

“COM QUE ROUPA?”

O nascimento do
malandro polêmico
de Noel Rosa

Mayra Pinto



Autorretrato
de Noel Rosa

*“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
Mas agora com que roupa?”*

*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”.*

Aos 19 anos de idade, Noel Rosa iniciava sua carreira de compositor com duas canções sertanejas, “Festa no Céu” (toada) e “Minha Viola” (embolada), e dois sambas, “Com que Roupa?” e “Malandro Medroso”, gravados por ele em agosto e setembro de 1930 respectivamente. O jovem compositor e cantor não podia imaginar que um desses sambas, “Com que Roupa?”, se tornaria um dos maiores sucessos já vistos na cidade do Rio de Janeiro. Prova disso é que o vendeu

por 180 mil réis, quantia “irrisória já na época” (Severiano & Mello, 2002, p. 105). Desde o início, Noel imprimiu as marcas de sua originalidade não só como excelente poeta, mas também como compositor atento a um tipo de samba que estava começando a ser produzido por um grupo de sambistas negros. Além disso, vê-se a construção de um dialogismo de “colorido polêmico”¹ que será uma de suas marcas discursivas mais constantes. A voz que nascia aí, e seguiria por toda a obra, já era uma voz que se construía liricamente sobretudo numa tensa oposição a outras vozes, tanto no nível do enunciado – na relação locutor/interlocutor – como no nível da enunciação – na relação enunciador/enunciatário.

Praticamente em todos os aspectos essa canção nasce estabelecendo um diálogo original com os diferentes estilos, já estabelecidos ou não, do samba. A começar pelo arranjo, a canção se diferencia do que é o comum naquela época marcada por certa hibridez em que as orquestras “ora utilizam adornos estrangeiros ora recorrem às baixarias de maxixe” (Máximo & Didier, 1990, p. 156). Em “Com que Roupa?” há somente acompanhamento de violões e de um cavaquinho, o que contribui para o tom despojado e familiar de um samba tocado nas esquinas de Vila Isabel em contraposição à pomposidade dos arranjos. O fato de o próprio Noel ter interpretado o samba é um aspecto nada desprezível dessa voz que se caracteriza por uma relação permanente de oposição aos valores dominantes – naquele momento, Francisco Alves era o modelo de intérprete: tinha uma voz potente, cuja interpretação em tom operístico era bastante apreciada. Noel, ao contrário, tinha uma voz pequena, ainda tímida no primeiro disco, mas já segura no segundo, capaz de interpretar com expressividade, com todas as nuances exigidas pelo tom irônico, a voz queixosa do pobre malandro esfarrapado. Esse é outro aspecto novo que “Com que Roupa?” traz ao universo do samba: o malandro – até aqui, de um modo geral, cantado somente como uma positividade – agora trará a marca da autoironia impiedosa de Noel.

MAYRA PINTO
é doutora pela Faculdade de Educação da USP e autora de *Noel Rosa: o Humor na Canção* (Ateliê).

Este artigo é parte da tese *Noel Rosa: o Humor na Canção* defendida na Faculdade de Educação-USP em maio de 2010, sob orientação do prof. dr. Celso Fernando Favaretto, com apoio financeiro da Fapesp, recém-publicada pela Ateliê Editorial.

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

Numa encenação de interlocução, o locutor de “Com que Roupas?” fala de sua péssima condição financeira. Seu universo social – profissão, condição financeira, hábitos – é delineado pelo modo como se apresenta e, sobretudo, pelo modo como se refere ao interlocutor. O tempo da encenação é também um elemento importante já que o momento presente é apresentado em oposição ao passado no início de cada estrofe. Isto é, o tempo enfatiza como sua condição social piorou em relação ao passado; no momento atual, o locutor não pode sequer ir a uma festa por absoluta impossibilidade de se mostrar minimamente apresentável. Esse é o enredo de uma canção que acabou sendo um dos maiores sucessos do carnaval carioca em 1931, o que certamente não foi por acaso. Embora o “cabra trapaceiro” não falasse de um lugar social comum na população carioca, ou brasileira, ele falava de uma condição bastante comum nesse momento histórico: a penúria financeira, que não era só um problema de malandro, mas uma questão nacional.

