

Dialogismo de colorido polêmico no samba de Noel Rosa

Polemically Colored Dialogism in Noel Rosa's Samba

Mayra Pinto

Doutorado em Linguagem e Educação, Universidade de São Paulo

Membro do Grupo de Estudos da Linguagem do Instituto Federal de São Paulo, São Paulo,
SP, Brasil

✉ mayrapintotexto@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-8434-0237>

Resumo

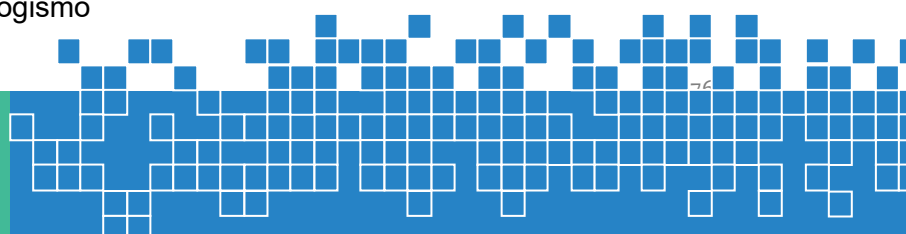
Neste artigo são analisados alguns sambas de Noel Rosa, que tratam da condição social precária do sambista, uma das temáticas mais exploradas pelo compositor em sua obra. Mais do que a contribuição para a construção de um estereótipo – o do malandro-sambista criado pelo samba de 30 (Sandroni, 2001) – a voz poética de Noel Rosa vai configurar um *ethos* do artista popular para o qual não há um lugar confortável no universo dos *valores* dominantes. Essa voz nasceu sob a perspectiva de um dialogismo de “colorido polêmico” (Mikhail Bakhtin, 1990), devido a sua condição existencial e social: para o compositor popular – pobre, negro, mestiço ou branco oriundo das classes baixas – não havia, à época, um lugar que pudesse legitimá-lo socialmente. Na obra de Noel Rosa, há uma encenação de uma voz não reconhecida socialmente, que oscila, por meio do humor e da ironia, entre o tom de vítima incompreendida, ou de crítico de um sistema autoritário que não admite a existência de vozes dissonantes, sobretudo, na cultura popular.

Palavras-chave: samba, Noel Rosa, dialogismo

Abstract

This article analyzes some of Noel Rosa's sambas that deal with the precarious social condition of the *sambista* – one of the most frequently explored themes in the composer's work. More than contributing to the construction of a stereotype – that of the *malandro-sambista* created by the samba of the 1930s (Sandroni, 2001) – Noel Rosa's poetic voice shapes an *ethos* of the popular artist for whom there is no comfortable place within the dominant system of values. This voice emerged from the perspective of a dialogism marked by “polemical overtones” (Mikhail Bakhtin, 1990), due to his existential and social condition: for the popular composer – poor, Black, mixed-race, or white from the lower classes – there was, at the time, no place that could legitimize him socially. In Noel Rosa's work, there is a staging of a socially unrecognized voice, which oscillates – through humor and irony – between the tone of a misunderstood victim and that of a critic of an authoritarian system that does not allow for dissonant voices, especially in popular culture.

Keywords: samba, Noel Rosa, dialogismo



Uma voz de confronto

Nas quase trezentas canções que compôs em pareceria ou não, Noel Rosa criou um estilo poético inconfundível na música popular brasileira que permanece até hoje como parâmetro para os compositores nacionais. No que concerne à parte rítmico-musical, como todos os compositores de samba contemporâneos seus, ele se rendeu ao samba do Estácio; quanto às letras, sua contribuição será fundamental para estabelecer um alto padrão poético não só em comparação com o que havia sido feito até então na canção popular urbana, mas também com o que se estabeleceu ao longo do tempo como a sofisticada produção da canção popular no Brasil. Essa sofisticação se deve muito às letras, cujo trabalho poético vai desde o encaixe perfeito na linha melódica da canção – sem deixar de obedecer às leis da fonética da língua falada – até uma construção discursiva que harmoniza recursos formais próprios da poesia – métrica, rimas, assonâncias, aliteraões, paralelismos sintáticos, semânticos etc. – com imagens e expressões mais prosaicas, características do discurso coloquial. Todos os aspectos da canção na obra noelina – ritmo, melodia, letra, interpretação – contribuíram para compor uma voz que fala a partir do singular universo da produção de samba no Rio de Janeiro da década de 30 do século passado. Por intermédio dessa voz, assim como da voz dos outros grandes compositores contemporâneos de Noel, o público nacional passa a reconhecer o compositor popular como um produtor original no âmbito da cultura brasileira.

