira tentativa de cura, em Piraí, poucos dias antes da sua morte.

Da viagem a Friburgo, duas cartas escritas por Noel merecem a nossa atenção. A primeira, escrita a sua sogra, dona Olindinha, com quem tinha relação bastante difícil, muito motivada pelas diversas negativas de Noel em casar-se com Lindaura. Na carta, o sambista faz-se passar pela esposa e abusa de mentiras e simulações sobre seu estado de saúde.

Almirante publica a carta em seu livro sobre a vida de Noel:

Minha boa mãezinha

Chegamos bem.

Estou levantando cedo e tenho tido fome na hora das refeições. O Noel tem comido bem. Hoje eu passei com o Noel de automóvel para conhecer a cidade. De tarde eu andei de bicicleta. E o Zeca? Já saiu da empresa? Seu Thomé tem usado a cartolina?

Nosso hotel é muito bom, mas também é um pouco caro. Tivemos que aguentar com os preços porque os outros hotéis estão cheios. Estamos pagando 24\$000 por dia porque pagamos dez dias adiantados. O dono do hotel tinha pedido 30\$000, mas o Noel resolveu fazer como falei, isto é, pagar adiantado. Aqui é muito fresco. Não faz calor como aí no Rio. O Noel tem passado muito bem: não tem tosse nem falta de ar.

Hoje nós compramos um mamão grande por 30 réis. As verduras e as frutas aqui são muito baratas. Brevemente escreverei dândi mais notícias.

Dê um abraço no seu Thomé e no Zeca. Aceite um beijo de sua filha, Linda.

N.B. O Noel manda muitas lembranças para a sr^a, seu Thomé e para o Zeca (ALMIRANTE, 2013: 310-11).

A carta falaciosa indica um sambista que segue à risca as principais recomendações terapêuticas da época: ele se alimenta bem, com frutas e verduras, sempre nas horas certas. O clima mais ameno da cidade o faz melhorar de saúde. Noel já não tosse mais. Tal descrição não condizia em nada com que o casal vivia em Friburgo. “[...] em momento algum de sua última e

⁸⁷ Quem Ri Melhor. Samba gravado em novembro de 1936 por Noel Rosa, Marília Baptista e Reis do Ritmo (VICTOR (34140A)).

breve estada em Friburgo, chegará a passar realmente bem [...]” (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 450). A rotina de Noel consistia em tomar injeções, uma pela manhã e outra pela tarde, e apreciar revistas, jornais e conversas na espreguiçadeira do hall do hotel. Prostrado, desanimado.

Uma segunda carta, direcionada à família, demonstra um Noel mais realista, ciente da sua situação, chateado por incomodar aos amigos e familiares e resignado com a morte que não tardaria em chegar. A carta evidencia também um discurso de culpa pela enfermidade. A culpa pela doença, a condenação do modo de vida desregrada, é característico dos discursos em torno da tuberculose e outras doenças infecciosas, como a sífilis.

Tenho pena daqueles que estou incomodando com a minha merecida moléstia. Confesso que não sei agradecer tanta bondade. Era negócio vocês me deixarem morrer, como eu mereço. Não quero mais amolar (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 311).

A ideia de culpabilidade é bastante antiga e, segundo Susan Sontag (1984), remete aos gregos, para quem a doença podia ser “gratuita, mas podia ser também merecida” (SONTAG, 1984: 25). Para a autora, com o Cristianismo, a relação doente-paciente se estreitou e “a noção da doença como castigo produziu a ideia de que uma enfermidade podia ser um castigo particularmente justo e adequado” (SONTAG, 1984: 25). Sontag cita o médico George Groddeck como exemplo da corrente que atribui ao paciente a culpa pela sua enfermidade. Diego Armus (2007) também aborda a questão de incutir a culpa ao paciente pelo seu estado de saúde e a não obtenção de melhora com o tratamento.

Durante décadas se pensó que las altas en el sanatorio eran prácticamente inexistentes. El tisiólogo Antonio Cetrángolo recuerda que hubo revuelo cuando un internado abandonó el sanatorio curado. Esa pobreza de resultados fue motivo de variadas explicaciones. Una de ellas se centraba en la culpabilización de los propios pacientes que, se decía, fracasaban por no haber sabido incorporar la disciplina y hábitos de la cura de reposo (ARMUS, 2007: 347).

Noel retorna de Friburgo ao Rio de Janeiro depois de 20 dias de estadia. Um reumatismo causado pelo frio precipitou a sua volta. Um último momento de Friburgo, porém, é importante mencionar. Na sua prostração, deitado na espreguiçadeira, Noel cantou para algumas testemunhas, como contam os biógrafos, uma música de letra triste, que reflete o abatimento do poeta que a essa altura já estava consciente do seu desenlace próximo. O samba *Eu Sei Sofrer* será o último de autoria do poeta gravado com ele vivo. Fica a cargo de Aracy de Almeida⁸⁸,

⁸⁸ Cantora, e, mais tarde, jurada de programa de auditório, Aracy foi uma das principais intérpretes de Noel Rosa. Nasceu em 19 de agosto de 1914, no Rio de Janeiro, morreu em 20 de junho de 1988, também na cidade.

acompanhada dos Boêmios da Cidade, a gravação – com destaque para uma flauta chorosa que deixa ainda mais melancólica a canção. A letra é autoexplicativa. Percebe-se um Noel já sem resistência que faz do sofrimento um prazer mórbido, sem reclamar, e esquecido por Deus. O samba mostra também um Noel ainda disposto a lutar pelo fio de vida que ainda lhe resta, transformando a dor, assim como todos os outros sentimentos que viveu na sua existência, em arte, para finalmente dizer que sabe sofrer. A música dialoga diretamente com a carta enviada a sua família. O Noel culpado pelo seu drama, fazendo do sofrimento o seu cotidiano e inspiração.

Quem é que já sofreu mais do que eu?
Quem é que já me viu chorar?
Sofrer foi o prazer que Deus me deu
Eu sei sofrer sem reclamar
Quem sofreu mais que eu não nasceu
Com certeza Deus já me esqueceu
Mesmo assim não cansei de viver
E na dor eu encontro prazer
Saber sofrer é uma arte
E pondo a modéstia de parte
Eu posso dizer que sei sofrer
Quanta gente que nunca sofreu
Sem sentir, muitos prantos verteu
Já fui amada, enganada
Senti quando fui desprezada
Ninguém padeceu mais do que eu.⁸⁹

Uma última viagem antes de sucumbir à tuberculose é tentada por Noel Rosa. O destino é Piraí, também na região serrana do Rio de Janeiro. Viagem difícil que só fez piorar o estado de saúde do sambista como também foi cenário de um acontecimento cruel, que apressou o retorno do compositor à capital, onde dias depois viria a falecer. Conta Cláudio Bertolli Filho:

Instalado em uma pensão na companhia de sua namorada, o corpo decrepito, o gesto sempre tímido de falar com a mão na boca para não contaminar o interlocutor e as manchas de sangue localizadas na fronha e no lençol da cama do ilustre hóspede fizeram com que a dona da pensão exigisse a imediata partida do infectado. No momento em que abandonava a estalagem, o poeta enfermo ainda teve tempo de testemunhar o horror que a doença inspirava nos sadios: tomada pelo medo, a anfitriã lançou na rua o colchão utilizado por Noel, ateando fogo na peça ao mesmo tempo em que esconjurava a demora em partir do tuberculoso (BERTOLLI FILHO, 2001: 134).

2.8 - A morte em Noel Rosa

⁸⁹ Eu Sei Sofrer. Samba gravado em abril de 1937, por Aracy de Almeida e Boêmios da Cidade (VICTOR (34.176B)).

A morte vem ocupando espaço importante como objeto de estudos das ciências sociais. Este movimento, entende Claudine Herzlich (1993), faz com que “a morte, o processo de morrer e o próprio agonizante voltam a ser investidos de um valor positivo. É necessário, diz-se devolver ao indivíduo a sua morte” (HERZLICH, 1993: 3). Noel Rosa morre em 4 de maio de 1937, aos 26 anos de idade, cercado pelos seus familiares, no chalé modesto da família em Vila Isabel. A cena em torno da morte de Noel não era comum entre os que faleciam de tuberculose. De modo geral, antes mesmo de a morte física ocorrer, uma segunda sentença de morte era decretada previamente ao doente do peito: a “morte social” (BERTOLLI FILHO, 2001: 135). Não a morte social que antecede a biológica e classificada por David Sudnow como sendo “os casos extremos desse processo de desengajamento face ao moribundo, percebido e tratado como se fosse já um cadáver” (HERZLICH, 1993: 16). A morte social consequente da tuberculose é inevitável. Iniciada logo após o tísico tomar consciência da sua condição de “incômodo e ameaçador” (BERTOLLI FILHO, 2001: 135) e acompanhada de uma inevitável perda de autonomia do paciente. Ele já não decide sobre a sua vida tampouco o rumo do seu tratamento. O doente torna-se um peso para família, que precisa planejar estratégias, inclusive orçamentárias, para o enfrentamento da tuberculose. Norbert Elias (2001), no ensaio *A Solidão dos Moribundos*, afirma que muitas pessoas morrem gradualmente, seja por doença ou envelhecimento, e muitas vezes, o morrer social inicia-se bem antes da morte física, num processo de isolamento tácito. Para o autor, perdura a ideia de exclusão da morte, devido a um desconforto sentido pelos vivos na presença dos moribundos. Nesses casos, segundo Elias, o próprio vocabulário para se comunicar com o agonizante é reduzido, o que pode gerar um desconforto no doente que já sente o abandono previamente.

A fragilidade dessas pessoas é muitas vezes suficiente para separar os que envelhecem dos vivos. Sua decadência as isola. Podem tornar-se menos sociáveis e seus sentimentos menos calorosos, sem que se extinga sua necessidade dos outros. Isso é o mais difícil – o isolamento tácito dos velhos e dos moribundos da comunidade dos vivos, o gradual esfriamento de suas relações com pessoas a que eram afeiçoados, a separação em relação aos seres humanos em geral, tudo que lhes dava sentido e segurança. Os anos de decadência são penosos não só para os que sofrem, mas também para os que são deixados a sós (ELIAS, 2001: 8).

A morte que abraçou o compositor precocemente não ganhou muito espaço nas suas composições, embora “os sambistas, principalmente os dos morros, sempre foram muito ligados ao tema, simulando diante da morte mais coragem do que realmente têm, fingindo-se superiores a ela, salpicando-a de humor como se isso, afinal, pudesse mantê-la longe” (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 255). Na sua obra musical, a morte associa-se à desilusão amorosa, mas aparece também em narrativas de assassinatos em brigas de malandros e suicídio, como é

o caso do samba *Quando o samba acabou*, de 1933, composto a partir de outra composição de Noel, *Mardade da Cabocla*, ainda sobre influência da música nordestina presente no início da sua trajetória artística. O samba fala da disputa entre dois malandros do morro da Mangueira por Rosinha. O perdedor acaba se suicidando com um punhal no coração.

Lá no morro da Mangueira
Bem em frente a ribanceira
Uma cruz a gente vê

Quem fincou foi a Rosinha
Que é cabrocha de alta linha
E nos olhos tem seu não sei que

Numa linda madrugada
Ao voltar da batucada
Pra dois malandros olhou a sorrir

Ela foi se embora
Os dois ficaram
E depois se encontraram
Pra conversar e discutir

Lá no morro
Uma luz somente havia
Era lua que tudo assistia
Mas quando acabava o samba se escondia

Na segunda batucada
Disputando a namorada
Foram os dois improvisar

E como em toda façanha
Sempre um perde e outro ganha
Um dos dois parou de versejar
E perdendo a doce amada
Foi fumar na encruzilhada
Passando horas em meditação

Quando o sol raiou
Foi encontrado
Na ribanceira estirado
Com um punhal no coração

Lá no morro uma luz somente havia
Era Sol quando o samba acabou
De noite não houve lua
ninguém cantou⁹⁰

⁹⁰ Samba de Noel Rosa. Gravado por Mário Reis. ODEON (11.003A), em fevereiro de 1933.

O suicídio, apesar de não ser evidente na obra de Noel, esteve bastante presente na trajetória do músico, afetando diretamente sua vida. Foram três episódios na família de Noel envolvendo o bisavô, a avó e o pai. Nas pesquisas realizadas em jornais, encontramos alguns exemplos de notícias policiais associando o suicídio à tuberculose, como neste exemplo do jornal *A Noite*, edição de 8 de janeiro de 1930, que relata a história de um noivo tuberculoso, cujo casamento foi adiado diversas vezes devido ao agravamento da doença. Ele acabou por assassinar a noiva e depois dar um tiro na cabeça. Diz o jornal:

[...] Um tuberculoso, na noite de hontem, matou a noiva, e, depois rebentou o cranio a bala. Victima do homem egoísta que escolhera para companheiro, e que fôra presa da peste branca. É que a moça, sabendo que o noivo irremediavelmente perdido devido ao mal que lhe minava o organismo, resolvera sacrificar-se, para unir-se aquelle que era seu noivo há tanto tempo [...]⁹¹

A menção mais direta à morte na obra musical de Noel Rosa aparece no samba *Fita Amarela*, de 1932, onde o sambista exterioriza o desejo de que seu enterro aconteça em um ambiente sem tristeza e sem ritos religiosos, substituindo esses por elementos do samba como a mulata, a flauta, o violão e o cavaquinho. O samba foi um grande sucesso do carnaval de 1932 e também causou alguma polêmica, devido à recorrência da expressão “quando eu morrer” na literatura brasileira e no universo do samba. O sambista Donga acusou Noel de plágio do samba que havia lançado à época e que dizia “Quando você morrer/Não pense que eu vou chorar/Vou procurar quem me dê/O que você não me dá” (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 256). No samba *Fita Amarela*, um ainda sadio Noel Rosa brinca com o rito da morte e da despedida dos entes. Almirante descreve o enterro do sambista que foi conduzido até o cemitério de São Francisco Xavier, seguindo pela rua Souza Franco e pela avenida 28 de Setembro, parando em frente a igreja Nossa Senhora de Lourdes “como seu último adeus a Vila Isabel” (ALMIRANTE, 2013: 326). Seu mausoléu, inaugurado somente em 11 de dezembro de 1960, registra o samba *Silêncio de Um Minuto*, cujo um dos versos dá título a esta pesquisa.

Não te vejo e não te escuto
O meu samba está de luto
Eu peço o silêncio de um minuto
Homenagem a história
De um amor cheio de glória
Que me pesa na memória
Nosso amor cheio de glória
De prazer e de emoção
Foi vencido e a vitória
Cabe à tua ingratidão

⁹¹ A NOITE, 8/1/1930, p. 8.

Luto preto é vaidade
Neste funeral de amor
O meu luto é saudade
E saudade não tem cor⁹²

Vejamos a letra da obra-prima de Noel Rosa, o samba *Último Desejo*, de 1937, que o compositor não chegou a ver finalizada em disco, pois a gravação ocorreu somente em julho de 1937. Importante esclarecer as condições em que este samba foi finalizado. Noel já acamado, quase sem voz, dita a melodia para o parceiro Vadico que a transforma em pauta. O sofrimento da letra reflete o momento de agonia do compositor.

Nosso amor que eu não esqueço
E que teve o seu começo
Numa festa de São João
Morre hoje sem foguete
Sem retrato e sem bilhete
Sem luar, sem violão
Perto de você me calo
Tudo penso e nada falo
Tenho medo de chorar
Nunca mais quero o seu beijo
Mas meu último desejo
Você não pode negar
Se alguma pessoa amiga
Pedir que você lhe diga
Se você me quer ou não
Diga que você me adora
Que você lamenta e chora
A nossa separação
Às pessoas que eu detesto
Diga sempre que eu não presto
Que meu lar é o botequim
Que eu arruinei sua vida
Que eu não mereço a comida
Que você pagou pra mim⁹³

A morte do amor iniciado em um momento de festa serve de metáfora para a morte física do sambista, já com a saúde bastante debilitada pelo avanço da tuberculose. Não é somente o amor que morre na canção, mas também um modo de vida boêmio, de quem não renegou sua condição de amante das noites e das batucadas para buscar uma maior sobrevivência nas recomendações médicas. O tema do amor em Noel Rosa se apresenta em diferentes conotações. Nunca é um amor idealizado, mas sim interesseiro, fugaz, desiludido, contraditório,

⁹² O samba tem duas gravações, uma em 1940 por Marília Batista, e a outra com a letra completa por Aracy de Almeida, em 1951.

⁹³ Samba de Noel Rosa. Gravado por Aracy de Almeida e Boêmios da Cidade. VICTOR (34.296A), em julho de 1937.

fingido, indefinido, ciumento, erótico, como explica Castelar de Carvalho (1997) que ainda tipifica a capacidade de amar e a dualidade amor x desamor como características do Poeta da Vila, que “não idealiza, nem mitifica o amor e a mulher” (CARVALHO, 1997: 19).

No samba, em claro tom de despedida, Noel Rosa pede à amada, no caso a dançarina Ceci, que cumpra seu último desejo e utilize dois discursos distintos para falar dele a depender do interlocutor. Aos amigos, pede que ela demonstre sofrimento pelo fim do relacionamento. Aos inimigos, Noel diz que Ceci trace justamente o perfil rejeitado pelo higienismo, uma pessoa que vive no botequim, sem trabalho, sem perspectiva, sustentado pela mulher. A música não fala de morte, embora esteja implícita na letra, mas de amor. Noel despede-se da vida, do samba e do amor com a mesma ironia presente em toda sua vasta obra musical.