A letra começa com a promessa de uma mudança de comportamento do locutor no momento presente: “Agora vou mudar minha conduta/ Eu vou pra luta/ Pois eu quero me apumar”. Como está claro nos versos, essa mudança implica uma ação, “ir à luta”, que está em contraposição ao que acontecia antes, quando muito provavelmente o locutor não agia para mudar sua condição. A justificativa para essa mudança de condição está dada logo a seguir: “Pois eu quero me apumar”. Isto é, “pôr-se a prumo; endireitar-se” e, no sentido figurado, “vestir-se com elegância, com apuro; tornar-se altivo; melhorar de negócios, de sorte” (*Dicionário Houaiss*). O que vem na sequência indica como esse projeto de mudança será encaminhado: “Vou tratar você com a força bruta/ Pra poder me reabilitar”. Ou seja, para poder mudar de condição, o locutor diz um pouco disfarçadamente (porque emprega um eufemismo) que vai bater no outro. Ora, quem é esse outro que precisa apanhar para interferir na vida do locutor de modo a melhorá-la? Ou talvez a primeira pergunta a ser respondida seja:

quem é esse locutor que precisa bater em alguém para que sua vida mude? Antes que se possa responder a essa pergunta, seguem-se os últimos versos da primeira estrofe: “Pois esta vida não está sopa/ E eu pergunto com que roupas?” e o refrão: “Com que roupas que eu vou/ Pro samba que você me convidou?”. Por esse refrão, a relação íntima, familiar, entre locutor e interlocutor está evidente. Também fica claro que o locutor precisa mudar sua vida devido a graves problemas financeiros, afinal, sequer tem uma roupa apresentável para ir a uma festa.

Na segunda estrofe, há um comentário mais preciso sobre sua condição atual e suas dificuldades financeiras: “Agora eu não ando mais fagueiro./ Pois o dinheiro/ Não é fácil de ganhar”. Antes, era possível ser fagueiro, “meigo, carinhoso; sereno; muito alegre, satisfeito” (*Dicionário Houaiss*) devido à sua boa situação financeira. Sua condição difícil é enfatizada sobretudo pela expressão que introduz os versos subsequentes: “*Mesmo* eu sendo um cara trapaceiro/ Não consigo ter nem pra gastar”. Com esses versos, o locutor define, por fim, do que costuma viver, isto é, qual é sua “profissão”: vive de trapaça, “contrato fraudulento feito com quem empresta dinheiro; qualquer ação ardilosa, de má-fé; fraude, logro” (*Dicionário Houaiss*). O locutor apresenta-se, portanto, como alguém que não costuma passar por apuros financeiros já que sua profissão exige boa dose de esperteza, fundamental para quem sobrevive de enganar o outro financeiramente, isto é, apresenta-se como o tipo mais competente para ganhar dinheiro “fácil”. Por isso, a ambiguidade do verso “mesmo eu sendo um cara trapaceiro” ganha maior expressividade; há um tom de surpresa aí, o locutor traz para a encenação um certo ar de ingenuidade diante de uma situação supostamente incompreensível, ou melhor, incontrolável, pelo menos no que lhe diz respeito no momento atual, pois, no passado, reitera: “Eu já corri de vento em popa”.

Com os elementos trazidos nessa segunda estrofe, é possível responder às questões que porventura tenham ficado pendentes na

primeira: o locutor dessa canção é alguém que vive de pequenos golpes, que costuma ganhar dinheiro “fácil”, portanto, e que, pelo que indica a interlocução na primeira estrofe, explora o trabalho de mulheres, isto é, soma-se às suas atribuições a de gigolô. Só aí se compreende por que o fato de bater no outro pode ser uma forma de “reabilitação”; como é de praxe nessa atuação, o gigolô costuma bater na prostituta como um castigo por seu desempenho profissional insatisfatório; a agressão física é ao mesmo tempo ameaça e punição. Entendido isso, a ambiguidade discursiva da letra ganha um colorido bem diferente e expressivo: o locutor inicia seu discurso propondo-se a mudar de vida, “ir à luta”, isto é, trabalhar; só que o trabalho aqui não é aquele suposto pelo senso comum, como poderia parecer numa primeira escuta da canção, mas é o trabalho no mais estrito sentido da profissão de gigolô: para se reabilitar, para se endireitar, para melhorar de vida, ele vai, por intermédio da “força bruta”, precisar do outro. Esse é seu esforço máximo para mudar de vida: exigir do outro que trabalhe mais para ele.

Só na terceira estrofe, em que o locutor reforça seu estado de desespero, a expressividade das imagens ganha relevo explicitamente cômico: “Eu hoje estou pulando como sapo/ Pra ver se escapo/ Desta praga de urubu”. Amplifica também sua condição da mais absoluta penúria física: “Já estou coberto de farrapo/ Eu vou acabar ficando nu/ Meu terno já virou estopa”. É como se tivesse sido traçado um caminho ao longo da letra: a intenção de mudança de vida esboçada na primeira estrofe é mais bem compreendida na segunda, com a identificação da atividade malsucedida do locutor, e na terceira, com a descrição de seu estado miserável.