Na obra de Noel, esse lugar, desde seu primeiro samba, é marcado por uma voz que confronta os valores dominantes, sobretudo, no que diz respeito ao mundo do trabalho. A enunciação se configura geralmente por intermédio de um locutor que será, com raríssimas exceções¹, o sambista pobre, por vezes malandro – no sentido

¹ Há apenas duas composições em que o locutor é um “trabalhador”: *Fiquei rachando lenha* (1934), com Hervê Cordovil – alguns trechos são: “O meu amor chorou/Porque não fui à Penha/Fiquei rachando lenha/No ano que passou (...) Eu trabalhei demais/Por ter necessidade/De ter ouro em quantidade/Pra comprar comodidade” - e *Vejo amanhecer* (1933), cujo refrão é “Vejo amanhecer, vejo amanhecer/E não me saís do pensamento, ó mulher/Vou para o trabalho, passo em tua porta,/Me metes o malho/Mas que bem me importa!” – os registros de parceria, ou não, nessa canção não são unânimes: em *Noel Pela Primeira Vez* (2000), há o registro de duas gravações feitas em 1933; na gravação em que Noel Rosa e Ismael Silva são os intérpretes, consta a autoria apenas de Noel, na outra, cujo intérprete é Mário Reis, a autoria da canção é atribuída também a Francisco Alves; e Ismael Silva afirma que foi parceiro de Noel nessa canção (Sodré, 1998).



de que não está no mundo do trabalho formal, isto é, em Noel de um modo geral o malandro se confunde com a acepção popular do “vagabundo” e não necessariamente com o marginal que pratica pequenos delitos.² Mais do que a contribuição para a construção de um estereótipo – o do malandro-sambista criado pelo samba de 30 – a voz poética de Noel Rosa vai configurar um *ethos* do artista popular para o qual não há um lugar confortável no universo dos valores dominantes, daí sua sistemática confrontação com esses valores. Assim, essa voz já nasceu sob a perspectiva de um dialogismo de “colorido polêmico”³ devido a sua condição existencial e social: para o compositor popular – pobre, negro, mestiço ou branco oriundo das classes baixas – não havia, à época, um lugar que pudesse legitimá-lo socialmente.

Por um lado, sociologicamente, esse lugar foi aberto pela própria produção artística popular que em 30, no universo da canção, pôde fazer uma aliança bem-sucedida com a indústria cultural que incentivava essa produção ao necessitar dela, cada vez mais, para crescer e se expandir por todo país:

A descoberta de que era possível usar sua música como matéria-prima para a produção de um produto vendável, com boa perspectiva de mercado junto às camadas da classe média – salas de espera de cinema, teatro de revistas, cabarés, casas de chope, clubes sociais, restaurantes elegantes (...), casas de música, estúdios de gravação de discos e estúdios de rádio – provocou a partir da década de 1920 verdadeira corrida de talentos das camadas baixas para a profissionalização. (Tinhorão, 2004, p. 279)

Por outro lado, estilisticamente, a voz do compositor popular urbano que Noel ajudou a configurar nasceu por intermédio de um discurso poético muito particular, isto é, a canção, um gênero híbrido, constituído pelas linguagens poética e musical. Essa peculiaridade discursiva contribui para que a canção tenha diferentes traços

²As únicas canções em que o locutor aparece com o viés do malandro clássico – que vive da exploração de mulheres, do jogo etc. – são *Com que roupa?* e *Malandro medroso*, ambas gravadas em 1930.