Capítulo 3 – O artista, a doença e a imprensa

3.1 – A imprensa como fonte

Há uma evidente ampliação no uso de jornais nas pesquisas do campo da História, fato que demonstra em parte a superação da desconfiança dos historiadores em relação à análise dessa “fonte suspeita, a ser usada com cautela pois apresentava problemas de credibilidade” (CRUZ, PEIXOTO, 2007: 254). Para Heloisa de Faria Cruz e Maria do Rosário da Cunha Peixoto, tal movimento caracteriza a perda da inocência, ocorrida nas últimas décadas, e a incorporação à análise de todo o tipo de documento, no qual se incluiu também a imprensa, dos campos de subjetividade e de intencionalidade.

De há muito, acertamos que o passado não nos lega testemunhos neutros e objetivos e que todo documento é suporte de prática social, e por isso, fala de um lugar social e de um determinado tempo, sendo articulado pela/na intencionalidade histórica que o constitui (CRUZ, PEIXOTO, 2007: 258).

Tania Regina de Luca (2005) indica que tal ampliação teve início nos anos 70, embora à época ainda fosse percebida uma relutância por parte dos historiadores em escrever a História por meio da imprensa.

Os jornais pareciam pouco adequados para a recuperação do passado, uma vez que essas “enciclopédias do cotidiano” continham registros fragmentários do presente. Realizados sob o influxo de interesses, compromissos e paixões. Em vez permitirem captar o ocorrido dele forneciam imagens parciais, distorcidas e subjetivas (DE LUCA, 2005: 112).

Segundo De Luca, a mudança historiográfica promovida pela terceira geração dos *Annales*, nos anos 70, levou a ampliação da fronteira da disciplina da História. Como consequência, houve também um aumento do campo de preocupação dos historiadores. Uma renovação temática aconteceu com o abandono da ortodoxia economicista. Passou-se a reconhecer elementos culturais e a adotar a perspectiva de Edward Palmer Thompson com a valorização da visão dos vencidos e da história vista de baixo. Desta forma, o protagonismo histórico passou a ser exercido pelas personagens e pelos grupos sociais que antes não tinham visibilidade. Para Jim Sharpe, a perspectiva proposta por Thompson é “atraente” (SHARPE, 1992: 42), mas envolve em uma série de dificuldades como a evidência, devido à restrição de fontes em relação ao recorte temporal, e a própria definição do limite do baixo, devido a variação dos grupos sociais “dividido por estratificação econômica, culturas profissionais e sexo” (SHARPE, 1992: 42).

A face mais evidente do processo de alargamento do campo de preocupação dos historiadores foi a renovação temática, imediatamente perceptível pelo

título das pesquisas, que incluíam o inconsciente, o mito, as mentalidades, as práticas culinárias, o corpo, as festas, os filmes, os jovens e as crianças, as mulheres, aspectos do cotidiano, enfim uma miríade de questões antes ausentes do território da História (DE LUCA, 2005: 113).

A chamada Nova História, nas palavras de Peter Burke (1992), manifesta seu interesse por “virtualmente toda a atividade humana” (BURKE, 1992: 11). Burke vê a História Tradicional concentrar seu interesse em feitos de homens notáveis, em detrimento do resto da humanidade ao qual foi “destinado um papel secundário no drama da história” (Idem: 12). Neste novo cenário foram alteradas também as concepções de documento histórico e ganhou espaço a importância de elementos culturais. O jornal, desta feita, elevou-se ao patamar de objeto da pesquisa histórica.

O pesquisador dos jornais e revistas trabalha com o que se tornou notícia, o que por si só já abarca um espectro de questões, pois será preciso dar conta das motivações que levaram à decisão de dar publicidade a alguma coisa. Entretanto, ter sido publicado implica atentar para o destaque conferido ao acontecimento, assim como para o local em que se deu a publicação [...] (DE LUCA, 2005: 140).

Não é interesse desta pesquisa deter-se sobre conteúdos relativos à história da imprensa no Brasil, mas cabe apontar o que diz Marialva Barbosa (2007) ao dividir o tema em grupos de interesses variados. Para a missão proposta neste capítulo, destaco as características de um destes grupos, no qual se valoriza o papel do conteúdo, do seu produtor e do entendimento do leitor. A autora explica que este grupo destaca a “dimensão histórica de um mundo pleno de significados, no qual se localizam os meios e comunicação” (BARBOSA, 2007: 13).

Essas pesquisas visualizam a história a partir de um espaço social considerado, interpretando os sinais que chegam até o presente a partir de perguntas subjetivas e do olhar, igualmente subjetivo, que se pode lançar ao passado. (BARBOSA, 2007: 13).

Há um método, formato ou caminho para realizar o estudo histórico tendo como fontes os jornais? Tania De Luca (2005) aponta que a variedade da fonte impressa não permite sugerir um procedimento metodológico ou técnica de pesquisa que possam esgotar as possibilidades de pesquisa. No entanto, a pesquisadora aponta um caminho prático com intenção de servir de norte ou inspiração para historiadores que optarem pelo uso de jornais como fonte. Os elementos apresentados por Tania de Luca vão desde a localização da fonte na história da imprensa, aspectos materiais dos jornais como periodicidade, publicidade, identificação do público, colaboradores e fontes de receita, caracterizar material iconográfico e analisar o material conforme a problemática.

Para Heloisa de Faria Cruz e Maria do Rosário da Cunha Peixoto (2007), a transformação de material de imprensa em fonte histórica “é uma operação de escolha e seleção feita pelo historiador e que supõe seu tratamento teórico e metodológico” (CRUZ, PEIXOTO, 2007: 260). As autoras entendem necessária a compreensão desta linguagem com sua historicidade e peculiaridades próprias. Elas apontam um formato de análise da imprensa que incluem os dados de identificação do periódico e o projeto gráfico e editorial, indicando elementos como periodicidade, distribuição do conteúdo, tiragem, preço, locais de venda, intervenção na agenda pública, posicionamento político explícito, entre outros.

A análise proposta nos procedimentos e roteiro aqui apresentados coloca ênfase na leitura e problematização da própria publicação selecionada na pesquisa. Diferentemente de abordagens correntes na análise da imprensa que iniciam sua aproximação a estes materiais com questões exteriores à publicação, nossa proposta remete a um enfrentamento que se inicia no jornal e o tem como ponto de partida para a compreensão da conjuntura. Nos procedimentos propostos naquela visão de análise privilegiam-se indagações e explicações formuladas fora do jornal ou revista, remetendo a um contexto pronto, que lhes é anterior e exterior ou que se apresenta como pano de fundo da análise da publicação. Neste movimento concretiza-se, nos procedimentos metodológicos, a postura teórica que faz da imprensa um momento derivado, expressão ou reflexo de uma realidade já dada (CRUZ, PEIXOTO, 2007: 267).

Tania Regina de Luca (2005) aponta no texto pioneiro de Ana Maria de Almeida Camargo algumas armadilhas que o historiador pode cair ao escolher os jornais como fonte, como por exemplo “o grande risco de ir buscar num periódico precisamente aquilo que queremos confirmar, o que em geral acontece quando desvinculamos uma palavra, uma, uma linha ou um texto inteiro da realidade”⁹⁴.

3.2 - A imagem como fonte

Um jornal ou revista não é formado somente por material escrito. As imagens fotográficas carregam uma grande carga de informações e não devem ser menosprezadas nas pesquisas históricas envolvendo a imprensa. Solange Ferraz de Lima e Vania Carneiro de Carvalho defendem ser necessário “levar em conta os usos sociais que agenciaram o invento da fotografia ao longo dos séculos XIX e XX” (LIMA, CARVALHO, 2013: 29) para que se consiga ter uma melhor compreensão da fotografia como fonte histórica. É sabido que a fotografia ao entrar no mercado atendeu a variadas demandas sociais, entre elas a aproximação do público com celebridades, que fez com que “reduzidas a imagens do mesmo formato, colocadas lado a lado nos famosos álbuns de celebridades, pessoas antes inacessíveis podiam

⁹⁴ CAMARGO, Ana Maria de Almeida apud DELUCA, Tania Regina, 2005, p.117.

ser comparadas. Defeitos e qualidades físicas eram ressaltados, suas expressões, postura corporal e roupas eram avaliadas” (LIMA, CARVALHO, 2013: 30).

Para as autoras, o uso da fotografia no campo da historiografia manteve-se em “segundo plano” (LIMA, CARVALHO, 2013: 35), ao contrário dos documentos textuais que eram as “fontes privilegiadas, senão exclusivas” (Idem, 35) dos pesquisadores. Elas destacam os estudos de Afonso de Escragnolle Taunay, pioneiro no uso de imagens como fonte histórica, que acreditava ser “o documento portador da própria história” (Idem: 36). Taunay indica alguns critérios para qualificar as imagens, como por exemplo, suas qualidades plásticas como “suporte visual capaz de nos conduzir a uma ideia plausível de realidade” (Idem, 2013: 37) ou suas especificidades que lhes concede a qualidade de serem insubstituíveis.

Para Taunay, o valor flagrante está no fato de que só por meio da imagem seria possível obter informações que os textos da época não foram capazes de fornecer, ou não tiveram interesse, nem era sua função ou objetivo descrever. Já se vê que, apesar da subordinação da imagem ao texto, Taunay a utilizava não somente como ilustração (como muitos ainda o fazem), mas como um documento complementar de uma historiografia de costumes.

As autoras entendem que a pesquisa histórica com fontes fotográficas não se restringe a uma imagem, mas sim com séries documentais como forma de “identificar aqueles elementos que constituem padrões visuais em funcionamento na sociedade” (Idem: 45). Elas apresentam duas possibilidades de leitura das fontes, uma primeira chamada de análise morfológica, em que valoriza os atributos formais da fonte “expressos bidimensionalmente e assentados em um sistema de representação, no caso, sistema perspectivo” (Idem: 45-46). A segunda leitura atende aos contextos de produção e circulação, envolvendo aspectos como “motivação do fotógrafo, condições materiais da imagem produzida (equipamentos, se realizada em estúdio ou não, se feita por amador ou profissional, destinada a que tipo de circulação) até os desdobramentos da circulação” (Idem: 46).

3.3 - A imprensa, o carnaval e o samba

Antes do samba ganhar as páginas dos jornais da capital federal, o carnaval já ocupava espaço de relevância nos periódicos desde meados do século XIX “quando os jornais, num primeiro impulso de modernização e expansão mercadológica, se abriram para o entretenimento, encontrando-se com o Carnaval à europeia [...]” (COUTINHO, 2006: 31). O

objetivo era substituir o chamado entrudo⁹⁵, muito popular no país e considerado inapropriado, por uma forma mais civilizada de divertimento. A cobertura do carnaval cumpria dupla função, a primeira de caráter cultural, ajudando a disseminar o novo estilo de festejo na sociedade, e a segunda financeira, criando fonte extra de receita com a ampliação de vendas de exemplares e publicação de anúncios.

Em sintonia com os anseios civilizatórios da burguesia, a imprensa desempenhou um papel decisivo na fixação dessas formas modernas de divertimento. O Carnaval, em contrapartida, contribuiu, como assunto, para a formação de um público de leitores e, conseqüentemente, para a saúde financeira da incipiente empresa jornalística (COUTINHO 2006: 32).

Roberto DaMatta (1997) classifica o carnaval como um ritual nacional, colocando-o no mesmo patamar das festividades de Independência. Nos rituais nacionais, ainda segundo DaMatta, faz-se necessário que “toda a sociedade seja orientada para o evento centralizador daquela ocasião, com a coletividade “parando” ou mudando radicalmente suas atividades” (DAMATTA, 1997: 46).

Um dos primeiros jornais a adotar abertamente o carnaval em seu conteúdo editorial foi a *Gazeta de Notícias*, em 1874. O periódico utilizou de duas estratégias para garantir a venda: o preço baixo e o entendimento do sentimento das ruas, ou nas palavras de Eduardo Granja Coutinho, “[...] foi preciso que o jornal tirasse sua energia do gosto das ruas. E esse gosto tinha como objeto preferencial o Carnaval” (COUTINHO, 2006: 39). Com a aprovação popular, outros jornais abriram seus espaços editoriais para a folia como o *Jornal do Brasil* e *O País*.

Nas primeiras décadas do século XX, começa a se afirmar a figura do cronista carnavalesco, profissional especializado que substituiria os redatores e repórteres “deslocados de outros setores” (Idem: 43), quando se constituiu efetivamente a categoria dos jornalistas dedicados à cobertura da folia” (Idem: 44). Em 1906, a *Gazeta de Notícias* inova e, percebendo a existência de rivalidade entre grupos carnavalescos, apresenta uma competição entre as diferentes agremiações, demarcando a partir daí “um discurso positivo da imprensa em relação às formas de divertimento populares” (Idem: 66). A partir desse marco, os ranchos foram modernizados e deram “uma nova feição ao Carnaval carioca” (Idem: 68), sem, no entanto, perder força a discriminação de agremiações pequenas pelas autoridades policiais.

⁹⁵ Eduardo Granja Coutinho define o entrudo como “festa em que as pessoas se divertiam sujando umas às outras com limões-de-cheiro, água suja, farinha, ovos, piche e outras substâncias [...]” pg. 32.

Os cronistas carnavalescos frequentavam as rodas de samba e candomblé da Pequena África, nas casas das lideranças, como Tia Ciata. O surgimento do gênero musical samba no mercado fonográfico, em 1917, foi registrado por cronistas como Vagalume e Peru dos Pés Frios. Assim como a nova música ganhava a indústria fonográfica, os cronistas exaltavam os seus criadores.

Na década de 1930, com a subida de Getúlio Vargas ao poder, o carnaval inicia um novo momento, sendo as mudanças sentidas também na crônica. Os festejos passam a ser “encampadas pelo Estado Nacional e difundida por novos meios de comunicação, a festa popular tornava-se efetivamente cultura de massa” (COUTINHO, 2006: 79). A mudança de formato é percebida nas páginas dos jornais que começam a dar mais ênfase ao “carnaval mercadizado” (Idem: 80).

A partir de 1932, o governo revolucionário, recém instalado no poder, passou a intervir diretamente na organização do folguedo. Nesse momento, quando se pode falar em um projeto de hegemonia conduzido pelo Estado, as autoridades tomaram para si a tarefa de promover, patrocinar e dirigir as formas de divertimento popular, tratando de incorporá-las à cultura oficial (COUTINHO, 2006: 79).

3.4 - Os sambistas e os jornais

Finalizada esta introdução sobre o uso da imprensa como fonte histórica e a evolução da cobertura jornalística em torno do carnaval e do samba, passo agora a descrever dois personagens que se juntam a Noel Rosa neste capítulo ampliando o objeto de estudo. A proposta para recai sobre a análise do conjunto de notícias publicadas na imprensa carioca repercutindo as mortes de três expoentes da música popular: José Barbosa da Silva, o Sinhô, Noel Rosa e Luís Barbosa.

Sinhô nasceu em 8 de setembro de 1888, filho de Ernesto Barbosa, o Tené, pintor e decorador de paredes, e Graciliana Silva. Sua vocação musical veio desde a infância. Sinhô trocou a flauta pelo piano, que tocava na casa dos seus avós. Sua trajetória musical já era reconhecida na segunda década do século XX, inclusive pela imprensa, que divulgava suas apresentações em agremiações carnavalescas, como a Kananga do Japão, a qual Sinhô “estaria ligado afetivamente, pois o pai pertencera ao seu quadro associativo e fora confeccionador de um dos seus estandartes” (ALENCAR, 1968: 5). O prestígio e popularidade de Sinhô podiam ser medidos por meio dos “anúncios e convites então estampados na imprensa. Havia sempre a menção do nome – Sinhô – como atração da festa” (ALENCAR, 1968: 6).

Sinhô era frequentador da casa de Tia Ciata⁹⁶, local tradicional de encontro de músicos, ranchos e grupos “que buscavam na popularidade e no julgamento de Tia Ciata estímulos e aplausos” (ALENCAR, 1968: 6). Foi no terreiro de Tia Ciata, localizado na Rua Visconde de Itaúna, nº 117, que coletivamente foi composto o samba *Pelo Telefone*, primeiro registro fonográfico deste novo gênero musical, uma canção envolta em polêmica sobre a sua autoria⁹⁷. Edigar Alencar, biógrafo de Sinhô, conta que o músico se afastou do grupo de Tia Ciata e “tomou gosto pela composição e pelas brigas” (ALENCAR, 1968: 11), iniciando uma verdadeira guerra musical com os compositores que frequentavam a casa da quituteira situada no bairro da Saúde.

Um exemplo dessas brigas musicais é a letra de um samba de Pixinguinha e China, com o nome de *Já Te Digo*, aludindo às características físicas do desafeto Sinhô, de modo bem semelhante ao que Wilson Batista fez com Noel Rosa na música *Frankstein da Vila* (veja mais no capítulo 2):

Vocês não sabem quem é ele
Mas eu lhes digo
Ele é um cabra feio
E fala sem receio
E sem medo do perigo
Ele é alto, magro e feio
E desdentado
Ele fala do mundo inteiro
No Rio de Janeiro (ALENCAR, 1968: 15)

As características físicas do compositor, como veremos adiante, serão objeto de especulação da imprensa nas notas que repercutiram sua morte, chamando a atenção especialmente para a degradação do seu físico em decorrência da tuberculose avançada e as características sintomáticas da doença como a tosse, a voz afônica e a hemoptise. Sinhô não era um homem bonito. Faltavam-lhe os dentes, que tentava esconder tapando a boca com a mão, mas andava trajado com “certo esmero” (ALENCAR, 1968: 15), denotando vaidade na

⁹⁶ Hilária Batista de Almeida, natural de Santo Amaro da Purificação (BA), era quituteira na rua da Carioca, conhecida por Assiata de Oxum. O tratamento por tia era bastante comum na comunidade e Hilária passou a ser chamada de tia Ciata, uma espécie de liderança na região da Saúde, Cidade Nova e Gamboa. Mais sobre tia Ciata ver NETO, Lira, 2017, pg. 40-41.