Com esse samba, Noel dará sua contribuição para a cristalização do estereótipo do malandro, que começava a aparecer nos sambas justamente pela mesma época em que “Com que Roupa?” foi composto. A personagem do malandro, pelo menos quando surge nos sambas no final dos anos 20 do século passado, “se define em primeiro lugar por sua

relação esquiva com o mundo do trabalho: trabalha o mínimo possível, vive do jogo, das mulheres que o sustentam e dos golpes que aplica nos otários” (Sandroni, 2001, p. 156), exatamente como na letra do primeiro samba de Noel Rosa. Essa personagem, que será emblemática nos sambas da década de 30, vai configurar uma voz que indica a consciência de seu lugar marginal na sociedade; ora esse lugar é trazido de modo afirmativo, em confronto com os valores dominantes, ora com certa culpa, e a promessa de mudança de vida passa a ser a tônica de sua fala. Como propôs Sandroni (2001, p. 160) em *Feitiço Decente*, essa temática se caracteriza, pelo menos no grupo do Estácio, como “um samba em conflito com a malandragem”. Isto é, de um modo geral, nas letras dos sambas compostos a partir de 1927², o modo de vida do malandro será cantado em oposição ao mundo da ordem social, representado nos sambas pela necessidade de um trabalho formal e pela exigência de uma relação amorosa – a mulher é a porta-voz do desejo de abandono da vida boêmia, que é a questão central (o mote, o tema) em torno da qual gira uma necessidade de mudança de vida.

Até 1929, ano de composição de “Com que Roupa?”, Severiano e Mello (2002, pp. 74-94) registram como sucessos dois sambas de compositores do Estácio com o viés temático da malandragem: “A Malandragem” (Bide e Francisco Alves), sucesso em 1928 em que o conflito está claramente configurado em seu estribilho – “A malandragem eu vou deixar/ Eu não quero saber da orgia/ Mulher do meu bem-querer/ Esta vida não tem mais valia”; e “Amor de Malandro” (Ismael Silva e Francisco Alves), sucesso em 1929, um dos raros sambas em que a apologia machista da malandragem aparece sem conflitos: “Vem, vem/ Que eu dou tudo a você/ Menos vaidade/ Tenho vontade/ Mas é que não pode ser/ O amor é o do malandro/ Oh! Meu bem/ Melhor do que ele ninguém/ Se ele te bate/ É porque gosta de ti/ Pois bater-se em quem/ Não se gosta/ Eu nunca vi”. Há também um samba cuja autoria é atribuída somente a Francisco Alves, com a mesma

2 Sinhô tratadotema em “Ora Vejam Só” e “Gosto que Me Enrosco”.

temática do conflito malandragem & trabalho/amor, sucesso em 1929: trata-se de “Vadiagem” – parte da letra é: “A vadiagem eu deixei/ Não quero mais saber/ Arranjei outra vida/ Porque deste modo não se pode viver/ Eu deixei a vadiagem/ Para ser trabalhador/ Os malandros de hoje em dia/ Não se pode dar valor/ Ora, meu bem/ Diga tudo que quiser/ Eu deixei de ser vadio/ Por causa de uma mulher”. Em 1930, Severiano e Mello não registram sambas de sucesso com essa temática, mas, a partir de 1931, há o registro de vários, inclusive clássicos como “Se Você Jurar” (Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves), que “iria se tornar um dos principais modelos dos sambas dos anos trinta” (Severiano & Mello, 2002, p. 106), cujo refrão é: “Se você jurar/ Que me tem amor/ Eu posso me regenerar/ Mas se é/ Para mentir, mulher/ A orgia assim não vou deixar”.

Assim, num primeiro momento, o malandro é exclusivamente um “vadio”, ou um pequeno criminoso; só posteriormente, com a contribuição de Noel inclusive, é que essa personagem se transformará em sinônimo de sambista, ou terá, além das outras atribuições, a de sambista, isso vai depender muito do enfoque de cada compositor. Tinhorão (1981, pp. 128-9) chega a precisar uma data para essa “fusão”:

“A partir de 1935 passava a existir uma contradição interna dentro das camadas marginais da cidade do Rio de Janeiro que opunham agora o malandro ao vagabundo. Quer dizer, ambos se reconheciam à margem da estrutura econômica e social, da qual não participavam com a venda de força de trabalho em caráter estável (os dois não tinham emprego fixo), mas o conceito de malandro passava a englobar a capacidade de usar o seu talento artístico nos meios do rádio, como um expediente a mais”.

Sempre que podem, em depoimentos ou entrevistas, os próprios sambistas procuram esclarecer as diferenças entre um e outro. Canuto, sambista bem respeitado à época, em entrevista dada em 1930 define: “Aquele

que não trabalha é vagabundo [...]. Malandro somos nós que trabalhamos, mas, nas horas vagas, fazemos as nossas ‘atrapalhões’”³. Ao lembrar os motivos que deram origem ao nome da primeira escola de samba do Rio de Janeiro, Bide também dá a entender a proximidade entre malando e sambista: “Chamava-se Deixa Falar como debique [por despique] às comadres da classe média do bairro, que viviam chamando a gente de vagabundos. Malandros nós éramos, no bom sentido, vagabundos não!” (apud Tinhorão, 2004, p. 293).