³ Mikhail Bakhtin usa essa expressão para definir como o duplo aspecto do dialogismo está presente na obra de Tolstói frequentemente em oposição às vozes de sua época: “... seu discurso, mesmo nas expressões mais ‘líricas’ e nas descrições mais ‘épicas’, harmoniza-se (mais frequentemente ‘desarmoniza-se’) com diversos aspectos da consciência social e verbal plurilíngüe que enreda o objeto. Ao mesmo tempo intervém polemicamente no horizonte objetual e axiológico do leitor, procurando afetar e destruir o fundo aperceptivo de sua compreensão ativa” (1990, p. 91).

composicionais que favorecem um tipo de apropriação da linguagem, própria da poesia, no que concerne às letras das canções.

Para Bakhtin, o dialogismo intrínseco a todo discurso atravessa a poesia de um modo diferente do que ocorre na prosa. A definição básica de dialogismo se mantém, isto é, há uma dialogicidade interna a todo tipo de discurso que se desdobra em duas dimensões: a intertextualidade – diálogo entre os diferentes discursos da cultura – e a relação eu/tu – todo discurso é orientado para uma resposta: locutor/interlocutor e enunciador/enunciatário; isto é, a produção do discurso é histórica e determinada por diferentes vozes sociais que estão em contínua interação.

Mas, na prosa, o dialogismo é parte constitutiva do discurso literário, os diferentes pontos de vista das personagens perfazem perspectivas semânticas e axiológicas que compõem um tipo de apreensão da linguagem: “O prosador não purifica seus discursos das intenções e tons de outrem, não destrói os germes do plurilinguismo social que estão encerrados neles [...] porém dispõe todos estes discursos e formas a diferentes distâncias do núcleo semântico decisivo da sua obra” (Bakhtin, 1990, p. 104).

Já no discurso poético “a dialogicidade interna do discurso não é utilizada de maneira literária, ela não entra no ‘objeto estético’ da obra” justamente porque as diferentes vozes, as visões de mundo, não são admitidas em um discurso em que não deve haver, por princípio, interação com o discurso alheio:

Na obra poética a linguagem realiza-se como algo indubitável, indiscutível, englobante. Tudo o que vê, compreende e imagina o poeta, ele vê, compreende e imagina com os olhos da sua linguagem, nas suas formas internas, e não há nada que faça sua enunciação sentir a necessidade de utilizar uma linguagem alheia, de outrem. A ideia de pluralidade de mundos linguísticos, igualmente inteligíveis e significativos, é organicamente inacessível para o estilo poético. (Bakhtin, 1990, p. 92-94).

Evidentemente, o discurso poético estabelece relações dialógicas com seu tempo histórico, e com as diferentes linguagens desse tempo, mas “os acentos, as associações, as indicações, as alusões, as coincidências que procedem de cada discurso poético, todos eles servem a uma só linguagem, a uma única perspectiva, e não a contextos sociais plurilíngues” (Bakhtin, 1990, p. 104). É possível haver uma

multiplicidade de vozes em toda a obra de Shakespeare, por exemplo, mas, para Bakhtin, em cada um de seus dramas há apenas uma voz (Bakhtin, 1981, p. 28); diferentemente de um romance, em que cada personagem pode ser uma voz, um ponto de vista diferente. Tezza (2006) é preciso na síntese definidora do discurso poético na visão do teórico russo: “Para Bakhtin, o poético é a expressão completa de um olhar sobre o mundo que chama a si a responsabilidade total de suas palavras” (Tezza, 2006, p. 215).

O discurso poético favorece, por sua configuração formal e estilística – via recursos visuais, gráficos e sonoros – uma centralização da voz. Na canção, essa centralização também se configura nos inúmeros recursos sonoros justapostos das diferentes linguagens; além dos recursos poéticos da letra – métrica, rimas, assonâncias, aliterações e o ritmo que “fixa e enrijece ainda mais a unidade e o caráter fechado do estilo poético e da linguagem única que é postulada por este estilo” (Bakhtin, 1990, p. 104) – há todos os elementos da linguagem musical: o ritmo e a melodia – que se encaixam nos versos numa sobreposição enfática de linguagens a serviço de uma única voz. Além disso, a centralização formal e estilística do discurso poético “é também útil em outros gêneros não intrinsecamente literários, como o ensaio, a filosofia, o texto religioso nos momentos de isolamento estilístico, como que se reforça, pela autoridade da voz, pela altissonância poética, a força do argumento” (Tezza, 2006, p. 215).