⁹⁷ Almirante conta que o samba em questão foi composto numa roda de partido alto, em 1916, com seis participantes: Hilário Jovino, Mestre Germano, Tia Ciata, João da Mata, J.B. da Silva (Sinhô) e Mauro de Almeida. A música acabou registrada na Biblioteca Nacional (nº 3.295) por Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga. A polêmica em torno da autoria da música ganhou grandes proporções e ocupou páginas de jornais e mesas de botequim. Mais sobre a polêmica ver ALMIRANTE, 2013, pg. 39-54.

apresentação pessoal. No final da década de 20, o cronista Vagalume⁹⁸ o consagrou como o Rei do Samba, título que seria objeto de contestação por parte de um dos seus desafetos musicais, Heitor dos Prazeres, que acusava Sinhô de roubar seus sambas. Para Heitor dos Prazeres o título mais apropriado seria Rei dos Meus Sambas. Sinhô nunca admitiu, mas nunca negou roubar sambas e atribuem a ele a frase “samba é como passarinho, é de quem pegar” (ALENCAR, 1968: 57).

Nascido em Macaé, em 7 de setembro de 1910, Luís dos Santos Barbosa pertencia a uma família de artistas. João Máximo e Carlos Didier contam que duas famílias Barbosa circulavam por Vila Isabel: uma de negros e outras de brancos, sendo esta última de Luís. Os Barbosas brancos viviam numa casa na Rua Visconde de Santa Isabel. O músico ficou notabilizado por ser um dos percussores do samba sincopado e por fazer acompanhamento rítmico usando, entre uma diversidade de objetos, um chapéu de palha.

Mas não é só no chapéu que ele produz ritmos: em tampo de mesa, capô de automóvel, copos e garrafas, caixa de violão, tudo serve. Inclusive os próprios dentes, dos quais extrai efeitos incríveis, tamborilando um lápis sobre eles. É um criador. Canta como ninguém, brincando com as palavras, acrescentando notas às frases melódicas, improvisando breques como quem tira coelho da cartola. É bossa da cabeça aos pés. Um dia dirão, com grande oportunidade que Luís Barbosa tem um sorriso na voz. Um sorriso menino, malicioso, cheio de picardia, que veio para enriquecer o samba (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 150-51)

Luís Barbosa foi parceiro musical de Noel Rosa e atuou com o Poeta da Vila em emissoras de rádio, sendo sua estreia ocorrida no “*Esplêndido Programa*, de Valdo Abreu, na Rádio Mayrink Veiga, em 1931”⁹⁹. Com o acometimento da tuberculose, Luís Barbosa afastou-se dos meios radiofônicos na mesma época de Noel, “seu companheiro de festas e farra” (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 151), vindo a falecer pouco mais de um ano depois da passagem de Noel, em 8 de outubro de 1938. O afastamento de ambos teve repercussão na imprensa com publicação de notas que especulavam acerca do estado de saúde dos músicos e do provável retorno de ambos aos programas radiofônicos. A morte de Luís Barbosa, ao contrário de Noel Rosa e de Sinhô não ocupou muito espaço na imprensa carioca. Os poucos registros exaltam o jovem músico, lamentam a perda precoce de notável talento, mas demonstram também não ser

⁹⁸ Francisco José Gomes Guimarães, nascido no Rio de Janeiro provavelmente no ano de 1877 e falecido em 1947. Negro, de família pobre, trabalhou na Estrada de Ferro Pedro II e, a partir de 1896, iniciou sua carreira como jornalista. Na imprensa, trabalhou em diversos jornais cariocas e notabilizou-se como um dos principais cronistas de carnaval do país. Ver mais sobre Vagalume em COUTINHOO, 2006, pg. 90-108.

⁹⁹ Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa616338/luis-barbosa>.

um acontecimento que pegou a todos de surpresa, pelo contrário, o fim, como o de quase todo o paciente tuberculoso na década de 30, era esperado.

Para a análise proposta neste capítulo foram selecionados 60 artigos, notas obituárias, notícias e reportagens publicadas em 14 publicações que circulavam no Rio de Janeiro na década de 1930. Marialva Barbosa aponta que em 1938, ano limite desta pesquisa “estão oficialmente registrados no então Distrito Federal 23 jornais, entre vespertinos e matutinos” (BARBOSA, 2010: 109). Entre os veículos utilizados na pesquisa, há, de acordo com a classificação de Marialva Barbosa, os de grande difusão junto ao público (*O Jornal, Diário da Noite, A Noite e o Correio da Manhã*), os tradicionais que perdem prestígio, (*Jornal do Brasil e Gazeta de Notícias*), os que surgiram no início da década como o *Diário de Notícias*, há também alguns sem expressão (*A Batalha e A nação*), e os que ainda se tornariam importantes como *Diário Carioca* e *O Globo*. Utiliza-se ainda as revistas *O Malho, Revista da Semana, Revista Carioca* e o suplemento *A Noite Ilustrada*, publicações estas que se “proliferaram pela cidade” (BARBOSA, 2012: 57) a partir da década de 20 atraindo um público “ávido por consumo e modernidade” (Idem: 57).

O maior número de notícias selecionadas repercute o padecimento e morte de Noel Rosa, com 30 registros em 11 publicações. Depois vem Luís Barbosa com 18 notícias em nove publicações. A análise do conteúdo relativo à morte de Sinhô ampara-se em 12 notícias de oito jornais. Em parte do conteúdo noticioso selecionado a imprensa faz comparações entre os artistas, em especial nas notícias da morte de Noel Rosa, comparando-o a Sinhô, e nas que repercutem a morte de Luís Barbosa, comparando-o a Noel Rosa.

3.5 - Rei morto, rei posto

A tuberculose não escolhia suas vítimas, mas era consenso nos meios médicos e higiênicos da época a caracterização de um perfil do potencial doente tuberculoso. Na edição que circulou em 27/2/1930, uma quinta-feira antevéspera de carnaval, em coluna intitulada *Consultório Médico* – assinada por Nicolau Ciancio¹⁰⁰, o *Jornal do Brasil* repercute a possibilidade do aumento da incidência de casos de tuberculose por ocasião do início das festividades carnavalescas no Rio de Janeiro. A mensagem é direcionada exatamente a tipos

¹⁰⁰ Médico e jornalista, passou por “diversas redações de jornais e foi diretor da Associação Brasileira de Imprensa (ABI).

específicos: os “fracos” e “convalescentes”, mais propensos a sucumbir às investidas do bacilo de Koch.

O carnaval e a tuberculose – Um conselho aos convalescentes e fracos. Breve, dominados pelo Momo, ninguém mais prestará atenção a estes insones conselhos médicos. Apesar disso, ousamos levantar a voz para chamar atenção, não dos que gozam saúde e tem direito a divertimentos... moderados; mas dos fracos, dos convalescentes, daqueles que enfim não podem, nem devem perder uma noite de sono. É agora no carnaval, que aumentam os casos de tuberculose. A peste branca tem uma grande oportunidade de aumentar o número de suas vítimas entre aqueles que, julgando divertir-se se desgraçam para sempre! Os fracos, os convalescentes de qualquer doença de gripe, sobretudo cansando-se nos folguedos carnavalescos, perdendo noites de sono, tornam-se tuberculosos! Que tomem cuidado!¹⁰¹

O texto revela mais do que um cauteloso conselho preventivo de um médico aos leitores do jornal. Ele salienta aspectos fundamentais para compreender como era construída a representação da tuberculose na imprensa e na sociedade carioca: a definição do perfil do sujeito no qual o bacilo penetra com mais facilidade, se estabelece e se propaga; os ambientes propícios à presença da enfermidade, que devem ser evitados ou apreciados com moderação; os cuidados para a redução das chances de contágio, entre os quais o repouso; o caráter oportunista da doença, cujo espectro de ameaça ampliava-se com a chegada da festa popular, e o seu caráter de incurabilidade que “desgraçam para sempre” a vida do infectado.

Naquele mesmo ano de 1930, em 4 de agosto, morria José Barbosa da Silva, o Sinhô. O Rei do Samba correria para pegar a barca Sétima da Companhia Cantareira e Viação Fluminense, que ligava o Cais Pharoux, na Praça XV, à ilha do Governador. A corrida o deixara ofegante, com falta de ar, o sambista teve uma crise de tosse seguida por uma hemoptise e veio à óbito a bordo da barca. O músico, no início da década de 30, apresentava sinais de que a batalha contra a tuberculose rumava para o trágico e inevitável desfecho. Edigar de Alencar, biógrafo de Sinhô conta que:

Em 1929 Sinhô continuava em grande forma como compositor, contrastando com o seu estado físico, dia a dia mais precário. Atingido pela doença que o derrubaria fazendo mais uma das suas vítimas no meio artístico brasileiro, Sinhô jamais externou qualquer queixa em alguma das suas composições. Extrovertido como era, ao que parece tinha pudor da moléstia terrível (ALENCAR, 1968: 113).

¹⁰¹ Jornal do Brasil, 27/2/1930, p.12.

Sinhô havia se mudado para a ilha do Governador em busca de descanso e de melhores ares. Fato registrado pelo jornal *O Globo*, em nota obituária publicada na edição de 5 de agosto de 1930.

O popular Sinhô havia algum tempo que adoecera e sua enfermidade obrigou-o a longo repouso. Há meses que êle não era visto nos seus pontos habituais. É que, necessitando de mudar de clima, buscou êle um recanto da ilha do Governador, à rua Pio Dutra, nº 44, onde foi residir com sua companheira.¹⁰²

O trecho destacado da notícia dá conta de que a enfermidade de Sinhô já era conhecida do público, algo não muito comum no período devido “a tuberculofobia imperante que impregnava os comportamentos coletivos” (BERTOLLI FILHO, 2001: 222). Os doentes do peito e seus familiares costumavam esconder ao máximo a informação sobre o estado de saúde de algum membro da família com intuito de evitar possíveis reações quanto a sua presença próxima de pessoas saudáveis. O *Diário Carioca*, em edição de 5 de agosto de 1930, publicou nota curta em uma coluna, indicando que a doença já o acompanhava há algum tempo e que Sinhô “teve sua época. Há muito a tuberculose apoquentava-o. Ontem, quando saltava de uma barca, vindo de Niterói, Sinhô foi acometido de uma forte hemoptise e sucumbiu”¹⁰³. Da mesma forma, a nota obituária publicada em *O Jornal*, em 5 de agosto de 1930, em uma coluna com foto do sambista, enfatiza a doença do músico, mas deixa um ar de incredulidade quanto ao fato trágico, mesmo sabendo-se que à época poucas eram as chances de sobreviver à tuberculose. A notícia diz que “a sua morte, conquanto se soubesse que Sinhô era há tempo presa de tuberculose, foi a notícia imprevista e brutal que entristeceu deveras quantos tiveram o conhecimento do desenlace que teve o querido artista”¹⁰⁴.

A nota de *O Globo* indica também que o artista recorreu a uma alternativa do método mais comum de tratamento entre os doentes do peito: o afastamento da cidade. A ilha do Governador, local escolhido por Sinhô para viver, não apresentava as características das cidades recomendadas pela medicina como “lugares altos e secos, tais como as montanhas e os desertos” (SONTAG, 1984). A definição do local deu-se, provavelmente, por fatores econômicos. Sinhô morava em um barraco simples na localidade e passava por dificuldades financeiras, embora tivesse lançado sucessos recentes que venderam muitas cópias como *Jura*¹⁰⁵, gravado por Mário Reis dois anos antes, em 1928. Diego Armus (2007) afirma que era

¹⁰² *O Globo*, 5/8/1930, p. 6.

¹⁰³ *Diário Carioca*, 5/8/1930, p. 3.

¹⁰⁴ *O Jornal*, 5/8/1930, p. 3.

¹⁰⁵ Samba gravado por Mário Reis e Orquestra Panamerican ODEON 10.278-A (2.070). No mesmo ano, Araci Cortes grava a também música PARLOPHON 12.868-A (2.071).

comum em casos menos agudos os doentes serem tratados em casa pelos familiares ou vizinhos, havendo inclusive recomendação médica para que as esposas ficassem atentas aos cuidados sem estar continuamente temendo pela própria saúde. No caso de Sinhô, os cuidados ficaram sob responsabilidade de Nair, sua companheira.

Edigar de Alencar (1968) indica duas possibilidades de como o compositor se relacionava com a doença. Para o biógrafo, talvez o músico não atentasse sobre sua real situação de saúde ou, pelo contrário, já sentia “o peso da derrota” (ALENCAR, 1968: 114). A nota de *O Globo* aponta ainda um suposto desaparecimento de Sinhô dos locais de boemia, onde era *habitué*, o que de fato ocorreu na sua fase final de vida, embora o compositor se utilizasse de método nada convencional para tentar diminuir a tosse: a ingestão de álcool. Tulo Hostílio Montenegro (1949) cita trabalho de Leon Bernard em que aborda a relação do alcoolismo com a tuberculose:

Contando com os próprios recursos, a tuberculose é temível. Em determinadas ocasiões, entretanto, sua força se multiplica, graças a aliados poderosos que abrem o caminho para a sua penetração. Atuando junto com o álcool, ou encontrando os efeitos deste, por exemplo, torna-se invencível, pois se há dogma aceito na fisiologia é o da nefasta influência do alcoolismo na tuberculose. (MONTENEGRO, 1949: 68-69).

Diego Armus (2007) sustenta que tal associação era consenso nos discursos de regeneração desde meados do século XIX, independente de grupos ideológicos, “*de los anarquistas a los conservadores enrolados en la reforma social*” (ARMUS, 2007: 181). Conta o historiador argentino que a tuberculose empurrava o doente para o sepulcro e o álcool “*acelera el desenlace fatal*” (Idem: 182). Armus explica, no entanto, que em países viticultores, o bebedor de vinho não chegou a ser taxado como um “*perigo social*” (Idem: 185), ao contrário dos que bebiam destilados, “*visto por muchos médicos como un personaje irremediabilmente signado por la miseria física y espiritual y blanco seguro de la tuberculosis*” (Idem: 185). O poeta Manuel Bandeira (1966) relata a predileção de Sinhô pela terapia etílica nada convencional e pelo vinho ao indicar, em crônica sobre sua morte, que o sambista “estava quase inteiramente afônico. Tossia muito e corrigia a tosse bebendo boas lambadas de Madeira R” (BANDEIRA, 1966: 11). Lira Neto (2017) comenta a fase final da vida de Sinhô:

A tuberculose de Sinhô atingira um estado crítico. Cadavérico, ele tentava afogar a tosse recursiva em talagadas de cachaça, artifício que nos últimos meses lhe agravava ainda mais o estado de saúde. A última aparição pública tinha ocorrido um ano antes, em maio de 1929, em um recital no Teatro Municipal de São Paulo, com a presença do governador paulista, Júlio Prestes, então candidato oficial à presidência da República (NETO, 2017: 220).

O jornal *Correio da Manhã*, em edição de 5 de agosto de 1930, abre nota obituária de uma coluna no centro da página três, com foto de Sinhô e o título em caixa alta: ‘Morreu o Rei do Samba’. A nota segue no sentido oposto a publicada em *O Globo* no que se refere a presença de Sinhô nos locais de boemia, dizendo que o artista “mesmo não sendo de compleição robusta e estando até atacado de enfermidade incurável, mesmo assim era visto o Sinhô, constantemente, nos logares frequentados por gente sadia, nas rodas de bohemia, nos theatros, nas festas”¹⁰⁶.

Merecem registros especiais neste destaque da nota obituária a alusão à incurabilidade da doença de Sinhô e o fato de ele ser visto mesmo doente nos locais frequentados por gente sadia. O jornal não explicita o nome da doença, embora registre no texto que Sinhô “foi victima de abundante hemoptyse”¹⁰⁷, expectoração sanguínea tipicamente observada em pacientes tuberculosos. Ao tísico não lhe era dado o direito de ser feliz ou mesmo conviver com pessoas saudáveis. Nas palavras de Claudio Bertolli Filho, “a recuperação da saúde e a felicidade não rimavam com a vida infectada” (BERTOLLI FILHO, 2001: 111). O historiador relata que a permanência de tísicos em território de sadios “revelava-se arriscada aventura” (Idem: 132) e a condição de doente era recoberta pelo silêncio e pelo segredo. O medo coletivo da presença do doente em locais de gente sadia era reforçado também em “mensagens médicas” (Idem: 117) em que justificavam a expansão da tuberculose associando à “negligência alimentada pelos sadios” (Idem: 117). O jornal sugere que Sinhô havia abandonado as medidas tradicionais de tratamento da doença, e seguia frequentando locais públicos, não recomendados aos convalescentes em busca de recuperação. Sinhô mantinha-se fiel ao mesmo estilo de vida que o havia elevado à condição de rei.

Assim, o mortal contágio poderia ocorrer tanto no interior de um bonde ou de uma repartição pública, onde as pessoas forçosamente eram obrigadas a permanecer muito próximas umas das outras, quanto na solidão de uma biblioteca, pois, se o volume consultado tivesse sido anteriormente manuseado por um fimatoso, havia boas chances para que o incauto leitor fosse assaltado pelo bacilo de Koch (BERTOLLI FILHO, 2001: 118).

O mesmo *Correio da Manhã* voltou a mencionar a escolha de Sinhô pela ilha do Governador na coluna *O que é nosso*, publicada na página seis da edição de 17 de agosto de 1930. A nota destaca o aspecto físico desgastado do compositor no período que antecedeu a sua

¹⁰⁶ *Correio da Manhã*, 5/8/1930, p. 3.

¹⁰⁷ *Correio da Manhã*, 5/8/1930, p. 3.

passagem. A voz afônica por causa dos acessos de tosse era uma das suas queixas, como retrata artigo:

- E como vae você, Sinhô?