Em seu primeiro samba, Noel ainda não delineava com clareza os contornos da voz que viria a ser a mais constante em sua obra: a do sambista cuja condição social é inexoravelmente precária. Mas, ao eleger a temática da malandragem como mote em “Com que Roupa?”, estabeleceu uma conexão a mais – além da rítmico-melódica e linguística – com o grupo de sambistas do Estácio, que começava a falar de uma condição social – a do compositor popular carioca. A diferença que a obra de Noel particularmente vai imprimir não só à temática da malandragem, mas ao próprio gênero samba, está configurada nas categorias discursivas do humor e da ironia – componentes de seu dialogismo de “colorido polêmico” cuja oposição sistêmica aos valores, dominantes ou não, é uma constante. Por exemplo, se na canção de 30 a personagem do malandro é um estereótipo que “caiu no gosto popular” – por sua leveza, sua graça, sua oposição intrínseca ao mundo do trabalho, sua *performance* carnalizada, em tudo condizente com essa canção que nascia aí para ser sucesso principalmente durante o período do carnaval –, na obra noelina, o malandro será enunciado com diferentes estratégias; às vezes com humor – quando canta seu estilo de vida, por exemplo, em oposição alegre e debochada ao desprazeroso mundo do trabalho ou até mesmo em oposição ao estereotipado mundo da malandragem –, outras vezes com ironia – quando uma voz ambígua denuncia uma relação tensa, de conflito, em relação aos valores sociais dominantes.

3 Conformerreportagem de Carlos Cavalcanti publicada no jornal *A Crítica* (apud Cabral, 1990, p. 65).

Os sambas do Estácio, que já nascem cantando a crise da malandragem, por isso mesmo indicam a consciência de seu lugar fora da ordem e, mais que isso, afirmam a necessidade de uma mudança de condição. Há, nesses sambas, pelo menos a indicação de uma certa culpa – sincera ou encenada, não importa – por sua condição “privilegiada” de malandro – afinal, ele não trabalha, ou trabalha pouco, e vive no prazeroso mundo da orgia onde supostamente seus desejos são satisfeitos sem dever satisfações a ninguém. Essa voz situa-se em oposição a um estilo de vida, a uma condição social ditada pelos valores mais conservadores, mas, juntamente com essa oposição, marca a consciência de uma condição marginal que incomoda socialmente e *deve* ser mudada – mesmo que em alguns casos essa consciência seja apenas um arremedo de arrependimento, justamente por ser cantada por uma voz alegre, dançante, totalmente descomprometida com qualquer tom sério.

Em “Com que Roupa?” a enunciação joga ambigualmente com essa consciência culpada do malandro; num nível, o discurso indica o desejo de mudança de vida, mas, numa outra escuta/leitura mais atenta, isso não significa deixar sua condição de gigolô e trapaceiro, isto é, de malandro, ao contrário, indica melhorar sua situação *como malandro*. A ambiguidade, que começa a ser construída pela ironia, é estabelecida logo no início da canção, nos três primeiros versos, quando o locutor fala sobre sua determinação em mudar de vida – justamente o que está se configurando como o discurso do malandro do samba: “Agora vou mudar minha conduta/ Eu vou pra luta/ Pois eu quero me aprumar”. Mas com os versos seguintes essa determinação revela-se não aquela esperada – dentro do estereótipo do malandro em crise com a malandragem –, mas outra, que reforça a conduta clássica do malandro-gigolô, que trata a mulher com brutalidade para forçá-la a trabalhar mais: “Vou tratar você com a força bruta/ Pra poder me reabilitar”. Aqui há, portanto, um jogo dialógico em que aparentemente há uma voz em conjunção com a

temática da crise da malandragem, mas, para além das aparências, essa voz está em franca oposição a essa temática: o malandro dessa canção não tem a menor intenção de abandonar suas atribuições, ao contrário, a única saída para melhorar sua vida está justamente em se tornar mais competente como malandro.

Além disso, a enunciação remete à condição financeira precária da população brasileira de um modo geral naquele momento, 1929, pós-crise da bolsa de Nova York, que acabou interferindo negativamente na economia brasileira. E também aqui há um jogo irônico na medida em que a personagem eleita para falar da crise nacional é um tipo que está fora do mundo do trabalho formal. Talvez, por isso mesmo, o efeito da crise econômica acabe sendo amplificado com o drama do malandro: os elementos que vivem à margem podem ser indicadores precisos dos sucessos e insucessos da sociedade. No caso do samba de Noel, a crise de seu malandro é a mesma, ou é consequência, da crise econômica e social mais ampla, que abarca todos os segmentos da sociedade, inclusive um pobre malandro carioca; se não há dinheiro circulando no mercado, evidentemente os “otários” desavisados também estão em falta. A penúria social é tanta que o malandro se surpreende: “Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro/ Não consigo ter nem pra gastar”. A ingenuidade do tom, acentuada pelo advérbio “mesmo”, reforça ambigualmente a ironia precisa da situação: o espanto do malandro diante da absoluta falta de dinheiro no mercado.