Assim, na década de 30, quando a canção urbana começa a se estabelecer como um gênero, principalmente via o samba e a marcha, o compositor popular pôde encontrar um lugar em que sua voz foi ouvida com toda “a força do argumento” que o discurso poético possibilita por sua configuração particular. Na canção de 30, havia por certo uma multiplicidade de vozes poéticas que falavam a partir de um lugar social muito semelhante, no entanto, obviamente nem todas marcaram esse lugar da mesma forma. A temática da crise com a malandragem, por exemplo, consagrada pelos sambistas do Estácio⁴, foi uma espécie de carro-chefe para se falar da condição

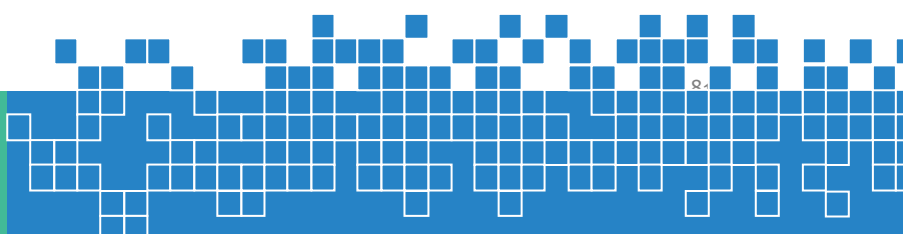
⁴ Como propôs Carlos Sandroni (2001), essa temática se caracteriza, pelo menos no grupo do Estácio, como “um samba em conflito com a malandragem”. Isto é, de um modo geral, nas letras dos sambas compostos a partir de 1927, o modo de vida do malandro será cantado em oposição ao mundo da ordem social, representado nos sambas pela necessidade de um trabalho formal e pela exigência de uma relação amorosa – a mulher é a

do compositor popular nesse momento inaugural da canção em que essa condição começa de fato a se configurar como uma questão. Mas, se pelas canções do Estácio o malandro-sambista inaugura sua entrada lírica no mundo da canção carregando certa culpa por sua condição marginal na sociedade, em Noel o viés será radicalmente diferente.

Embora seus dois primeiros sambas estejam de acordo com a temática malandra – em que o locutor é o malandro clássico que vive de pequenos crimes, do jogo e da exploração de mulheres –, e ainda não haja aí menção sobre a condição de sambista, algumas marcas enunciativas, características de sua obra, já estão presentes; a ambiguidade discursiva, por exemplo, é a tônica em ambos: em *Com que roupa?* a insinuação do abandono da malandragem serve para reiterar a conduta malandra; em *Malandro medroso*, da mesma forma, a insinuação de fraqueza reitera a esperteza do locutor, característica máxima do verdadeiro malandro.

A partir daí, nos sambas em que o eixo temático girar em torno da conduta do locutor, a personagem será o sambista, algumas vezes sinônimo de malandro, e a “temática malandra” estará cada vez mais atrelada ao universo da produção do samba – personagens, lugares, instrumentos etc. Antes de tudo a condição de sambista é assumida como um valor positivo porque indica carnavalescamente não somente a alegre oposição ao desprazeroso e limitado modo de vida burguês, mas porque marca uma escolha profissional tão digna de consideração social, e, portanto, de reconhecimento, quanto qualquer outra. Não há espaço para culpa, ou mesmo para alianças com os valores dominantes; nas poucas canções em que o malandro-sambista assume o discurso da regeneração, há um inequívoco tom irônico que matiza ambigualmente sua falsa predisposição para mudar de vida. Toda a “força do argumento” dessa voz poética que foi sendo construída ao longo da obra de Noel Rosa está a serviço de uma enunciação que, ao enaltecer o valor do samba, geralmente marca o quanto esse valor não é reconhecido socialmente. E aqui entra a malícia do compositor que sabe arquitetar essa oposição de um modo em que a tensão entre o eu e o mundo é, quase sempre, disfarçada pelo humor – quando