- Vou mal... Esta rouquidão não me larga. Estou na ilha do governador para ver se, mudando de ares, melhora. Adeus. Apareça por lá; concluiu elle, estendendo-me a mão. Estava escaldando de febre. Coitado do Sinhô.¹⁰⁸

O curto diálogo aponta para aspectos comuns de quem vivia o cotidiano de enfrentamento da tuberculose. A tosse e a febre são características comuns aos tísicos, junto com a perda de peso. A busca por melhores ares era prática terapêutica recorrente para os que podiam pagar por ela. Não era o caso de Sinhô. No início da década de 30 multiplicavam-se sanatórios e clínicas para tratamento de tuberculosos, multiplicavam-se também os anúncios desses locais nos jornais, publicados diariamente exaltando as qualidades dos locais com ótimos quartos, apartamentos e qualidade Suíça. O redator da nota traça ainda um perfil de infelicidade, desassossego e desesperança do compositor, apontando na tosse e na rouquidão suas queixas da vida e os sinais de esgotamento. O diálogo termina com o sentimento de pena e a constatação de que o rei do samba já não pode ser ajudado: “coitado do Sinhô”. O redator menciona ainda que não ficou surpreso com a morte do artista e sugere, evocando um pretense romantismo, que morreu “quasi feliz. Não teve a agonia lenta sobre um leito em um quarto fechado”¹⁰⁹. A ideia de uma morte feliz do tuberculoso é recorrente na literatura, sobretudo do século XIX. Para Susan Sontag (1984), a romantização da morte fazia com que as pessoas se tornassem singulares e mais interessantes em decorrência da sua enfermidade.

O refúgio de Sinhô na ilha do Governador será lembrado também pelo jornal *Gazeta de Notícias*, que abriu grande espaço para uma nota obituária em duas colunas na sua última página. Diz a nota que Sinhô “vez por vez abandonava tudo. E uma barca o conduzia a ilha do Governador, e ali no seu ninho, a casinha modesta dos seus entes queridos descansava e se refazia das tiradas extenuantes”¹¹⁰. A nota indica que Sinhô, mesmo adoentado, seguia em noitadas que minavam ainda mais a sua saúde e, de tempos em tempos, o corpo pedia trégua e descanso, encontrados justamente na ilha do Governador. Na manchete da notícia, publicada em duas linhas no alto da página, mais uma alusão ao discurso de que Sinhô não tomava cuidados com a saúde e vivia uma vida de excessos. Os redatores comparam a vida de Sinhô a

¹⁰⁸ Correio da Manhã, 17/8/1930, p.6.

¹⁰⁹ Correio da Manhã, 17/8/1930, p.6.

¹¹⁰ Gazeta de Notícias, 6/8/1930, p.8.

um “verão perene”¹¹¹ e o artista a uma “cigarra maravilhosa – extravasou toda a sua alma, tocando e cantando”¹¹². A manchete completa-se com uma indicação de que a vida agitada de boêmio levou Sinhô à morte, afirmando que “como a cigarra, logo morreu, porque cantou demais”¹¹³. O texto destaca as qualidades musicais de Sinhô, sua vida dedicada à música e o reconhecimento de um público que “não resistia ao poder maravilhoso de seus dedos esquisitos, singulares, que arrancavam do teclado incansável, a orgia infernal dos sons elanguescentes e apressados...”¹¹⁴. O redator classifica o sambista como “uma alma vagabunda, que vivia desperdiçando sensibilidade”¹¹⁵ e fala da sua agitada vida de compor durante dia e tocar à noite numa “boêmia infinita, sem termo, sem fim...”¹¹⁶. Na descrição de como se sucedeu a morte do Sinhô, o jornal mais uma vez enfatiza a vida desregrada do artista, os sintomas da tuberculose, desta vez identificada pelo nome, e informações sobre o seu estado físico.

Hontem, Sinhô voltava na barca Sétima, à noite, para a cidade. O Rei do Samba volvia ao alvoroço dos ambientes de folia. Os excessos de uma vida desregrada destruíam paulatinamente o seu organismo. Sinhô andava cadavérico, ossudo, como se fôra antes só espírito, só vibração... Tossia, uma tuberculose minaz lhe corroía a vida... A barca Sétima recortava suavemente a baía... Em dado momento, Sinhô viu-se acometido de tosse. Depois uma hemoptise... E após um nada, alguns minutos, Sinhô tombava desfalecido, sem vida...¹¹⁷

A metáfora da cigarra é feita, primeiramente, pela redação de *A Notícia*, edição de 5 de agosto de 1930, que chama o sambista de “cigarra da cidade”¹¹⁸ boêmia e que morre num dia de sol. O periódico aponta para o descuido de Sinhô com a sua saúde, indica o nome da doença e erra o nome do compositor, chamando-o de “João Batista da Silva, o Sinhô, há muito que estava enfermo. A saúde, porém, lhe merecia poucos cuidados, e a tuberculose lentamente lhe dominou o organismo”¹¹⁹. A figura da formiga e da cigarra será utilizada mais uma vez na edição de 17 de agosto do *Correio da Manhã*, para repercutir a situação de penúria financeira em que se encontrava o músico.

Temperamento bohemio de artista sonhador, dispersava seu talento sem pensar no dia de amanhã.

¹¹¹ Gazeta de Notícias, 6/8/1930, p. 8.

¹¹² Gazeta de Notícias, 6/8/1930, p.8.

¹¹³ Gazeta de Notícias, 6/8/1930, p.8.

¹¹⁴ Gazeta de Notícias, 6/8/1930, p.8.

¹¹⁵ Gazeta de Notícias, 6/8/1930, p.8.

¹¹⁶ Gazeta de Notícias, 6/8/1930, p.8.

¹¹⁷ Gazeta de Notícias, 6/8/1930, p.8.

¹¹⁸ A Notícia, 5/8/1930, p.x.

¹¹⁹ A Notícia, 5/8/1930, p.x.

Embora trabalhasse como a formiga, cantando como a cigarra, nunca soube guardar como aquella e morreu pobre.

Seu enterro foi feito por outras tantas formigas e cigarras que se cotisaram para levar, com decencia, ao Campo Santo a cigarra bohemia da cidade que cantou até quasi as vespas de morrer, e que morreu naquela tarde de agosto, não permitindo o destino que ella cantasse mais uma vez annunciando o verão que se aproxima.¹²⁰

O jornal *A Noite*, em edição de 11 de agosto de 1930, destaca a ação solidária de amigos que financiaram o enterro de Sinhô, sua luta pela subsistência mesmo enfermo, e critica empresários do ramo de música e artistas que viviam de comprar sambas.

Sinhô foi enterrado por uma subscrição de amigos e companheiros de arte. À noite, quando aquelles que elle enriquecera dormiam refestelados e quentes, Sinhô, para não morrer a mingua, arrancava do piano, em noitadas alegres e ruidosas, o seu minguido pão de cada dia.¹²¹

O jornal *A Noite* publicou, em 5 de agosto de 1930, uma nota curta, com manchete em caixa alta exaltando o título de nobreza musical pelo qual o compositor era conhecido: “A morte do Rei do Samba”¹²². Abaixo do título a explicação de como havia sucedido o passamento. A hemoptise a bordo da barca. Na primeira linha do texto, o redator invoca os aspectos físicos do agora rei morto: “Corpo ossudo, rosto comprido [...]”¹²³. Não havia menção à palavra tuberculose. O texto, no entanto, apontava indícios da causa da morte como a tosse que o acompanhava. Diz o jornal que Sinhô “Já andava a tossir. O ar frio do mar provocou-lhe a tosse. Veio a hemoptise. E ali, no mar, entre a ilha onde elle tinha o seu pouso e a cidade que o consagrara Rei do Samba, Sinhô morreu”¹²⁴. Uma foto de perfil do sambista completava o breve relato da sua passagem. O jornal questiona também a rotina desgastante do sambista que virava dias e noites entre compor e executar sambas. Rotina esta incompatível para um tuberculoso. Mais uma vez a ilha do Governador é identificada como o seu local de refúgio, em contraste com os ambientes de boemia frequentados por Sinhô. A nota indica na vida agitada que levava a causa da morte do compositor.

De que tempo dispunha Sinhô para dormir? De noite, tocava sempre. De dia, compunha, e fazia roda com os amigos. Quando escapava desse ambiente tomava a barca e ia para a ilha do Governador, tentar refazer-se, na sua casinha, com os seus.¹²⁵

¹²⁰ Correio da Manhã, 17/8/1930, p. 6.

¹²¹ A Noite, 11/8/1930, p.6.

¹²² A Noite, 5/8/1930, p.8.

¹²³ A Noite, 5/8/1930, p.8.

¹²⁴ A Noite, 5/8/1930, p.8.

¹²⁵ A Noite, 5/8/1930, p.6.

Com o título ‘A margem da vida...’, o *Jornal do Brasil* repercute artigo de Silvia Moncorvo, em duas colunas na página seis, ao qual define a morte de Sinhô como uma perda para o Rio de Janeiro do seu “maior violeiro”¹²⁶. O artigo segue linha semelhante aos demais periódicos e destaca a impotência física do sambista diante da doença que “Era muito magro, encovado e triste, cuja alma formosa, risonha e cantante vivia em perene contraste com a sombria carcaça que o encerrava”¹²⁷. O texto, publicado em 9 de agosto de 1930, relata também a situação de miserabilidade e abandono do “violeiro, conhecidíssimo em todos os recantos desta terra morreu pobre, abandonado até a derradeira hora compôs e entoou seu derradeiro canto”¹²⁸.

Sinhô havia passado a última madrugada de vida em claro, trabalhando no ofício que lhe dera fama anos antes, como descreve reportagem do *Jornal do Brasil*, publicada em 7 de agosto de 1930, em três colunas da página oito. Nair, viúva do compositor foi entrevistada pelo jornal. A reportagem recria a última noite de vida do sambista e enfatiza sua situação precária de saúde com crises permanentes de tosse, misturadas ao ambiente de criação musical da sua última composição. “E a noite foi correndo, cheia de música dentro daquela casa. De quando em quando a flauta emmudecia e um acesso de tosse parecia querer estourar o peito do artista”¹²⁹. Sinhô sonhava em ganhar muito dinheiro. A gravação de ‘Jura’, na voz de Mário Reis,¹³⁰ vendera, dois anos antes, 30 mil cópias em curto espaço de tempo. Um feito artístico e comercial extraordinário naquele final da década de 20. O reconhecimento ainda permanecia vivo na memória de Sinhô. Ele queria emplacar mais um sucesso. Não deu tempo. Sinhô morreu miserável e com a letra de um novo samba no bolso.

O jornal *A Noite* seguiu com duras críticas ao mercado musical e a situação de penúria a que são submetidos os compositores. Em artigo, assinado por Benedicto Mergulhão¹³¹, em tom de reverência ao sambista, destaca a morte repentina do compositor popular, sem oportunidade de dizer adeus aos amigos e admiradores, pois “faltou-lhe tempo para tudo isso”¹³². Mergulhão destaca o prestígio artístico obtido por Sinhô quando ainda vivo, em contraste com a miséria que se encontrava às vésperas da morte, enfatizando sua situação física

¹²⁶ *Jornal do Brasil*, 9/8/1930, p.6.

¹²⁷ *Jornal do Brasil*, 9/8/1930, p.6.

¹²⁸ *Jornal do Brasil*, 9/8/1930, p.6.

¹²⁹ *Jornal do Brasil*, 7/8/1930, p.8.

¹³⁰ Mário Reis nasceu no Rio de Janeiro em 31/12/1907 e foi um dos principais intérpretes das canções de Sinhô, tendo sua estreia fonográfica em 1928, em disco da ODEON, gravando duas músicas de Sinhô. Faleceu em 5/10/1981.

¹³¹ Benedicto Manos Mergulhão nasceu no Rio de Janeiro, em 21/5/1901. Foi jornalista e deputado federal.

¹³² *A Noite*, 11/8/1930, p.6.

de extrema magreza, característica comum aos tuberculosos, acentuada ainda mais pelas dificuldades de alimentar-se bem e com regularidade, recomendação médica comum aos doentes do peito:

Sinhô desfructou de um prestígio e de uma popularidade tão grandes que muita gente boa daria tudo para conquistar. E nunca subiu na vida. Enquanto anonymos mais afortunados arrotavam refeições magníficas, Sinhô muitas vezes não teve onde jantar. Enquanto, à custa de seus sambas e canções, muita gente andava farta e cheia de chouriços no Natal, Sinhô não passava nunca de um esqueleto ambulante.¹³³

Orestes Barbosa escreveu que entre os mortos do samba, Sinhô foi a maior figura. Para o jornalista e compositor, sua morte deixou um “lugar vago” (BARBOSA, 1933: 36). Este lugar vago começa a ser ocupado um mês depois da morte do Rei do Samba por um menino franzino, com o queixo malformado e exímio violonista que desengavetara a letra de uma música escrita no ano anterior. Sem a companhia do grupo musical ao qual pertencia, o Bando de Tangarás¹³⁴, Noel Rosa gravou o que seria considerado o maior sucesso do carnaval de 1931, e obra prima de um cantor ainda desconhecido. ‘Com que roupa’ – gíria muito em uso na capital federal para indicar falta de dinheiro - vendeu 15.000 cópias e caiu no gosto popular. Virou paródia, comercial, foi cantada em todo o Rio de Janeiro. Nos próximos sete anos, Noel Rosa viveria, assim como Sinhô viveu, a glória do reconhecimento público de sua arte e o sofrimento da dor solitária de sua doença. E a comparação de ambas as mortes, como veremos, ganhou espaço na imprensa carioca que repercutiu nova morte no meio musical e boêmio.

3.6 - Quando eu morrer

A *Revista da Semana*, em edição de 15 de maio de 1937, na coluna *Ondas Curtas e Longas*, noticia o falecimento de Noel Rosa comparando a comoção pública em decorrência do trágico fato com a que ocorrera na capital federal na ocasião da morte de Sinhô. O enterro de Sinhô foi assunto de carta do pintor Di Cavalcanti ao amigo escritor Mário de Andrade, datada de 1º/9/1930. “[...]V. perdeu o enterro de Sinhô que eu assisti e vou fazer um quadro para matar o Greco na cabeça elle que fez o enterro do Conde de Orgaz [...]”¹³⁵. Curiosamente, Noel Rosa, que gostava de fazer desenhos, teve um encontro com o pintor próximo a sua morte. Noel muito fraco estava se dedicando mais aos desenhos do que a música e queria mostrar sua arte a Di Cavalcanti que pouco interessado pedia para que o sambista executasse mais um samba. O

¹³³ A Noite, 11/8/1930, p.6.

¹³⁴ Grupo musical formado em 1929, no bairro de Vila Isabel, por Carlos Alberto Ferreira Braga (Braguinha), Álvaro de Miranda Ribeiro (Alvinho), Henrique Brito, Henrique Fôreis Domingues (Almirante) e Noel Rosa.

¹³⁵ Carta desenho escrita por Di Cavalcanti a Mário de Andrade, no Rio de Janeiro, em 1º/9/1930.

encontro será lembrado pelo pintor em texto publicado no jornal *Diário de Notícias*, em 11 de março de 1962, e destacado pelos biógrafos de Noel Rosa:

Vila Isabel é hoje o bairro de Noel Rosa, homem estranho que morreu moço e que foi um gênio carioca. Noel um dia cantou-me um samba, creio que no Café Nice, batendo numa caixa de fósforos, como acompanhamento. Era admirável, sua voz rouca de rapaz doente, cheia de um sentimento profundo, acentuando nas palavras a força melancólica de um segredo à bem-amada. Exultei, mas o rapaz, dias depois, procurava-me noutra mesa do café para mostrar uns desenhos seus, de pouco valor. Disse-lhe que não desenhasse e fizesse sambas, muitos sambas! Desde então passou a me tratar mal e por minha culpa não mais tive o seu convívio. Só sabia dele através de Antônio Nássara, outro homem maravilhosamente carioca e de São Cristóvão. Nascido na Rua Abílio, esquina da Rua Vileta. Nássara é tão carioca como é carioca o Largo da Lapa. Poderia ser considerado monumento desta cidade: com Orestes Barbosa e Sílvio Caldas faz um trio que encontra no meu coração um aconchegado recanto de carinhos. Di Cavalcanti (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 454).

O poeta Manuel Bandeira, também tuberculoso, assim escreveu sobre o velório de Sinhô:

A capelinha branca era muito exígua para conter todos quantos queriam bem ao Sinhô, tudo gente simples, malandros, soldados, marinheiros, donas de rendez-vous baratos, meretrizes, chauffeurs, macumbeiros (lá estava o velho Oxunã da Praça Onze, um preto de dois metros de altura com uma belida num olho), todos os sambistas de fama, os pretinhos dos choros dos botequins das ruas Júlio do Carmo e Benedito Hipólito, mulheres dos morros, baianas de tabuleiro, vendedores de modinhas... Essa gente não se veste toda de preto. O gosto pela cor persiste deliciosamente mesmo na hora do enterro. Há prostituzinhas em tecido opala vermelho. Aquele preto, famanaz do pinho, traja uma fatiota clara absolutamente incrível. As flores estão num botequim em frente, prolongamento da câmara-ardente. Bebe-se desbragadamente (BANDEIRA, 1966: 11).

Diz a *Revista da Semana* que “a morte de Noel Rosa foi um desses acontecimentos que repercutiram no nosso meio radiofônico com intensidade fora do comum. [...] Bem poucas vezes tivemos um caso idêntico, e só a morte de Sinhô foi tão sentida assim”¹³⁶. O veículo volta a comparar a morte dos compositores em sua edição de 22 de maio de 1937, com a manchete “Pobres grandes poetas”, em que recorda a situação de miserabilidade e abandono de Sinhô comparando-a com a situação financeira de Noel Rosa.