A análise da canção, independente de qualquer informação sobre o contexto de sua criação, já é suficiente para indicar seu viés crítico. Mas algumas informações da biografia do compositor contribuem para esclarecer o quanto ele era consciente desse aspecto, ou melhor, o quanto esse viés foi calculadamente construído. Noel disse ao tio que “Com que Roupa?” era um samba sobre o “Brasil de tanga”. De acordo com seus biógrafos, “Noel explica que seus versos procuram retratar, ainda que metaforicamente, um país ilhado em pobreza, a fome e a miséria alastrando-se como praga [...] um país à beira

da indignência, desnudado pela penúria, maltrapilho, de tanga” (Máximo & Didier, 1900, p. 116). Outro fato que reforça sua intenção crítica nessa canção é que inicialmente a melodia era a mesma do hino nacional⁴. Desde os tempos do colégio, Noel costumava fazer paródias do hino e tudo indica que essa foi mais uma tentativa nesse sentido – Máximo e Didier chamam a atenção para o fato de que toda a letra do samba cabe “perfeitamente na música de Francisco Manuel da Silva, sílaba por sílaba, nota por nota”.

A ambiguidade discursiva, marcada pela ironia, que irá sustentar ao longo da obra de Noel o dialogismo de “colorido polêmico”, já é parte dessa voz lírica desde seu primeiro samba. Um traço próprio da sofisticação poética e discursiva de Noel é que a relação tensa, de oposição crítica, a determinados valores não se configura apenas em relação aos valores dominantes; a mesma oposição aparece, por exemplo, em relação ao universo do samba. Isto é, há em sua voz poética um tipo de tensão constante que indica não só uma oposição sistemática a diferentes universos de valores, mas sobretudo uma espécie de desconforto no mundo, pelo menos em relação a tudo o que se refere aos estereótipos sociais, inclusive do samba, como é o caso do malandro.

Nem tanto pela ironia, mas mais pelo viés do humor, no outro lado do disco em que gravou “Com que Roupa?”, Noel interpreta o samba “Malandro Medroso”, que não é mais do que uma reafirmação, novamente disfarçada, da conduta clássica da personagem:

“Eu devo, não quero negar, mas te pagarei
[quando puder
Se o jogo permitir, se a polícia consentir
[e se Deus quiser...
Não pensa que eu fui ingrato, nem que fiz
[triste papel,
Hoje vi que o medo é um fato e eu não
[quero um pugilato
Com seu velho ‘coronel’.

A consciência agora que me doeu
E eu evito a concorrência, quem gosta de
[mim sou eu!

Neste momento, eu saudoso me retiro,
Pois teu velho é ciumento e pode me
[dar um tiro.
Se um dia ficares no mundo, sem ter
[nesta vida mais ninguém,
Hei de te dar meu carinho, onde um tem
[seu cantinho, dois vivem também...
Tu podes guardar o que eu te digo
[contando com a gratidão
E com o braço habilidoso de um
[malandro que é medroso,
Mas que tem bom coração”.

Nesse samba, o aparente tom ingênuo de alguém indefeso diante de uma possibilidade de agressão – “Pois teu velho é ciumento e pode me dar um tiro” – encobre o cinismo do malandro, que se safa espertamente de qualquer tipo de obrigação, inclusive, ou sobretudo, de pagar suas dívidas. A descrição da conduta do tipo, aliás, é bem coerente com seu universo, inclusive moral, fora dos padrões: há uma interlocução em que o outro é uma mulher, sua amante, a quem ele deve dinheiro e que, por sua vez, é amante de outro homem⁵. Aqui não há uma crítica propriamente a um universo de valores, mas um deboche de uma das características mais propagandeadas do malandro: sua valentia, que Noel trata como uma qualidade bem menos importante do que outra, também reconhecida como própria do malandro, a esperteza. Num nível, o título chega a ser um paradoxo: é inverossímil um “malandro medroso”, mas é plenamente convincente, e até conveniente, que um malandro se disfarce de covarde para conseguir seus objetivos, o que significa continuar coerentemente na conduta daquele que engana o outro para sobreviver.

O mesmo tipo de deboche ao estereótipo do malandro bem-sucedido – ou aos seus atributos cantados nos sambas como positivos – aparece em outra composição de 1933, intitulada sugestivamente de “Escola de Malandro”:

“A escola do malandro
É fingir que sabe amar
Sem elas perceberem

4 Quem percebeu isso foi o maestro Homero Dornellas, incumbido de passar a composição para a pauta; alertou Noel de que a censura não deixaria isso passar e propôs uma pequena mudança na melodia para disfarçar a semelhança (Máximo & Didier, 1990, p. 121).