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.



encena o distanciamento indiferente da realidade - ou pela ironia – quando encena pela ambiguidade uma falsa conciliação entre esses opostos. Faz uma aliança com o que é sucesso – a música alegre e dançante (samba, marcha) para o carnaval e para tocar no rádio; nesse sentido o humor é uma forma de disfarce que contribui para poder falar da tensão do lugar social que ocupa sem que isso venha a ser somente agressivo, ou sério, ou amargo. Vai existir uma queixa de uma voz que não é reconhecida, mas essa queixa vem matizada: ora assume o tom de vítima incompreendida, ora assume o tom de crítico de um sistema injusto e preconceituoso que não admite a existência de vozes dissonantes, sobretudo, na cultura popular. Pelo humor ou pela ironia, é possível dizer essa queixa, ou fazer um ataque à sociedade burguesa, sem sofrer as sanções que poderiam advir de uma voz “séria”, cujo confronto seja efetivamente uma agressão explícita.

A força do argumento do sambista

Em *Capricho de rapaz solteiro*, de 1933, a tensão entre os valores do locutor e os valores dominantes – a vida de sambista-malandro em confronto direto com o trabalho formal e com a figura feminina, que é uma espécie de arauto desses valores - vem cantada alegremente:

**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 sustentar.
Nunca mais esta mulher,
Nunca mais esta mulher
Me vê trabalhando!⁵

⁵ Gravado por Mário Reis e Orquestra Copacabana de abril de 1933 (Rosa, 2000).

Essa é uma das canções em que Noel faz a apologia de um tipo de vida em que o locutor, malandro e sambista, está convicto de sua escolha existencial: “Com a bossa que eu tiver,/Orgulhoso vou gritando:/Nunca mais esta mulher (...)/Me vê trabalhando!”. Mesmo que essa escolha implique a oposição às duas frentes mais importantes socialmente: a amorosa e a profissional, afinal o que importa é aproveitar a oportunidade de gozar o prazer da liberdade de uma vida sem as amarras desagradáveis dos compromissos, pois “Quem vive sambando/Leva a vida para o lado que quer”. Evidentemente, o locutor sabe que há um preço a pagar por essa liberdade: a implacável falta de dinheiro é parte intrínseca dessa escolha, mas no fim das contas o que importa é que “De fome não se morre/Neste Rio de Janeiro”. Isto é, há uma encenação em que a confiança na sorte reforça a despreocupação com a luta pela sobrevivência.

Noel esboça o *ethos* do vagabundo-poeta que não se rende, sob pretexto algum, às imposições do sistema social e encena uma leveza carregada de uma espécie de liberdade risonha e descomprometida. No entanto, em *Capricho de rapaz solteiro*, como o próprio título indica, essa liberdade é passageira, é um “luxo” que só pode se permitir alguém que não esteja comprometido formalmente; e, no caso do locutor, esse compromisso parece ser uma questão de tempo: “Vou, enquanto eu puder,/Meu capricho sustentar”. A condição de sambista-malandro, neste samba, é cantada como algo próprio de um jovem que ainda pode ter uma vida sem as desagradáveis amarras dos compromissos sociais. Essa é uma das raras canções em que Noel, embora faça a defesa da condição do sambista-malandro, atrela essa condição a algo passageiro; é como se ele tivesse se deixado levar aqui pelo olhar conservador que via o envolvimento com o samba dos moços de famílias de classe média e alta como uma diversão própria da idade e jamais como uma possibilidade de profissionalização.

Já em *Que se dane*, de 1931 em parceria com Jota Machado, em que a vida de sambista pobre se opõe alegremente às rígidas exigências sociais, não há nada de passageiro na escolha existencial do locutor:



Vivo contente embora esteja na miséria
Que se dane! Que se dane!
Com essa crise levo a vida na pilhéria
Que se dane! Que se dane!