Sinhô definhava cada dia morria aos poucos, doente, quase abandonado, quase esquecido, e pobre como o mais pobre dos poetas.

E um dia, numa barca da Cantareira, teve a última hemoptise. Depois levaram-no para o cemitério, entre a família que chorava e alguns amigos do morro.

¹³⁶ Revista da Semana, 15/51937, p. 36.

Agora chegou a vez de Noel Rosa, emulo de Sinhô, também como elle poeta e compositor, também como elle um grande sementeiro de musicas magistraes, também como elle enchendo a cydade de ritmos incomparáveis.

E pobre, tristemente pobre.¹³⁷

As comparações de Noel com Sinhô não se restringiram à *Revista da Semana*. O jornal *A Nação*, em edição que circulou no dia 9 de maio de 1937, fala da sucessão natural do protagonismo no mundo do samba após a morte de Sinhô e destaca o lançamento de nova canção do compositor: *Eu sei sofrer*¹³⁸, que dá título à notícia. Diz o jornal:

[...] Noel substituíra com brilho a falta que a cidade sentia de Sinhô. [...] Entrevistado recentemente pelos jornaes, Noel Rosa ainda em convalescença affirmará os seus desejos de viver e mostrará ao jornalista a beleza do seu último samba. Damos aqui a sua ultima produção literária, onde se percebe a grande magua de Noel Rosa pelas dores que vinha sofrendo.¹³⁹

Dias antes, em 6 de maio de 1937, o jornal já havia feito a comparação entre ambos os compositores dizendo que “depois que Sinhô morreu Noel Rosa conquistara o sceptro. Era elle o sambista da cidade”¹⁴⁰. A *Gazeta de Notícias*, edição de 6 de maio de 1937, anuncia a morte de Noel Rosa, colocando-o no mesmo patamar Sinhô e Canuto,¹⁴¹ ambos vitimados também pela tuberculose. Diz o periódico que “depois de Sinhô e Canuto, foi a maior individualidade que floresceu no mundo da música popular brasileira!”¹⁴².

O jornal *A Noite* registrou a morte de Noel Rosa em nota de uma coluna com foto na capa dizendo que “a cidade chora, nesta noite, o desaparecimento do expoente máximo do sambista carioca e um dos mais interessantes poetas modernos”¹⁴³. A causa da morte estampada pelo jornal é um colapso cardíaco. A *Gazeta de Notícias*, por sua vez, informou o fato como sendo o cumprimento da “profecia da música que todos os vadios já espalharam pela cidade”¹⁴⁴.

3.7 - Via Crucis do tuberculoso

¹³⁷ Revista da Semana, 22/5/1937, p. 34.

¹³⁸ Mais informações sobre este último samba de Noel Rosa, gravado ainda em vida por Aracy de Aleida, no capítulo 2.

¹³⁹ A Nação, 9/5/1937, p. 6.

¹⁴⁰ A Nação, 6/5/1937, p. 8.

¹⁴¹ Deocleciano da Silva Paranhos, sambista e parceiro musical de Noel Rosa em duas composições: ‘Eu agora fiquei mal’ e ‘Esquecer e perdoar’, gravadas pela Parlophon, em 1931. Morreu de tuberculose em 27/11/1932.

¹⁴² Gazeta de Notícias, 6/5/1937, p.8.

¹⁴³ A Noite, 5/5/1937, p.1.

¹⁴⁴ Gazeta de Notícias, 5/5/1937, p.4.

Diego Armus (2007) destaca o pensamento do médico Clemente Álvarez sobre sua percepção da rotina imposta ao paciente tuberculoso na busca da cura, a qual deu o nome de ‘vía crucis del tuberculoso’. Dizia o médico:

Una tos a la que no se da mayor importancia y que cuando más se combate con remedios caseros o con cualquier expectorante obtenido previa consulta al farmacéutico. Después, cuando los síntomas se agravan o cuando una hemoptisis viene a dar la voz de alarma, se consulta al médico. Generalmente van corridos varios meses desde el principio de la enfermedad. Comprobada ésta, comienza el vía crucis del enfermo: por un lado el tratamiento exige el abandono del trabajo, reposo, aire puro, buena alimentación y buena higiene y, por otro, las exigencias imperiosas del hogar que obligan al enfermo a sacar de su trabajo lo necesario para sostenerlo. Se transa, se abandona temporalmente el trabajo, se empeña todo lo posible, se solicita de amigos y parientes toda la ayuda de la que sean capaces y apenas aparece una ligera mejoría de la dolencia se vuelve a la labor con más bríos a fin de recuperar lo perdido. La tisis en esas condiciones no perdona. Vuelve a encontrarse con el paciente en iguales o peores condiciones. Estas recaídas varían en número y duración según la intensidad de la infección y las condiciones de vida del enfermo. Algunos sabiendo las pocas posibilidades de curación que existen en la ciudad consiguen pasar una temporada en la campaña [...]; poco beneficio [obtendrán] de ello. Las estadías demasiado cortas, la falta de dirección médica, las preocupaciones que inspira el abandono de la familia, hacen casi siempre completamente inútil este recurso [...]; luego vendrá el ingreso al hospital, siempre cargado de enfermos [...] donde van a esperar la muerte que no tarda.¹⁴⁵

Com Noel Rosa não foi diferente. Por três vezes ele tentou refúgio terapêutico de curta duração em regiões recomendadas pela medicina da época. A sua primeira tentativa de tratamento, em Belo Horizonte, se aproxima muito do que o médico argentino descreve. Noel ganhou algum peso, teve uma melhora geral no seu quadro de saúde, retornou precocemente ao Rio de Janeiro e pagou o preço desta escolha. Em todas as suas tentativas de recuperação, a imprensa registrou o ocorrido. Em Belo Horizonte, contam os biógrafos João Máximo e Carlos Didier, Noel Rosa deu uma entrevista ao jornal *Folha de Minas* em que ele é questionado sobre os motivos que o trouxeram para a cidade. Noel Rosa responde com uma palavra: engordar. O compositor ainda fala da sua rotina inicial na capital mineira em que cumpre os preceitos higienistas de tratamento indicados pelo seu médico. Diz o sambista: “[...] Não saio, não ando, nem nada. Como e durmo. Barba, assim... Como Deus dá, olha só...” (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 354).

A ida de Noel Rosa para Friburgo foi noticiada pela *Revista Carioca*, em nota publicada na coluna *Por trás do dial*, edição número 72, que circulou em 6 de março de 1937. A nota

¹⁴⁵ ÁLVAREZ, Clemente apud ARMUS, Diego, 2007, p. 299.

associa o fim das festas de carnaval à piora do estado de saúde do sambista. Os biógrafos João Máximo e Carlos Didier (1990) sustentam que Noel Rosa teve participação ativa no carnaval de 1937 como compositor, apresentando cerca de uma dezena de músicas, sendo algumas já conhecidas do público. O samba *Quem ri melhor*, de sua autoria, ganhou o prêmio da prefeitura. Por outro lado, já com a saúde comprometida, não participou das festas na rua, saindo apenas no sábado de carnaval em um taxi de “capota arriada” (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 448) para ver a movimentação na Avenida Central, mas Noel “não ri. Assiste em silêncio seu último carnaval” (Idem: 448). Diz a nota da revista:

Noel Rosa, o nosso querido compositor e artista, ainda se encontra em Friburgo gozando um descanso necessário para a reparação de seu organismo um tanto cansado. Não é, porém, um caso de gravidade. É interessante notar como depois do carnaval tanta gente ficou de organismo cansado...¹⁴⁶

Um mês antes, em 6 de fevereiro de 1937, a *Revista da Semana* publicou nota na coluna *Ondas Curtas*, assinada por Alberto Lima, informando que a rádio Mayrink Veiga não renovaria contrato com alguns artistas, entre eles Noel Rosa. A nota finaliza dizendo que Noel encontra-se “seriamente enfermo”¹⁴⁷. A publicação voltará a repercutir de forma otimista o estado de saúde do compositor em edição de 20 de março de 1937, na mesma coluna, sugerindo que Noel surgirá em pouco tempo com “repertório inteiramente novo”¹⁴⁸.

Dias antes da sua morte, Noel Rosa voltava da sua derradeira tentativa de obter alguma melhora na cidade de Piraí, no Rio de Janeiro. A edição de *A Noite*, de 5 de maio de 1937, abriu matéria em duas colunas com foto, e lembrou da busca pela recuperação dos pulmões na cidade fluminense. Diz o jornal que “parecia que o cenário fôra por elle próprio preparado, armado quando no longínquo Pirahy, há dias, apenas, e onde fôra buscar illusoriamente melhoras”¹⁴⁹. A notícia segue falando da sua temporada em Piraí, dizendo que “aggravara-se o seu mal. Noel foi para Pirahy. Mas sentiu saudades da sua Vila Isabel. Escreveu a sua mãe. Queria voltar. Que Deus tomasse conta dele como já tomara do seu destino”¹⁵⁰.

O jornal *A Noite* volta a falar das tentativas de recuperação de Noel Rosa, em Belo Horizonte e Piraí, na capa da edição de 6 de maio de 1930, destacando que “por duas vezes, ultimamente, fôra elle, a prescrição médica, para fora do Rio. A moléstia, entretanto, espreitava,

¹⁴⁶ Revista Carioca, nº 72, 6/3/1937, p. 49.

¹⁴⁷ Revista da Semana, nº 9, 6/2/1937, p. 32.

¹⁴⁸ Revista da Semana, nº 15, 20/3/1937, p. 36.

¹⁴⁹ A Noite, 5/5/1937, capa.

¹⁵⁰ A Noite, 5/5/1937, capa.

apenas, uma oportunidade”¹⁵¹. Na mesma notícia, o jornal aponta no modo de vida do compositor o agravante do fim precoce, definindo-o como um “Bohemio incorrigível. Namorado das noites e das ruas, foi essa sua índole, em grande parte, responsável pelo fim prematuro de seus dias”¹⁵².

O *Diário da Noite*, edição de 5 de maio de 1937, diz que “de algum tempo para cá, Noel deixou de aparecer nos meios radiophonicos e recolheu-se a um sanatório atacado de terrível enfermidade. Os seus “fans” reclamavam: porém, Noel não podia atende-los, por ter necessidade de absoluto repouso”¹⁵³. A palavra tuberculose não será escrita em nenhuma notícia ou coluna publicada logo após a morte de Noel Rosa, talvez devido a tuberculofobia imperante até a metade do século XX, que chegava ao extremo de acusar “os doentes da macabra tarefa de disseminação proposital do germe da morte” (BERTOLLI FILHO, 2001: 132).

A exceção é o texto publicado em 6 de maio de 1937, no jornal *A Noite*, recorda a causa comum da morte de Noel Rosa e Sinhô, utilizando o termo peste branca, ao qual era denominada também a tuberculose. Escreve o jornal que Noel Rosa era “filho da geração de Sinhô, era um irmão do autor de Jura, que também a peste branca carregou nos braços, numa noite sem lua”¹⁵⁴. E completa a descrição destacando a importância de ambos para a música popular: “A música popular do Brasil pode ser dividida em dois períodos: antes de Sinhô e depois de Sinhô. Depois de Sinhô, foi Noel Rosa”¹⁵⁵. Os biógrafos, João Máximo e Carlos Didier (1990), contam que o jovem sambista, quando ainda estudante do colégio São Bento, foi até a ilha do Governador para conhecer seu ídolo Sinhô, e muitas outras vezes depois o encontrou, acompanhando o seu definhamento físico, seguia o mesmo destino.

Sempre foi e ainda é grande a admiração de Noel por Sinhô, este mulato alto, magro, desdentado, que mesmo em processo de visível decadência física, os pulmões escravizados à tuberculose, não perde o aprumo. Uma admiração tão grande que, tempos atrás, ainda no São Bento, Noel convenceu Hélio a irem juntos conhecer de perto o célebre Rei do Samba, então brilhando no carnaval, no teatro de revistas, nas festas familiares, nos prostíbulos, nas gafieiras ou onde pudesse fazer ouvir os seus sambas: Minha cabocla, a Favela vai abaixo, quanta saudade tu terás deste torrão! Mas a visita de Noel e o irmão à casa de Sinhô resultou em constrangimento e desencanto (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 117-18)

¹⁵¹ A Noite, 6/5/1937, p.1.

¹⁵² A Noite, 6/5/1937, p.1.

¹⁵³ Diário da Noite, 5/5/1937, p. 3.

¹⁵⁴ A Noite, 6/5/1937, p.4.

¹⁵⁵ A Noite, 6/5/1937, p.4.

A morte de Noel Rosa fez com que a figura de Sinhô reaparecesse nos jornais da capital federal. O retorno do sambista morto em 1930 não se restringiu à imprensa. O *Correio da Manhã*, edição de 12 de maio de 1937, registra que o “interventor carioca assignou hontem um acto dando a dois logradouros públicos do Morro do Livramento os nomes dos musicistas populares falecidos, Noel Rosa e Sinhô”¹⁵⁶. Com sete anos de atraso, o Rei do Samba era homenageado pela cidade que ele cantou, impulsionado pela morte de outro sambista exaltado como seu sucessor. O jornal *A Noite* repercute a homenagem na edição de 11 de maio de 1937, em nota publicada na capa com o título de ‘A cidade aos seus cantores’. O jornal diz que o ato do interventor, cônego Olympio de Mello, “não pode deixar de ser recebido com simpatia e aplausos pela alma popular carioca, alma lírica e simples, cujo sentimento só é traduzido com precisão pelos acordes dolentes das canções e pela cadência expressiva do samba”¹⁵⁷. A promessa do interventor, no entanto, só foi cumprida em 1948, no caso de Sinhô, e no de Noel Rosa, dois anos depois, “quando seu nome foi dado à antiga Sarii, descampada, sem saída, paralela à Gonzaga Bastos” (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 478).

Parte da imprensa especulava sobre o real estado de saúde do compositor de Vila Isabel. A *Gazeta de Notícias*, por exemplo, publicou uma série de notas entre o final de janeiro de 1937 e a morte de Noel Rosa, em maio daquele ano. A primeira nota, datada de 31 de janeiro de 1937, registra que “acha-se bastante enfermo o valoroso compositor Noel Rosa”¹⁵⁸. Quase um mês depois, em 24 de fevereiro de 1937, o jornal volta a falar sobre o estado de saúde do sambista e de seu amigo e parceiro de boemia, Luís Barbosa, que também se encontrava em tratamento de saúde. O jornal publica que ambos os músicos “continuam doentes e afastados do broadcasting”¹⁵⁹.

Em 28 de março de 1937, o jornal informa em nota mais robusta sobre a melhora do compositor. Com o título ‘Noel Rosa já está quase bom’, repercute o retorno do sambista ao Rio de Janeiro e que ele estava tratando de uma afecção reumática.

Desde o carnaval que Noel Rosa está afastado dos nossos microfones. O philosopho do samba precisava de repouso e foi descansar uns tempos em Nova Friburgo. Voltando ha pouco à Cidade Maravilhosa está se refazendo de uma afecção reumathica para tornar as suas atividades no broadcasting.

Melhora dia a dia, segundo informações que tiveram de pessoas de sua família, não se justificando os boatos contrários que ocorreram hontem pela cidade.

¹⁵⁶ *Correio da Manhã*, 12/5/1937, p. 3.

¹⁵⁷ *A Noite*, 11/5/1937, capa.

¹⁵⁸ *Gazeta de Notícias*, 31/1/1937, p. 13.

¹⁵⁹ *Gazeta de Notícias*, 24/2/1937, p. 8.

O originalíssimo compositor de tantos sambas que marcaram época estará muito breve pelas nossas emissoras, apresentando suas últimas criações.¹⁶⁰

A *Gazeta de Notícias* volta a se pronunciar de forma otimista sobre a evolução clínica do artista em 20 de abril de 1937 ao “informar em primeira mão que Noel Rosa já se encontra muito melhor e embarcará ainda esta semana para Pirahy”¹⁶¹. O jornal completa a informação dizendo que o sambista estava acompanhado do jogador de futebol Affonsinho, que o levou para sua fazenda no município fluminense. Esta informação não está correta. De acordo com os biógrafos João Máximo e Carlos Didier, o jogador, amigo de longa data de Noel foi quem sugeriu o destino, mas Noel ficou hospedado em uma pensão na localidade.

Todos se preocupam, os jornais, os parentes, os amigos, o médico, os vizinhos. Alonso Guimarães, pai de Walter e Affonsinho, dois jogadores de futebol, um do América e o outro do São Cristóvão e da Seleção Brasileira, aparece depois do jantar para visitar o doente e fazer uma sugestão à família: - Por que não o levam para fora do Rio? - Já fizemos isso. Esteve em Friburgo, mas não se deu bem.

- Friburgo é muito frio, dona Martha. Por que não tentam Pirai?

Alonso Guimarães mora na Visconde de Abaeté, quase na esquina de Theodoro da Silva. Costuma passar férias em Pirai, ele, os filhos e a mulher, Alice. Hospedam-se todos numa pensão modesta, mas limpa e confortável, de propriedade de uma senhora que por sinal também se chama Alice. A cidade é pequena, muito sossegada. Decerto fará bem a Noel.

Consultado, Edgar Graça Mello nada tem a opor. O clima de Pirai não é o que se recomenda a um doente dos pulmões, mas a essa altura, a moléstia já atingindo o estágio final, pouco importa. Diante da aprovação do médico, Noel e Lindaura viajam de carro para a cidade fluminense, sábado de manhã, 24 de abril (MÁXIMO, DIDIER, 1990: 460).

A última nota publicada pela *Gazeta de Notícias* relativa à situação de Noel data de 28 de abril de 1937 e indicava que “Noel Rosa vae melhorando na sua estação de repouso, em uma fazenda de Pirahy, estado do Rio”¹⁶².