5 À época, “coronel” era um eufemismo para se referir ao homem abastado que sustentava uma mulher como amante.

Para não estrilar...
Fingindo é que se leva vantagem
Isso, sim, que é malandragem.
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 Itararé⁶.
(Mas...)

Oi, a nega me deu dinheiro
Pra comprar sapato branco,
A venda estava mais perto,
Comprei um par de tamanco.
Pois aconteceu comigo
Perfeitamente o contrário:
Ganhei foi muita pancada
E um diploma de otário.
(Mas...)"

O estribilho dessa canção (primeira estrofe) foi feito por Orlando Luís Machado (Máximo & Didier, 1990, p. 257), e a segunda parte, com duas estrofes, por Ismael Silva e Noel Rosa. É bem evidente a diferença de tom entre o estribilho e os quatro primeiros versos da segunda estrofe – que louvam a esperteza do locutor malandro em enganar a mulher – e os quatro últimos que o trazem como um “otário” – justamente seu contraponto, sua vítima – e insinuam que, ao invés de ser bem-sucedido como aquele que engana, é descoberto em sua trapaça e humilhantemente punido. Não há referência a quem fez quais versos da segunda parte, mas, além da evidência de que o tom de deboche é reconhecidamente muito mais próprio de Noel do que de Ismael Silva, na gravação de setembro de 1932, o sambista do Estácio canta os primeiros quatro versos de cada estrofe e Noel os quatro últimos, o que configura, talvez, uma sugestão de autoria.

O malandro, assim como quase todas as personagens de Noel, jamais será bem-sucedido, ou pelo menos somente bem-sucedido. Haverá sempre, na enunciação, algo a indi-

car, a insinuar sua falta, sua incompletude, seu fracasso. Como um cronista sagaz da vida carioca, e do universo social dos desfavorecidos economicamente, Noel não deixou de tratar das contradições dessa condição. O malandro, por exemplo, foi uma personagem construída muito em função do sucesso que essa voz da malandragem obteve desde o final da década de 20 do século passado – o que significa o início do período em que há uma crescente divulgação da canção popular urbana em todas as frentes da indústria cultural: no rádio, disco e cinema. E como essa personagem estava diretamente associada ao carnaval, isto é, a um tipo de canção feita para dançar, para ser repetida exaustivamente durante os dias de carnaval nos blocos, nas escolas de samba, nos salões, nada mais adequado do que lhe atribuir um tom alegre, distante de qualquer lembrança da dura vida fora do carnaval. Mesmo o malandro do Estácio, cujo tema mais constante gira em torno de sua crise com a malandragem, canta sua condição com altivez, não é um derrotado de modo algum; se o mundo do trabalho formal, ou a relação amorosa, não o aceita por qualquer razão, ele tem a opção segura de voltar à boemia: “Se você jurar/ Que me tem amor/ Eu posso me regenerar/ Mas se é/ Para mentir, mulher/ A orgia assim não vou deixar”. Mas, em Noel, a voz do malandro, além do tom alegre capaz do autodeboche, terá também o tom ambíguo de uma ironia precisa a indicar constante e incomodamente que algo está fora do lugar na ordem social.

No caso da obra de Noel Rosa, a “máscara satírica” permite tratar criticamente, no universo da canção popular urbana, de conflitos sociais que, provavelmente, de outra forma teriam permanecido recalçados – como, por exemplo, a relação com o mundo do trabalho. Ao eleger a personagem do malandro, sobretudo em suas primeiras canções, como a voz que vai cantar um tipo de conduta à margem da sociedade, estava definida, já na escolha dessa voz, a opção por uma enunciação de oposição aos valores dominantes. Tal opção não foi “inventada” por Noel, pois essa personagem começava

6 Alusão à batalha de Itararé, que não ocorreu, durante a Revolução de 1930. Cf. encarte da caixa com 14 CDs *Noel Pela Primeira Vez* – Omar Jubran (produtor e organizador), Funarte/ Velas, 2000, p. 56.

cada vez mais a fazer parte do universo do samba como um estereótipo bem-sucedido no gosto do público. É muito importante que isso seja enfatizado: o estereótipo positivo do malandro foi uma criação de mão dupla, só permaneceu nas canções como uma voz principal, em tantas delas, evidentemente porque fez sucesso. Sandroni discute a aceitação e a valorização positiva do *malandro* como uma característica própria dos sambistas do Estácio – não se pode esquecer que a partir da produção deles o samba se consagra como gênero de sucesso nacional – em contraposição ao grupo anterior de compositores – Sinhô, Donga, João da Baiana – que não tinham a mesma identificação positiva com essa característica: “a malandragem, mais do que uma posição objetiva, é uma construção imaginária pela qual um grupo se reconhece e é reconhecido socialmente” (Sandroni, 2001, p. 168). Mas mesmo esse malandro “positivo” teve de achar uma fórmula para ser aceito, e cultuado, no universo da canção popular; a crise com a malandragem foi essa fórmula bem-sucedida porque, por intermédio da encenação dessa crise, é como se o malandro rendesse um tributo aos valores dominantes: ele sabia que era um tipo em “dívida” com a sociedade – que era uma figura à margem – e prometia uma futura regeneração como garantia do pagamento dessa dívida.

Entretanto o malandro de Noel entra na cena do samba sem nenhum sentimento de culpa por sua malandragem, ao contrário, se algo não vai bem em sua vida, a responsabilidade é do outro – da mulher, da crise social. Para compreender o jogo ambíguo por intermédio do qual a voz malandra vai enfatizar seu modo de ser, ao invés de mudá-lo, como era a promessa do estereótipo conciliador, a ironia exige um tipo de relação com o ouvinte; não é necessário apenas que o público, em alguns casos, tenha conhecimento de seu contexto, dado que “colocar-se como receptor de um discurso irônico significa compartilhar com o enunciador a ambiguidade do enunciado, a dupla enunciação” (Brait, 1996, p. 81). Isto é, num texto marcado pela ironia,

não é possível escolher entre o sentido literal e o figurado, o que a descaracterizaria inteiramente, ou marcaria a incompreensão de seu efeito de sentido. E esse é um dos aspectos mais interessantes dessa estratégia discursiva; há uma espécie de pacto entre enunciador e público:

“Assim sendo, o ironista, o produtor da ironia, encontra formas de chamar a atenção do enunciatário para o discurso e, através desse procedimento, contar com sua adesão. [...] O conteúdo, portanto, estará subjetivamente assinalado por valores atribuídos pelo enunciatário, mas apresentados de forma a exigir a participação do enunciatário, sua perspicácia para o enunciado e suas sinalizações, por vezes extremamente sutis. Essa participação é que instaura a intersubjetividade, pressupondo não apenas conhecimentos partilhados, mas também pontos de vista, valores pessoais ou cultural e socialmente comungados ou, ainda, constitutivos de um imaginário coletivo” (Brait, 1996, p. 105).

Em praticamente toda a sua obra, Noel Rosa partilha com seu público valores ligados a um universo que à época, 1930, era visto, sob a perspectiva das classes dominantes, como um lugar social bastante negativo – por exemplo, a personagem do malandro, o vagabundo alegre, descomprometido e sem culpa. Por isso, em suas canções, há uma voz que propõe uma relação dialógica inusitada, estabelecida via ironia, que instaura uma intersubjetividade em que os pontos de vista ou os valores podem não ser necessariamente partilhados com o público. Ao “exigir a participação do enunciatário”, essa voz irônica o obriga, por assim dizer, a partilhar com ela, além da crítica aos valores dominantes – o que não é tão inusitado quando se trata de compartilhar uma crítica a uma crise social, como é o caso de “Com que Roupa?” –, o enaltecimento de um universo altamente desvalorizado: o da produção artística, no âmbito da canção, das classes desfavorecidas cariocas – aqui, sim, a ambiguidade discursiva do pacto com o

enunciatório se amplia a limites bem mais largos do que seriam aqueles normalmente aceitos pelos padrões vigentes. Em seu primeiro samba, Noel faz muita gente cantar alegremente a voz de um malandro que reclama de uma crise social nunca antes vista e que promete bater na mulher para tentar solucionar essa crise. Para os padrões morais da década de 30, a ousadia não é pouca.

Enfim, é inegável a contribuição de Noel para a consagração dessa personagem tão característica do samba de 30 e que foi alçada a fazer parte do imaginário nacional por inúmeros atores sociais, não só os sambistas. Na década de 30 do século passado, o Brasil passava por um momento em que estabelecer os contornos de uma nacionalidade era uma questão fundamental não só na cultura, mas também na política – o governo pós-Revolução de 30 teve como um de seus eixos políticos principais um projeto nacionalista que se ramificava por todas as áreas da vida nacional. Havia aí a necessidade de se pensar o que era uma nacionalidade brasileira⁷ até então ainda não claramente identificada pelas elites; havia, portanto, a necessidade de se criar uma origem, um sentido com traços de identidade que dessem “uma cara” ao país; em momentos assim “O riso ocupa lugar importante nessa mitologia nacional que se cria” (Minois, 2003, p. 493). E, com o riso, surgem os estereótipos, os arquétipos das diferentes mitologias nacionais – como o malandro no caso do Brasil – que permanecem vivos por muito tempo. Minois acrescenta: “Esses estereótipos, é claro, não são obrigatoriamente lisonjeiros; servem, antes de tudo, para estabelecer a diferença com o estrangeiro e para reforçar a solidariedade nacional em torno de alguns temas ‘bem nossos’”. O malandro brasileiro não é definitivamente uma figura “lisonjeira”, mas é aquela escolhida não só pelo samba de 30, mas também pela grande literatura – vide *Macunaíma*, de 1928 – como emblemática de um modo de ser “bem nosso”, que elegeu a alegria descomprometida e leve de uma personagem à margem como um escudo prazeroso diante de sua inexorável miséria social.