Em 28 de março de 1937, o jornal *A Batalha* publica nota dando conta da existência de “notícias sem fundamento acerca de Noel Rosa”¹⁶³. O jornal diz que tais notícias apontavam para o agravamento do quadro de saúde do compositor, informação que colidia com o apurado pelo veículo. Mais uma vez, a informação é de que Noel se recupera de um reumatismo. Diz a nota:

¹⁶⁰ *Gazeta de Notícias*, 28/3/1937, p. 8.

¹⁶¹ *Gazeta de Notícias*, 20/4/1937, p. 8.

¹⁶² *Gazeta de Notícias*, 28/4/1937, p. 8.

¹⁶³ *A Batalha*, 28/03/1937, p. 5.

Procurando averiguar o que havia de positivo sobre o assumpto, apuramos que Noel Rosa está realmente enfermo, mas nunca nas condições em que boateiros dizem.

O nosso popular sambista philosopho está sendo presa de um ataque tenaz de reumatismo, cuja crise aos poucos vem sendo debelada.

Em breve tel-o-emos novamente aos nossos microfones, para gaudio dos seus milhares de admiradores.

Eis tudo o que há com Noel Rosa.¹⁶⁴

Um mês depois, o jornal, na coluna *Irradiações*, volta a repercutir sobre o estado de saúde do sambista que, segundo a publicação, estava em “franca convalescença”¹⁶⁵. O jornal noticia também a ida do compositor para Pirai. Diz a nota:

Noel Rosa está em convalescença da enfermidade que o atacou. Eis uma boa notícia para os milhares de admiradores do sambista philosopho. Noel Rosa encontra-se, presentemente, em Pirahy, onde recupera a saúde. Dentro de breves dias, tel-o-emos novamente em nossas emissoras.¹⁶⁶

Uma semana depois Noel Rosa falecia. O jornal *A Batalha* publica nova nota sobre o compositor, assinada por Julio de Oliveira para a coluna *Irradiações*. No texto, o autor mostra proximidade com Noel, chamando-o de grande amigo. Exalta suas composições, lamenta o episódio, ressaltando que “Villa Isabel perdeu o seu cantor... – O Rio perdeu o mais feliz dos seus sambistas”¹⁶⁷. A nota apresenta também um discurso de culpabilidade do enfermo ao definir o compositor como um “bohemio renitente, extravagante em tudo. Noel Rosa não atendia a quantos desejavam resguarda-lo das consequências funestas dos desregramentos amiudados”¹⁶⁸. A figura do boêmio renitente era marca de identificação de Noel Rosa. Em entrevista ao *Diário Carioca*, em 17 de janeiro de 1936, sob o título de ‘Ninguém foge ao seu destino’, o compositor, quando questionado sobre a morte da boemia, respondeu:

É mentira. Os cansados é que espalham esse boato. A boemia, cada vez mais encantadora, continua enchendo de beleza, povoando rythmos novos, esta cidade maravilhosa, onde a poesia ergueu o seu templo. A única diferença é esta: - em vez de soneto o samba.¹⁶⁹

O jornal *A Nação*, edição de 6 de maio de 1937, erra o local do último refúgio de Noel, Pirai, dizendo que o compositor havia retornado de Friburgo. O jornal afirma que “no sanatório em que estava, sentiu saudades do morro e seus fans. Veio porém para durar poucos dias. E

¹⁶⁴ *A Batalha*, 28/3/1937, p. 5.

¹⁶⁵ *A Batalha*, 29/4/1937, p. 5.

¹⁶⁶ *A Batalha*, 29/4/1937, p. 5.

¹⁶⁷ *A Batalha*, 6/5/1937, p. 5

¹⁶⁸ *A Batalha*, 6/5/1937, p. 5

¹⁶⁹ *Diário Carioca*, 17/1/1936, p. 7

ante-hontem morreu de um colapso cardíaco. Conversava com a sua progenitora e com a sua esposa quando a morte chegou”¹⁷⁰. O *Correio da Manhã*, edição de 6 de maio de 1937, faz também referência ao retorno do compositor à capital federal e aos cuidados derradeiros da mãe e da esposa, dizendo que “Noel voltou a esta capital para succumbir entre os desvelos de sua veneranda mãe e de sua esposa”¹⁷¹, reforçando a ideia da perda de autonomia do doente e o apoio do núcleo familiar.

Noel Rosa pesava cerca de 40 quilos no momento de sua morte. Alguns jornais mencionaram o aspecto físico da celebridade falecida, indicando-o como uma das causas da morte. *O Jornal*, em edição de 5 de maio de 1937, diz que “encontrava-se elle enfermo ha varias semanas e os que o conheciam nada auguravam de bom, dado o seu physico franzino”¹⁷². Artigo assinado por Ariel, em *A Noite*, edição de 7 de maio de 1937, explora a tristeza, o desgaste físico do compositor e a espera inevitável pelo fim do sofrimento: “Noel Rosa morreu moço e triste, tossindo, curvando-se cada vez mais, até que a morte o acolheu”¹⁷³. O mesmo jornal, em edição do dia 6 de maio de 1937, define Noel Rosa como “feio, um tremendo complexo de inferioridade escoltava os seus passos por toda a parte. Fraco, a consciência da sua fragilidade era uma tortura”¹⁷⁴. O *Correio da Manhã*, edição de 6 de maio de 1937, reproduz diálogo de Noel Rosa com Orestes Barbosa¹⁷⁵, em que apresenta um sambista conformado com a morte: “seu amigo está acabado...”¹⁷⁶ teria dito, segundo o jornal, Noel Rosa ao amigo que o visitaria no dia do seu falecimento. Por outro lado, o jornal *A Nação* enfoca um Noel Rosa esperançoso. Em edição de 9 de maio de 1937, o veículo recorda que “entrevistado recentemente pelos jornaes, Noel Rosa ainda em convalescença affirmará os seus desejos de viver e mostrara ao jornalista a beleza do seu ultimo samba”¹⁷⁷.

3.8 - A última foto

Em edição que circulou no dia 11 de maio de 1937, o suplemento *A Noite Ilustrada* dedicou duas páginas com cinco fotos para repercutir a morte de Noel Rosa. A foto em destaque na primeira página da reportagem, aponta a legenda, é a última tirada pelo sambista, na sala do

¹⁷⁰ A Nação, 6/5/1937, p. 8

¹⁷¹ Correio da Manhã, 6/5/1937, p.3

¹⁷² O Jornal, 5/5/1937, p. 7

¹⁷³ A Noite, 7/5/1937, p.12.

¹⁷⁴ A Noite, 6/5/1937, p. 4

¹⁷⁵ Orestes Barbosa nasceu em 7/5/1893. Compositor, poeta, escritor e jornalista, era também de Vila Isabel e estava ao lado de Noel Rosa no momento da sua morte.

¹⁷⁶ Correio da Manhã, 6/5/1937, p.3.

¹⁷⁷ A Nação, 9/5/1937, p. 6.

chalé de Vila Isabel. O instantâneo mostra um Noel vestido em pijamas listrado, muito magro, dedilhando o violão, e ao fundo, outra foto, em porta retratos, apresentando um Noel com mais peso, de forma a fazer um contraste com sua condição física às vésperas da sua morte. Poucos dias antes, a *Revista Carioca* publicava outra foto de Noel, também em pijama listrado e tocando violão do lado de fora do chalé. A foto, tirada por fotógrafo da publicação teve o objetivo de desmentir boato de que o compositor havia falecido.

Com o título de “O fim triste de um samba bonito”, a reportagem de *A Noite Ilustrada* recria o ambiente na casa da família Rosa, em Vila Isabel, na noite da morte do sambista. O texto indica mais uma vez o colapso cardíaco como a causa do falecimento e sugere um clima de otimismo no “quarto de Noel, um amigo e a família. Os sambistas da cidade, à hora de sua morte, comemoravam o possível reestabelecimento daquele que todos consideravam o melhor”¹⁷⁸. Em praticamente todas as notícias que repercutiram a morte de Noel Rosa, há um tom dramático e a indicação de que uma festa acontecia na vizinhança na hora da morte do sambista. Os jornais, com algumas variações de narrativa, descrevem que os músicos da festa executaram o samba *De Babado*¹⁷⁹, autoria de Noel Rosa, que teria ficado muito feliz com a lembrança. Diz a reportagem:

Na noite de terça-feira ultima, Noel recebeu a ultima visita de dois amigos, o Dr. Baptista e Orestes Barbosa. O Dr. Baptista, pae de Marília e seu medico, prometeu-lhe o reestabelecimento. A philosophia immensa de Noel não lhe permitia, porém, acreditar na palavra do clinico e preferir com elle pilheriar. A chuva batia incessante nas vidraças e a cidade parecia invadida pela melancolia do seu poeta que ali terminava. Quando os amigos saíram Noel ficou no seu quarto, com a sua mãe e outros membros da família. Em frente à casa, numa festa, o Destino levava a orchestra os acordes do seu “De Babado”. Noel sorriu com o seu sorriso extinguiu-se a vida que tão cara era à cidade que o amava e o compreendia.¹⁸⁰

O jornal *A Nação*, em edição de 5 de maio de 1937, relata que Noel “estava com outros amigos numa festa, à rua Theodoro da Silva n. 382, quando a morte o surpreendeu”¹⁸¹. O *Correio da Manhã*, em 6 de maio de 1937, apresenta versão semelhante sobre os momentos finais de Noel Rosa e afirma que sambista tomava “parte de uma festa que se realizava em Villa Isabel quando a morte o surpehendeu”¹⁸². No dia seguinte, o jornal volta a narrar a “hora da

¹⁷⁸ *A Noite Ilustrada*, 11/5/1937, p. 15.

¹⁷⁹ Samba de Noel Rosa e João Mina, gravado em março de 1936 com Noel Rosa, Marília Baptista e Regional de Benedito Lacerda ODEON (11.337A).

¹⁸⁰ *A Noite Ilustrada*, 11/5/1937, p. 15.

¹⁸¹ *A Nação*, 5/5/1937, p. 9.

¹⁸² *Correio da Manhã*, 6/5/1937, p. 3.

agonia, ouvindo os acordes de uma orquestra proxima ao seu leito de dôr, mandou pedir a execução de um samba de sua autoria e logo depois expirava”¹⁸³.

O jornal *Gazeta de Notícias*, edição de 5 de maio de 1937, relata também a realização da festa, mas apresenta uma versão inverossímil sobre como se deu a execução do samba no leito de morte do compositor, dizendo que o compositor:

foi chamado a distrair o auditório com alguns numeros do seu interessantíssimo repertório. Solicito, amável amante da nossa música, empunhou seu pinho e ia começar a cantar um alegre samba, quando, acometido de uma syncope cardíaca, caiu para não mais levantar.¹⁸⁴

Se por um lado a teatralização da morte do sambista aparece nos textos, o jornal *Diário da Noite*, em 6 de maio de 1937, opta também por mostrar o desassossego do compositor frente ao avanço da doença. O periódico relata uma trajetória de sofrimento do artista que “era a melancolia de um viver triste que se exteriorizava a dôr que permanentemente lhe golpeava a alma”¹⁸⁵. O jornal diz que Noel Rosa “começou a sofrer, sofrer muito. Aos íntimos confessava-nos a sua dôr: aos estranhos mystificava-a com uma alegria mal disfarçada. O violão que dedilhava com maestria era o seu confidente”¹⁸⁶.

3.9 - Último breque

Este foi o título da nota publicada na revista *O Malho*, que repercutiu a morte de Luís Barbosa como algo que já vinha sendo aguardado pelos fãs e meios de comunicação. Para o articulista, “não foi surpresa para o Rio nem para o Brasil, a morte prematura de Luiz Barbosa”¹⁸⁷. O artigo recorda que o compositor já estava afastado dos meios radiofônicos há dois anos e que “todo mundo sabia que os seus dias estavam contados e que uma insidiosa enfermidade minava os alicerces da sua existência”¹⁸⁸. O redator segue o texto afirmando um discurso de culpabilidade do doente que era como tantos outros um “bohemio incorrigível, desses que passam noites em festa e pandegas de que são os últimos a se retirarem”¹⁸⁹. O texto lembra a amizade do cantor com Noel Rosa e sugere semelhança entre a morte de ambos.

E o resultado, no fim de tudo, foi ver estiolar-se a flor da sua mocidade radiosa, foi desperdiçar a fortuna dos seus vinte e poucos anos, fechando os olhos na tarde do dia oito deste mez de outono primaveril. A aproximação da morte, elle, que não fizera caso da vida, tentou lutar com a fatalidade, pedindo novas

¹⁸³ Correio da Manhã, 6/5/1937, p. 3.

¹⁸⁴ Gazeta de Notícias, 5/5/1937, p. 4.

¹⁸⁵ Diário da Noite, 6/5/1937, p. 4.

¹⁸⁶ Diário da Noite, 6/5/1937, p. 4.

¹⁸⁷ O Malho, edição nº 281/1938.

¹⁸⁸ O Malho, edição nº 281/1938.

¹⁸⁹ O Malho, edição nº 281/1938.

injeções que lhe prolongassem mais um pouco a agonia. Mas era tarde. [...] Pobre Luiz!¹⁹⁰

O destaque da notícia sugere que o artista pouco fez para enfrentar a doença enquanto ainda tinha forças, e diante de um quadro irreversível e a proximidade da morte, se agarrava na esperança de medicamentos que lhe dariam alguma sobrevida. Algo que já não era mais possível.

Meses antes, em 25 de junho de 1938, a *Revista da Semana*, na coluna *Ondas Curtas e Longas*, indica que Luís Barbosa seguia afastado e que “continua a fazer saudades dos seus fans”¹⁹¹. O jornal *Diário Carioca* informa a morte prematura de Luís Barbosa e suas tentativas de tratamento em nota de uma coluna com foto publicada na edição de 9 de outubro de 1938, dizendo que o músico estava doente e “buscou melhoras para o seu estado de saúde, em uma fazenda no interior do estado, afastando-se do bulício da cidade. Mas a despeito disso e da medicação rigorosa a que se estava submettendo, veio a succumbir vencido pela pertinaz doença”¹⁹². O *Correio da Manhã* destaca o acometimento de doença incurável pelo cantor e a sua busca por melhores ares. Na edição de 11 de outubro de 1938, diz o jornal que “enfermado de mal incurável, Luiz Barbosa procurou em climas mais amenos illusorias melhoras, voltando desanimado, ao Rio para morrer”¹⁹³.

O jornal *A Noite* abre nota de duas colunas com foto do sambista, chamando-o de “caricaturista do samba” no título. O texto destaca que “há cerca de dois anos, a notícia corria dolorosamente. Luiz Barbosa enfermára e afastára-se das atividades radiofônicas. O conforto dos amigos dizia-lhe que ele se restabeleceria depressa”¹⁹⁴. A nota termina narrando um fato que pode demonstrar o estado de saúde do músico no início do ano de 1938, quando ele ao tentar executar a marcha *Scala de Milão* faltou-lhe voz, sendo substituído por outro cantor. A marcha, sucesso na voz de Barbosa, foi gravada por Francisco Alves, conforme registra a *Revista Carioca*, em edição de número 116, na coluna *Por trás do dial*, com objetivo de reverter metade dos lucros da vendagem a Luís Barbosa “que se encontra gravemente enfermo em Barbacena”¹⁹⁵.

¹⁹⁰ O Malho, edição nº 281/1938.

¹⁹¹ Revista da Semana, nº 29, 25/6/1938, p. 38.

¹⁹² Diário Carioca, 9/10/1938, p. 3.

¹⁹³ Correio da Manhã, 11/10/1938, p. 2.

¹⁹⁴ A Noite, 9/10/1938, p. 2.

¹⁹⁵ Revista Carioca, edição nº 116, p. 44.

A morte do cantor teve destaque também no *Diário de Notícias*, que publicou nota com foto na coluna *Diário dos Studios*, lembrando que o artista morreu “após longa e cruel enfermidade”¹⁹⁶. O jornal *Gazeta de Notícias* registrou boa parte do processo de adoecimento de Luís Barbosa. Uma nota publicada na coluna *Diz que diz*, em 5 de agosto de 1937, indicava que o artista estava “ligeiramente adoentado”¹⁹⁷ e teve que abandonar o microfone da rádio Mayrink Veiga. Duas semanas depois, em 20 de agosto, a coluna volta a informar sobre o estado de saúde do músico, dizendo que ele “acha-se melhor da enfermidade que o prostrou no leito”¹⁹⁸. Dias depois, nova nota na coluna indica a melhora do cantor dizendo que ele deve “reaparecer em breve” nos meios radiofônicos. Em 18 de janeiro de 1938, a coluna volta a mencionar Luís Barbosa, dizendo que ele “continua enfermo”¹⁹⁹. A coluna, em 16 de fevereiro de 1938, abre espaço para divulgar um festival de músicas realizado em homenagem ao músico e garante que a festa deve alcançar êxito “não somente pelos artistas que dela participam, como pela sua finalidade”²⁰⁰. Em nova nota, publicada em 10 de julho de 1938, a coluna saúda a passagem do aniversário do artista e mais uma vez, em tom otimista, afirma que ele “está bem melhor da sua enfermidade, devendo reaparecer brevemente”²⁰¹. Em 9 de outubro de 1937, a coluna informa a morte de Luís Barbosa, ilustrando com uma fotomontagem do artista e seu chapéu de palha que lhe deu fama. No texto, o jornal destaca a curta estada pelos meios radiofônicos do artista e o compara com Noel Rosa na sua grandeza.

O *Diário da Noite* registra a morte de Luís Barbosa em nota de duas colunas com foto, publicada em 10 de outubro de 1938, destacando que “tudo foi feito para livra-lo da cama. Entretanto, sem um gemido, sem revelar nenhuma magua, Luiz Barbosa fechou, no sabbado, os olhos para o mundo”²⁰². O jornal *A Batalha*, em 9 de outubro de 1938, abre nota em uma coluna sobre a morte do sambista. O texto fala de um novo momento de luto nos “microphones do samba”²⁰³ e reproduz em forma de diálogo a esperança de que o artista retornasse aos números radiofônicos: “Um dia deram por falta de Luiz Barbosa. Elle está doente – responderam do studio – mas deverá voltar breve”²⁰⁴.

¹⁹⁶ *Diário da Noite*, 11/10/1938, p. 8.

¹⁹⁷ *Gazeta de Notícias*, 5/8/1937, p. 8.

¹⁹⁸ *Gazeta de Notícias*, 20/8/1937, p. 8.

¹⁹⁹ *Gazeta de Notícias*, 18/1/1938, p. 6.

²⁰⁰ *Gazeta de Notícias*, 16/2/1938, p. 6.

²⁰¹ *Gazeta de Notícias*, 10/7/1938, p. 11.

²⁰² *Diário da Noite*, 10/10/1938, p. 16.

²⁰³ *A Batalha*, 9/10/1938, p. 3.

²⁰⁴ *A Batalha*, 9/10/1938, p. 3.

A coluna *Por trás do dial* da Revista Carioca, em edição de março de 1937, informa que Luiz Barbosa encontrava-se enfermo e que “a princípio acreditou-se que sua enfermidade fosse mais grave. Agora, porém, sabe-se que se trata de uma afecção nos rins”²⁰⁵. A nota finaliza dizendo que o cantor deve voltar aos microfones a partir da melhora da saúde. A mesma coluna, em 10 de abril de 1937, anuncia o retorno do cantor às atividades radiofônicas, que estava “bastante melhor e bastante saudoso”²⁰⁶. A revista continuará publicando frases dando conta de que o músico seguia doente até que na edição de 15 de outubro de 1938, abre página inteira com grande foto para anunciar a morte do artista que “morreu após longo sofrimento já afastado do microfone há mais de um ano”²⁰⁷. A nota destaca a característica boêmia do artista, que chama de “cigarra boêmia da cidade, é mais uma figura da geração de Noel Rosa que se vai, deixando uma enorme e inexpungível entre os *fan*”²⁰⁸.

Após a morte dos três sambistas, quase três décadas se passaram para que a ciência encontrasse a cura definitiva da tuberculose, em meados dos anos 60, com o início do tratamento à base de antibióticos. No entanto, já na década de 1940, percebe-se uma tímida diminuição no número de mortes ocasionadas pela doença, sobretudo depois da descoberta da estreptomicina, em 1944, “uma droga elaborada a partir da cultura de uma variedade de fungo denominada *Streptomyces griseus*” (BERTOLLI FILHO, 2001: 229). A associação do estilo de vida desregrado ao contágio da doença permaneceu presente no discurso médico e da imprensa, reforçando o estigma em torno do paciente.

Hoje, a tuberculose no Brasil atinge cerca de 65 mil pessoas por ano com média de 4.500 mortes e o estigma segue evidente. Entre os sambistas, Beto sem Braço morreu em 2001, devido a complicações decorrentes da tuberculose. O cantor Thiaguinho foi acometido de tuberculose pleural em 2013. O artista fez o tratamento com sucesso e protagonizou campanha do Ministério da Saúde²⁰⁹, veiculada em 2014. No texto do comercial, o cantor fala dos medos em relação ao que as pessoas pensariam, ao tratamento e o futuro da sua carreira musical. Depois, em tom de incentivo, lembra da necessidade de cumprir à risca o tratamento para conseguir a cura da doença. A participação do cantor na peça publicitária denota uma mudança de comportamento a ser comemorada. O doente já não se esconde, pelo contrário, assume sua condição de enfermo

²⁰⁵ Revista Carioca, edição nº 73, p. 48.

²⁰⁶ Revista Carioca, edição nº 77, p. 40.

²⁰⁷ Revista Carioca, edição nº 156, p. 39.

²⁰⁸ Revista Carioca, edição nº 156, p. 39.

²⁰⁹ A campanha #tuberculosetemcura do Ministério da Saúde está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iHfX96PFvXM>. Acesso em 28/01/2019.

e compartilha o conhecimento que detém sobre o tratamento, tornando-se desta forma um replicador de valorosa mensagem, tendo em vista que a principal causa de óbito da doença é o abandono prematuro do longo tratamento, cuja duração é de seis meses.

Considerações finais

O universo musical Noelino abrigou uma variedade de personagens que circularam pelo cenário urbano do Rio de Janeiro da década de 1930. Em suas músicas, Noel Rosa contou a história de pessoas comuns fadadas a permanecer no anonimato da capital de um novo Brasil determinado a construir uma também nova identidade nacional. Noel Rosa colocou frente a frente tipos humanos opostos: o malandro e o otário, o devedor e o prestamista, o ladrão e o policial, o rico e o miserável, a prostituta e o apaixonado, o trabalhador e o desempregado, entre outros tantos. Noel Rosa criou personagens e histórias, mas foi também, em sua obra musical, personagem das suas próprias histórias. Ele compartilhou com o público seus amores e desamores, suas esperanças e decepções, suas alegrias e tristezas. Nesta trajetória criativa em que a ambiguidade teve amplo espaço e centralidade em seu repertório, Noel perpetuou no seu rol de personagens, duas figuras humanas emblemáticas: o sadio e o doente.

A experiência tuberculosa na década de 1930 constituiu-se em uma dura pena imposta ao doente. O infortúnio era ainda agravado pela incerteza em relação ao sucesso do tratamento. A falta de uma resposta efetiva da ciência transformou a terapêutica em um prolongamento do sofrimento imposto em decorrência do diagnóstico acusando a presença do bacilo de Koch nos pulmões; e o doente, por consequência, foi transformado em uma figura a ser evitada e isolada do convívio social. Noel Rosa, ao contrário de boa parte dos doentes do peito, encontrou até o fim da sua curta vida o apoio e a solidariedade dos familiares e amigos mais próximos, afastando-se da sua rotina criativa de artista e de homem de rádio somente nos meses finais da sua trajetória enferma.

O filósofo do samba era intenso demais para enfrentar a rigidez de uma terapia sustentada no repouso, na boa alimentação e na mudança de hábitos. Noel Rosa pagou preço alto pelas escolhas feitas durante seu período de padecimento. Ao ignorar os conselhos médicos e não se afastar por completo do estilo de vida que o consagrou como artista cancionista e poeta das noites e da cidade, Noel Rosa selou seu destino, igual a tantos outros artistas e boêmios que sucumbiram à tísica. Nos momentos finais de sua breve existência, Noel Rosa apropriou-se do discurso de culpabilidade e, descrente quanto ao seu destino, aceitou sua condição de enfermo terminal.

O saber-se condenado, notadamente, influenciou seu processo criativo especialmente com o agravamento da sua condição de saúde. Os sambas *Último Desejo* e *Eu sei sofrer*, por

exemplo, que figuram entre as suas derradeiras composições, são retratos de um Noel Rosa já cansado, desesperançado e ciente que seu tempo se findava com a mesma velocidade que ele levou sua vida enquanto artista sadio. Ambas as composições apresentam características de despedida e testamento do autor, obviamente carregadas de um discurso ambíguo que marcou permanentemente suas letras e sua existência. Por outro lado, percebe-se no início da doença um Noel Rosa ainda disposto a vencer o trágico desafio que a tuberculose impunha aos sofredores. No samba *Só pode ser você*, composto logo após retornar da sua primeira tentativa de tratamento em Minas Gerais, Noel Rosa utiliza-se de humor e rancor para indicar que seguia vivo ao contrário do que a sociedade, representada na música pela sua grande paixão em vida: a dançarina Ceci, imaginava.

A mudança de comportamento frente ao avanço da doença em seu mirrado corpo é percebida também nas suas manifestações mais íntimas, por meio das cartas escritas ao médico, na fase inicial da doença, à sogra e à família, já numa etapa mais derradeira e decadente do músico. Na primeira carta, o discurso de foco e obediência ao tratamento é manifestado com muito humor, utilizando-se do estilo tão identificado com a sua obra: a rima simples em quadras poéticas. Na carta final a sua família, por outro lado, Noel Rosa mostra-se abatido, de certa forma arrependido pelas escolhas feitas em vida, e desculpando-se por causar tamanho transtorno e tristeza aos seus familiares e amigos.

Para além das questões envolvendo a doença, Noel Rosa, em sua trajetória musical, replicou em grande parte o discurso higiênico e de regeneração, mesmo que tais ideias não tenham sido abraçadas pelo poeta em sua vida, o que escancara mais uma vez a ambiguidade do gênio musical. O discurso de regeneração no samba já podia ser percebido desde o final da década de 1920 em algumas composições, embora ele se tornasse frequente somente com o início do Estado Novo, quando os ideais forjavam o novo cidadão brasileiro. O homem sadio de Noel Rosa é também o homem regenerado, que perdeu seus anos de juventude na orgia e que buscava se adaptar à sociedade moldada pelos meios médicos e higiênicos como ideal.

Noel Rosa morreu no auge da sua fama e sua morte teve enorme repercussão nos meios de comunicação. A imprensa carioca dedicou um grande espaço para repercutir o fim prematuro do artista e adotou um tom, de modo geral, bastante positivo, ocultando inclusive a doença que minava suas forças há pelo menos três anos. Para o público, Noel morreu de um colapso cardíaco, causa apontada em seu atestado de óbito. Mesmo nas notas publicadas ainda em vida,

quando se afastou para tratamento em municípios da região serrana do Rio de Janeiro, os jornais foram condescendentes e apontaram como causas o cansaço corporal após as festas de carnaval e um ataque de reumatismo. A palavra tuberculose não foi escrita em nenhuma publicação. A única referência direta à doença aparece em uma nota que aponta o músico como vítima da peste branca. Uma outra nota apresenta uma referência mais indireta destacando a tosse persistente do artista. Os jornais não dão grande destaque ao seu estilo de vida de boêmio incorrigível, afastando-se da associação do discurso de culpabilidade do doente.

Com a proximidade da sua morte, algumas publicações sugeriram que Noel estivesse seriamente enfermo, mas ainda era possível perceber um tom de esperança na recuperação do jovem talento musical. Até mesmo quando circularam boatos acerca da sua morte, os jornais foram atrás de informações para o desmentido, publicando a malfadada última foto do compositor já em estado degradante, extremamente magro e com olhar distante, como se tivesse cansado da rotina de homem doente. As notícias sobre o ambiente em que se sucedeu a morte de Noel Rosa obedecem a um certo roteiro. O cenário não é de tristeza, pelo contrário, os jornais indicam a realização de uma festa no bairro com sambas de Noel sendo executados. Algumas versões apresentam até mesmo um Noel mais satisfeito, participando da festa e tocando violão ou mesmo batucando, algo bastante inverossímil para um paciente terminal.

Luís Barbosa, da mesma forma que Noel Rosa, teve um período longo de afastamento, que conseqüentemente gerou dúvidas em relação a sua real situação de saúde. A repercussão pública do adoecimento de Barbosa pegou carona nas notas publicadas sobre o estado de saúde de Noel Rosa, ainda em 1937, um ano antes da sua morte. Luís Barbosa já estava fatalmente condenado nessa época e jamais retornaria ao rádio, fato que será lembrado na ocasião da sua morte. Os jornais não demonstram surpresa com o ocorrido, destacando até mesmo que seus dias estavam contados e a morte era uma mera questão de tempo. O estilo de vida é apontado como agravante do seu estado de saúde. De forma semelhante a Noel, não se encontra a palavra tuberculose nas notícias publicadas. Um jornal fala em afecção nos rins. As agruras do tratamento são destaque no noticiário, associando o uso intenso de medicações como algo cruel, longo e ineficaz, que só fez prolongar o sofrimento do cantor.

Ao contrário de Noel Rosa e Luís Barbosa, Sinhô foi vítima da morte clássica dos tuberculosos. A crise de hemoptise na barca, em meio à população, influenciou diretamente o noticiário. A morte de Sinhô vinha com a assinatura da tuberculose, sendo impossível dissociar

o músico da doença. A palavra tuberculose, ao contrário do que aconteceu com os outros dois sambistas, tem presença constante nas páginas de jornais, assim como as indicações de culpa de Sinhô pelo trágico desfecho.

Dos três músicos, Sinhô foi o que teve a cobertura de imprensa mais sensacionalista. Para os jornais, foi Sinhô o principal culpado do seu estado de saúde e morte. Seu aspecto físico foi objeto de especulação destacando a tosse, a rouquidão, a febre escaldante, o corpo ossudo e a magreza excessiva como indicativos de que ele já não se cuidava e estava condenado. Os jornais também criticaram a situação de miserabilidade do artista e indicavam na sua condição econômica outro motivo para o agravamento da sua enfermidade. Para a imprensa, a situação financeira do artista impedia-o de realizar o repouso tão recomendado, perdendo noites de sono em bares e locais de boemia, tocando seu piano para animar as festas dos que gozavam de boa saúde. De forma semelhante à de Noel, as últimas horas de Sinhô são descritas de forma quase literária. O *Jornal do Brasil* descreve a última noite do sambista empenhado em compor um samba que seria o seu novo sucesso e ajudaria a diminuir a dificuldade financeira pela qual passava.

Por fim, importante destacar que o ponto em comum da cobertura jornalística em torno da morte dos três expoentes da música popular recaiu sobre a forma elogiosa como se referiram à produção musical e popularidade dos artistas. Os jornais reconheceram suas qualidades musicais e enfatizaram a perda irreparável para a música brasileira. Por mais que fossem apontados indicativos das suas vidas desregradas, do descaso com a saúde e das fragilidades corporais, não se pode classificar a repercussão da mídia como sendo negativa. Pelo contrário, ela foi dotada de um permanente tom de reverência e reconhecimento dos artistas vitimados pela tuberculose.

Referências Bibliográficas

Fontes

- Notícias sem fundamento acerca de Noel Rosa. **A Batalha**, 28/3/1937, Rio de Janeiro, p. 5.
- Noel Rosa em franca convalescença. **A Batalha**, 29/4/1937, Rio de Janeiro, p. 5.
- O samba da morte. **A Batalha**, 6/5/1937, Rio de Janeiro, p. 5.
- Morreu o malabarista do samba. **A Batalha**, 9/10/1938, Rio de Janeiro, p. 3.
- Morreu Noel Rosa. **A Nação**, 5/5/1937, Rio de Janeiro, p. 5.
- Noel Rosa. **A Nação**, 6/5/1937, Rio de Janeiro, p. 8.
- Noel Rosa morreu. **A Nação**, 9/5/1937, Rio de Janeiro, p. 6.
- O fim triste de um samba bonito. **A Noite Ilustrada**, 11/5/1937, Rio de Janeiro, p. 15.
- Saber comer. **A Noite**, 10/8/1934, Rio de Janeiro, capa.
- Consagrado em bronze a fama de Noel Rosa. **A Noite**, 11/5/1937, Rio de Janeiro, capa.
- Sinhô. **A Noite**, 11/8/1930, Rio de Janeiro, p. 6.
- Methodos modernos de cultura physica. **A Noite**, 26/1/1931, Rio de Janeiro, p. 6.
- Morreu Noel Rosa. **A Noite**, Rio de Janeiro, 5/5/1937, capa.
- A última estrofe. **A Noite**, Rio de Janeiro, 5/5/1937, edição das 11 horas, capa.
- A morte do rei do samba. **A Noite**, 5/8/1930, Rio de Janeiro, p.
- O violão que emudeceu. **A Noite**, Rio de Janeiro, 6/5/1937, capa.
- Saudades de Noel Rosa. **A Noite**, 6/5/1937, Coluna Rádio, p. 4.
- Vida e morte de sambista. **A Noite**, 7/5/1937, Rio de Janeiro, p. 12.
- Na véspera do casamento. **A Noite**, 8/1/1930, Rio de Janeiro, p. 8.
- Morreu o caricaturista do samba. **A Noite**, 9/10/1938, Rio de Janeiro, p. 2.
- Os vários systemas de tratamento da peste branca. **A Noite**, 13/4/1931, Rio de Janeiro, p.6.
- O combate á peste branca. **A Noite**, 20/8/1936, Rio de Janeiro, p. 3.
- O tratamento da tuberculose. **A Noite**, 25/2/1932, Rio de Janeiro, p. 2.
- Três minutos de medicina para o seu lar. **A Noite**, 3/3/1937, Rio de Janeiro, p. 2.
- Morreu a cigarra da cidade. **A Notícia**, 5/8/1930, Rio de Janeiro.
- Uma figura popular do rádio que desaparece. **Correio da Manhã**, 11/10/1938, Rio de Janeiro, p. 2.
- Homenagem a dois músicos populares. **Correio da Manhã**, 12/5/1937, Rio de Janeiro, p. 3.
- Um compositor popular que desaparece. **Correio da Manhã**, 15/11/1934, Rio de Janeiro, p. 6.
- Sinhô, o rei do samba já não canta mais. **Correio da Manhã**, 17/8/1930, Rio de Janeiro, p. 6.

Morreu o rei do samba. **Correio da Manhã**, 5/8/1930, Rio de Janeiro, p. 3.

A morte prematura de Noel Rosa. **Correio da Manhã**, 6/5/1937, Rio de Janeiro, p. 3.

Ninguém foge ao seu destino. **Diário Carioca**, 17/1/1936, Rio de Janeiro, p. 7.

Falleceu o rei do samba. **Diário Carioca**, 5/8/1930, Rio de Janeiro, p. 3.

Luiz Barbosa. **Diário Carioca**, 9/10/1938, Rio de Janeiro, p. 3.

Falleceu Luiz Barbosa. **Diário da Noite**, 10/10/1938, Rio de Janeiro, p. 16.

Diário dos Studios. **Diário da Noite**, 11/10/1938, Rio de Janeiro, p. 8.