O que faz a diferença entre a obra de Noel e a de outros compositores, do Estácio ou não, é uma enunciação marcada por um tipo de humor crítico, cuja ênfase está não só na simples oposição a determinado valor, mas em sua enfática desvalorização – pelo deboche, pela sátira, pela ironia –, seja ele um valor dominante ou não. Por esse motivo, a voz de Noel assume plenamente a “atitude narcísica” freudiana própria do discurso de humor; essa voz – que se dramatiza em diferentes personagens, não apenas no malandro – teima em encenar sua insubmissão festiva e, portanto, prazerosa às limitações da realidade ao mesmo tempo em que denuncia essas limitações. Assim, o malandro de Noel em “Com que Roupa?” joga alegremente com o estereótipo do malandro em crise para reafirmar sua escolha; para ele, não há crise em sua malandragem, mas nas condições sociais, que obrigam todos, otários e malandros, a uma vida de penúria financeira. Em “Escola de Malandro”, nos versos feitos por Noel, o deboche é em relação ao próprio malandro – tão incensado no restante da letra. Em “Malandro Medroso”, o jogo ambíguo dá o tom: a valorização de uma qualidade do malandro – a esperteza – se contrapõe à desvalorização de outra – a valentia. O malandro é a figura eleita para dizer as limitações – desprazerosas, injustas, duras – do mundo do trabalho, mas ele é também um estereótipo cheio de limitações – sua suposta crise com seu estilo de vida marginal é muito mais uma aparente encenação de culpa do que a indicação de qualquer desejo verdadeiro de regeneração, sua vaidade exacerbada com essa condição, que no fim das contas é tão miserável quanto qualquer outra. Enfim, a enunciação em Noel remete a um embate em que o fracasso é a condição inexorável de uma humanidade precária, não só por conta das condições econômicas do país, mas devido à sua condição existencial: frágil, infinitamente limitada diante de uma realidade que em tudo lhe aniquila qualquer possibilidade de superação. Não por acaso, em boa parte de suas canções líricas, emerge explicitamente o que o sorriso das

7 Justamente nessa década são produzidos dois clássicos da sociologia nacional que analisaram, com diferentes enfoques, a constituição da sociedade brasileira: *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda.

canções de humor procura disfarçar: uma voz carregada de um amargo pessimismo.

Essa é talvez a maior singularidade discursiva de Noel em relação aos seus contemporâneos, tão ou mais importantes que ele para a canção que se formatava aí nos anos 30: nasce uma voz irônica, debochada, cínica muitas vezes, que fala de uma perspectiva não existente até então no que se refere às tensões sociais implícitas em seu universo. Mas essa voz não pode revelar abertamente essas tensões – nesse momento há um governo que acaba de se instalar no poder por intermédio de um golpe: “Críticas políticas, frontais, abertas, com todos os pingos nos *is*, Noel Rosa não é ousado o bastante para fazê-las. Nem ele, nem nenhum com-

positor desses tempos, a maioria por sinal interessada em render homenagens ao novo presidente” (Máximo e Didier, 1990, p. 173). Isto é, qualquer compositor que produzisse um discurso de confrontação com o discurso político oficial teria, necessariamente, de correr o risco de arcar com as consequências de uma possível repressão por parte do governo. Noel não estava disposto a confrontações desnecessárias e explícitas com o poder; assim, o discurso ambíguo, do humor e da ironia, foi também uma estratégia de disfarce que permitiu a entrada em cena de uma voz diferente, que encenava seu desprezo pelo caótico e injusto mundo da ordem com a apologia despuorada pelo caótico e alegre mundo do prazer.



BIBLIOGRAFIA



- BAKHTIN, Mikhail. “O Discurso na Poesia e o Discurso no Romance”, in *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 2ª ed. São Paulo, Unesp/ Hucitec, 1990.
- BRAIT, Beth. *Ironia em Perspectiva Polifônica*. Campinas, Unicamp, 1996.
- CABRAL, Sérgio. *No Tempo de Almirante*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990.
- DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br>. Acesso em 29/1/ 2010.
- MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma Biografia*. Brasília, UnB/ Linha Gráfica Editora, 1990.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo, Unesp, 2003.
- ROSA, Noel. *Noel Pela Primeira Vez: Discografia Completa*. Omar Jubran (organizador e produtor). Funarte/ Velas, 2000. Caixa com 14 CDs e um livreto.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/ UFRJ, 2001.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza H. *A Canção no Tempo*. vol. 1, 1901-1957. 5ª ed. São Paulo, Editora 34, 2002.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo, Ática, 1981.
- _____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Editora 34, 2004.

livros