Morreu cantando. **Diário da Noite**, 5/5/1937, Rio de Janeiro, p. 3.

Morreu Noel Rosa. **Diário da Noite**, 6/5/1937, Rio de Janeiro, p. 4.

Diz que diz. **Gazeta de Notícias**, 10/7/1938, Rio de Janeiro, p. 11.

Grande festival dedicado a Luiz Barbosa. **Gazeta de Notícias**, 16/2/1938, Rio de Janeiro, p. 6.

Diz que diz. **Gazeta de Notícias**, 18/1/1938, Rio de Janeiro, p. 6.

Diz que diz. **Gazeta de Notícias**, 20/4/1937, Rio de Janeiro, p. 8.

Diz que diz. **Gazeta de Notícias**, 20/8/1937, Rio de Janeiro, p. 8.

Diz que diz. **Gazeta de Notícias**, 24/2/1937, Rio de Janeiro, p. 8.

Noel Rosa já está quasi bom. **Gazeta de Notícias**, 28/3/1937, Rio de Janeiro, p. 8.

Diz que diz. **Gazeta de Notícias**, 28/4/1937, Rio de Janeiro, p. 8.

Diz que diz. **Gazeta de Notícias**, 31/1/1937, Rio de Janeiro, p. 13.

“Quero morrer cantando um samba”. **Gazeta de Notícias**, 5/5/1937, Rio de Janeiro, p. 4.

Diz que diz. **Gazeta de Notícias**, 5/8/1937, Rio de Janeiro, p. 8.

Vila Isabel está de luto. **Gazeta de Notícias**, 6/5/1937, Rio de Janeiro, p. 8.

A vida fora-lhe um perenne verão, em que elle, Sinhô, - a cigarra maravilhosa- extravasou toda a sua alma, tocando e cantando... **Gazeta de Notícias**, 6/8/1930, Rio de Janeiro, p. 8.

Culto a Noel Rosa. **Gazeta de Notícias**, 9/1/1935, Rio de Janeiro, p. 12.

Consultório médico. **Jornal do Brasil**, 27/2/1930, Rio de Janeiro, p. 12.

A alma que canta. **Jornal do Brasil**, 7/8/1930, Rio de Janeiro, p. 8.

À margem da vida. **Jornal do Brasil**, 9/8/1930, Rio de Janeiro, p. 6.

O falecimento de sinhô. **O Globo**, 5/8/1930, Rio de Janeiro, p. 6.

Era uma figura simpática das rodas radiofônicas. **O Jornal**, 5/5/1937, Rio de Janeiro, p. 7.

Morreu o popular compositor – Sinhô. **O Jornal**, 5/8/1930, Rio de Janeiro, p. 3.

Um milagre de Exu. **O Malho**, 8/8/1935, Rio de Janeiro, p. 17.

Último breque. **O Malho**, edição nº 281/1938.

A alimentação dos tuberculosos. **Revista Brasil-Médico**, 15/1/1937, Dr. Sálvio Mendonça, Rio de Janeiro, p. 107.

Por trás do dial. **Revista Carioca**, edição nº 116, Rio de Janeiro, p. 44.

Para o álbum do radio-fan. **Revista Carioca**, edição nº 156, Rio de Janeiro, p. 39.

Por trás do dial. **Revista Carioca**, edição nº 73, Rio de Janeiro, p. 48

Por trás do dial. **Revista Carioca**, edição nº 77, Rio de Janeiro, p. 40.

Por trás do dial. **Revista Carioca**, nº 72, 6/3/1937, Rio de Janeiro, p. 49.

Ondas curtas e longas. **Revista da Semana**, 15/5/1937, Rio de Janeiro, p. 36.

Pobres grandes poetas. **Revista da Semana**, 22/5/1937, Rio de Janeiro, p. 34.

Ondas curtas e longas. **Revista da Semana**, nº 15, 20/3/1937, Rio de Janeiro, p. 36.

Ondas curtas e longas. **Revista da Semana**, nº 29, 25/6/1938, Rio de Janeiro, p. 38.

Ondas curtas e longas. **Revista da Semana**, nº 9, 6/2/1937, Rio de Janeiro, p. 32.

Bibliografia

ALMIRANTE. No tempo de Noel Rosa: o nascimento do samba e a era de ouro da música brasileira. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.

ARMUS, Diego. 'O discurso da regeneração: espaço urbano, utopias e tuberculose em Buenos Aires, 1870-1930'. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 8, nº16, 1995.

_____. "Milonguitas" en Buenos Aires (1910-1940): Tango, Ascenso Social y Tuberculosis. História, Ciências, Saúde-Manguinhos. Rio de Janeiro, volume 9 (suplemento), 2002.

_____. Ciudad Impura: Salud, tuberculosis y cultura em Buenos Aires. Buenos Aires: Editora Edhasa, 2007.

_____. Memoria Individual e Historia Socio-cultural de la Enfermedad. Colômbia: Revista Eletrônica de Psicologia Iztacala, volume 16, nº 4, dezembro de 2013, pp. 1448-1462.

_____. Washington y Ginebra llegan a Buenos Aires: notas sobre la historia del hábito de fumar y su medicalización. Revista História, Ciências, Saúde-Manguinhos. Rio de Janeiro, volume 22, nº 1, janeiro/março de 2015. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702015000100293&script=sci_arttext

BANDEIRA, Manuel. Os reis vagabundos e mais 50 crônicas. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

BARBOSA, Marialva. História Cultural da Imprensa: Brasil 1900-2000. Rio de Janeiro, Mauad X, 2007.

BARBOSA, Orestes. Samba. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.

BENCHIMOL, Jaime. A instituição da microbiologia e a história da saúde pública no Brasil. Revista Ciência e Saúde Coletiva, nº 5, 2000, pp. 265-292.

_____. Pereira Passos: um Haussmann carioca. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.

_____. Reforma urbana e Revolta da Vacina na cidade do Rio de Janeiro. In **FERREIRA**, Jorge e **DELGADO**, Lucília de Almeida Neves. O Brasil Republicano: o tempo do liberalismo excludente – da Proclamação da República à Revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BERTOLLI FILHO, Claudio. História social da tuberculose e do tuberculoso. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2001.

BONFIM, João Bosco Bezerra. Palavra de Presidente: os discursos presidenciais de posse, de Deodoro a Lula. Disponível em <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/91988>

BURKE, Peter. A Escrita da História. São Paulo: Unesp, 1992.

_____. O que é História Cultural. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CABRAL, Sérgio. As escolas de samba: o quê, quem, como quando e por quê. Rio de Janeiro: Editora Fontana, 1974.

_____. Mangueira: a nação verde e rosa. São Paulo: Prêmio, 1998.

CARBONETTI, Adrián Carlos Alfredo. La tuberculosis en la literatura argentina: tres ejemplos a través de la novela el cuento y la poesía. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, volume VI, número 3. Rio de Janeiro, novembro de 1999- fevereiro de 2000, pp 479-492.

CARRARA, Sérgio. Estratégias anticoloniais: sífilis, raça e identidade nacional no Brasil do entre-guerras. In: HOCHMAN, Gilberto; ARMUS, Diego. (Orgs). Cuidar, controlar, curar: ensaios históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe. Rio de Janeiro, Ed. Fiocruz, 2004, p. 427-453.

CARVALHO, Castelar de e **ARAÚJO**, Antonio Martins. Noel Rosa: Língua e Estilo. Rio de Janeiro: Thex Editora, 1999.

CARVALHO, Castelar de. Uma teoria de amor em Noel Rosa. Revisa Idioma. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

CARVALHO, José Murilo de. Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CASTRO, Ruy. Anjo Pornográfico. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHALHOUB, Sidney. Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Trabalho, lar e botequim. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2012.

COUTINHO, Eduardo Granja. Os cronistas de Momo: imprensa e carnaval na Primeira República. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

CRUZ, Heloisa de Faria, **PEIXOTO**, Maria do Rosário da Cunha. Na oficina do historiador: conversa sobre história e imprensa. Projeto História, São Paulo, n.35, dez. 2007, pp. 253-270.

DAMATTA, Roberto. Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Editoria Rocco, 1997.

DE ALENCAR, Edigar. Nosso Sinhô do samba. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

DE LUCA, Tania Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. (Ed.). Fontes históricas. São Paulo: Contexto, 2005, pp. 112-149.

EDMUNDO, Luís. O Rio de Janeiro do meu tempo. Brasília: Senado Federal, 2003.

ELIAS, Norbert. A Solidão dos Moribundos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

FRANCESCHI, Humberto M. Samba de sambar do Estácio. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

GOFFMAN, Ervin. Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Editora: LTC, 1988.

GOMES, Bruno Ferreira. Custódio Mesquita: prazer em conhecê-lo. Rio de Janeiro: Funarte, 1986.

GONÇALVES, Helen. Peste Branca: Um Estudo Antropológico Sobre a Tuberculose. Rio Grande do Sul: Editora da UFRGS, 2002.

GONÇALVES, Helen: 'A tuberculose ao longo dos tempos'. História, Ciência, Saúde – Manguinhos, vol. VII(2), julho/outubro 2000.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMMERL, Priscyla Christine. 'Campos de Jordão (SP): de estância de saúde à estância turística'. in Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH São Paulo, julho 2011. Disponível em http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300673258_ARQUIVO_HAMMERL.P.pdf.

HERZLICH, Claudine. Os Encargos da Morte. Rio de Janeiro: IMS/UERJ, 1993 (Série Estudos em Saúde Coletiva, 52).

KEHL, Maria Rita. A preguiça na cadência do samba. In Elogio à preguiça. **NOVAES**, Aauto (org.). São Paulo: Edições Sesc SP, 2012, pp. 355-383.

LEVI, Giovanni. O uso da biografia. In REVEL, Jacques. Jogos de Escala, a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p. 168.

_____. Usos da biografia. In Usos & Abusos da História Oral. **FERREIRA**, Marieta de Moraes e **AMADO**, Janaina. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996, pp. 167-182.

LIMA, Nísia Trindade e **HOCHMAN**, Gilberto. Pouca saúde, muita saúva, os males do Brasil são... Discurso médico-sanitário e interpretação do país. Revista Ciência & Saúde, volume 5 (2), 2000, pp. 313-332.

LIMA, Solange Moraes de, **CARVALHO**, Vânia Carneiro. Fotografias: usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, Carla Bassanezi, **LUCA**, Tania Regina de. O Historiador e suas Fontes. São Paulo: Contexto, 2013.

LOPES, Nei. A desafrikanização do samba. Disponível em <https://jornalggn.com.br/noticia/um-breve-historico-do-samba-por-nei-lopes>

LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In REVEL, Jacques. Jogos de Escala, a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

MANN, Thomas. A Montanha Mágica. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MATOS, Cláudia Neiva de. Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982.

MÁXIMO, João; **DIDIER**, Carlos. Noel Rosa: uma biografia. Brasília: Editora UNB, 1990.

MONTENEGRO, Tulo Hostílio. Tuberculose e literatura: notas de pesquisa. Rio de Janeiro: A Casa do Livro, 1949.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. São Paulo. Revista Brasileira de História, vol. 20, nº 39, 2000.

NASCIMENTO, Dilene Raimundo do. As pestes do século XX: tuberculose e AIDS no Brasil, uma história comparada. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005.

_____. Fundação Atauilpho de Paiva. Liga Brasileira Contra a Tuberculose: Um Século de Luta. Rio de Janeiro: Quadratim, 2002.

NASCIMENTO, Dilene Raimundo e **SILVA**, Matheus Alves Duarte da. A peste bubônica no Rio de Janeiro e as estratégias públicas no seu combate. Revista Territórios & Fronteiras, vol. 6, n. 2, julho-dezembro 2013, pp. 109-124.

NETO, Lira. Uma história do samba: as origens. Rio de Janeiro: Editora Companhia das Letras, 2017.

NOGUEIRA, Oracy. Vozes de Campos do Jordão: experiências sociais e psíquicas do tuberculoso pulmonar no estado de São Paulo. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2009.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: A Problemática dos lugares. Projeto História. São Paulo (10), dezembro 1993, pp. 7-28. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>

OLIVEIRA, Maria da Glória de. Quem tem medo da ilusão biográfica? Indivíduo, tempo e histórias de vida. Revista Topoi. Rio de Janeiro, vol. 18, nº 35, 2017, pp. 429-446.

PINTO, Mayra. Noel Rosa: O Humor na Canção. São Paulo: Fapesp Ateliê Editorial, 2012.

PINTO, Sandra Regina Marcelino. Na Roda de Samba Eu Sou Bacharel. Dissertação do Programa de Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2011.

POLLACK, Michael. Memória e Identidade Social. Rio de Janeiro. Estudos Históricos, vol. 5, nº 10, 1992, pp. 200-212.

PORTES, Leonardo Henrique. A Política de Controle de Tabaco no Brasil: um balanço de 30 anos. Revista Ciência e Saúde Coletiva [online]. 2018, volume 23, nº 6, p. 1837-1848.

PÔRTO, Ângela. A vida inteira que podia ter sido e que não foi: trajetória de um poeta tísico. Revista História, Ciência, Saúde-Manguinhos, Rio de Janeiro, v.6, nº3, novembro 1999/fevereiro 2000.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. Floradas na Serra. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1974.

REVEL, Jacques. A Biografia como problema historiográfico. In História e historiografia: exercícios críticos. Paraná: Editora UFPR, 2010, pp. 235-248.

RIO, João do. A alma encantadora das ruas. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação, Divisão de Editoração, 1995.

ROSEN, George. Uma história da saúde pública. São Paulo: Hucitec, 1994.

ROSENBERG, Charles. "Introduction: Framing disease: Illness, society and history", in ROSENBERG, Charles; GOLDEN, Janet (Eds), Framing Disease – Studies in Cultural History. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992.

SCHNEIDER, Catarina e **TAVARES**, Michele. O Retrato da Epidemia de Meningite em 1971 e 1974 nos Jornais O Globo e Folha de São Paulo. 10º Encontro Nacional de História da Mídia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:qMMmWEVTHgQJ:www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/gt-historia-do-jornalismo/o-retrato-da-epidemia-de-meningite-em-1971-e-1974-nos-jornais-o-globo-e-folha-de-s.-paulo/at_download/file+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=brsurar

SCLIAR, Moacyr. Doença e Estigma. Cadernos de Saúde Pública nº 2. Rio de Janeiro, Casa de Oswaldo Cruz, 1992, pp. 7-12.

SEVCENKO, Nicolau. A Revolta da Vacina: mentes insanas. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SHARPE, Jim. A História vista de baixo. In BURKE, Peter. A Escrita da História: Unesp, 1992, pp. 39-62

SHEPPARD, Dalila de: 'A literatura médica brasileira sobre a peste branca: 1870-1940'. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, vol. VIII(1), março/junho 2001.

SILVA, Alberto Carvalho da. De Vargas a Itamar: políticas e programas de alimentação e nutrição. São Paulo. Estudos Avançados, volume 9, nº23, Janeiro/Abril 1995.

SILVA, Lucia. A Paris dos trópicos e a Pequena África na época do Haussmann tropical. In: SANGLARD, Gisele et al. (Orgs.). História urbana: memória, cultura e sociedade. 1ed. Rio de Janeiro: Ed FGV/FAPERJ; 2013, p.201-223.

SONTAG Susan. A doença como metáfora. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984 (Coleção Tendências; v. 6).

SOUZA, Vanderlei Sebastião de. Por uma nação eugênica: higiene, raça e identidade nacional no movimento eugênico brasileiro dos anos de 1910 e 1920. Revista Brasileira de História das Ciências. Rio de Janeiro, vol. 1 nº 2, julho-dezembro/2008, pp. 146-166.

_____. A eugenia brasileira e suas conexões internacionais: uma análise a partir das controvérsias entre Renato Kehl e Edgar Roquette-Pinto (1920-1930). História, Ciências, Saúde – Manguinhos. Rio de Janeiro, v. 23, dezembro/2016, pp. 93-110.

STEPAN, Nancy. "Eugenia no Brasil, 1917-1940". In: **HOCHMANN**, Gilberto; **ARMUS**, Diego. (Org.). Controlar, curar: ensaios históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004, pp. 331-391.

TASCO, Aleidys Hernández. O surto de Febre Amarela no Rio de Janeiro (1928-1929): Pontos Controversos. Disponível em http://www.13snhct.sbhct.org.br/resources/anais/10/1345081434_ARQUIVO_SurtodefebeamarelanoRiodeJaneiro.pdf

TINHORÃO, José Ramos. História Social da Música Popular Brasileira. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. Música popular: um tema em debate. Rio de Janeiro: JCM.

_____. Os sons que vêm da rua. São Paulo: edição do autor, 1976.

TOTA, Antonio Pedro. Cultura, Política e Modernidade em Noel Rosa. Revista São Paulo em Perspectiva 15 (3), 2001, pp. 45-49.

VALENÇA, Suetônio Soares. Tral-la-lá: vida e obra de Lamartine Babo. Rio de Janeiro: Funarte, 2014.

VALLADARES, Licia do Prado. A invenção da favela: do mito de origem a favela.com. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

WEGNER, Robert e **SOUZA**, Vanderlei Sebastião. Eugenia ‘negativa’, psiquiatria e catolicismo: embates em torno da esterilização eugênica no Brasil. História, Ciências, Saúde – Manguinhos. Rio de Janeiro, v. 20, número 1, 2013, pp. 263-288.

WEINDLING, Paul. "A Virulent Strain: German Bacteriology as Scientific Racism, 1890-1920," In **ERNST**, Waltraud; **HARRIS**, Bernard (Eds.), Race, Science and Medicine, 1700-1960. London/ New York: Routledge, 1999, p.218.

WERNECK, Maria Helena. O homem encadernado. Rio de Janeiro: Eduerj, 2008.