**Não amola! Não amola!
Não deixo o samba
Porque o samba me consola**

Fui despejado em minha casa no Caju
Que se dane! Que se dane!
O prestamista levou tudo e fiquei nu
Que se dane! Que se dane!

Fui processado por andar na vadiagem
Que se dane! Que se dane!
Mas me soltaram pelo meio da viagem
Que se dane! Que se dane!⁶

Embora seja uma canção essencialmente alegre - em que o efeito de distanciamento do humor, produzido pelo tom de desprezo da expressão “Que se dane!”, é a marca para enfrentar a miséria, a crise, o despejo, o processo – a interlocução registra a dura cobrança social que enfatiza a necessidade de uma mudança de conduta do locutor: “Não amola! Não amola! /Não deixo o samba/Porque o samba me consola”. Sua justificativa, para não mudar seu estilo de vida, sugere uma espécie de funcionalidade existencial do samba: em meio a todo o caos econômico de sua vida, o samba acaba sendo sua única fonte de prazer, seu consolo incondicional do qual nem pensa em se distanciar. É uma atitude francamente oposta ao sugerido pela interlocução que, pelo que é possível inferir da fala do locutor, indica que a vida de sambista é que é o motivo de sua penúria financeira.

Nesses dois sambas que falam da alegre opção pelo mundo do samba, configura-se uma das oposições mais presentes em toda a obra noelina: de um lado o prazer de viver livremente como um artista, e de outro, o desprazer de ter de se submeter aos limites da vida burguesa. Há aqui uma incontestável relação com a vida do jovem compositor branco de classe média que, à época em que compôs essas canções, tinha 21 anos. Não importa que a opção por ser sambista seja apenas um

⁶ Gravado por Leonel Faria e Orquestra Columbia de fevereiro de 1932 (Rosa, 2000).

capricho passageiro, ou um modo de vida que o faça esquecer de todo o resto – trabalho, contas a pagar, a cobrança feminina; o que importa é que cada vez mais, ao longo da obra e de mais cinco anos de vida portanto, essa opção será uma escolha consciente capaz de se contrapor com firmeza ao pacato, e talvez triste porque não escolhido por ele, destino pequeno-burguês que lhe havia sido reservado como médico. Na obra de Noel, há nessa oposição, vida de sambista & vida burguesa, um tratamento que revela verdadeiro entusiasmo pela descoberta de que era possível traçar um outro destino profissional.

Nos dois únicos sambas em que o locutor, malandro-sambista, indica o desejo de mudar de vida – o tema do fim da malandragem, caro ao grupo do Estácio - a ironia dá o arremate necessário para que a afirmação explícita se transforme numa negação velada, e eloquente.

Em *Fui louco*, de 1932 - sua única parceria com Alcebíades Barcellos (Bide), um dos mais famosos sambistas do Estácio – o jogo ambíguo está tanto na letra como na melodia:

**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!**

Neste mundo ingrato e cruel,
Eu já desempenhei o meu papel
E da orgia então
Vou pedir minha demissão.

Felizmente mudei de pensar
E quero me regenerar.
Já estou ficando maduro
E já penso no meu futuro.⁷

O locutor encena o arrependimento por sua conduta boêmia, apropriando-se de chavões como “tomar juízo”, “a idade vem chegando”, “perder a mocidade”, costumeiramente empregados pelo discurso conservador para alertar os jovens

⁷ Gravado por Mário Reis e Grupo da Guarda Velha de dezembro de 1932 (Rosa, 2000).



desavisados sobre a necessidade imperativa não só de abandonar a boa vida sem preocupações, mas de se “regenerar”, isto é, tornar-se alguém sério, que pensa no “futuro” e se rende, portanto, à dura rotina do mundo do trabalho. Na letra, a ironia fica mais evidente na segunda estrofe em que o jovem locutor, antes animado pela futura mudança de vida, assume um tom de cansaço – desânimo característico de alguém mais velho, que cumpriu sua dura missão social, “Neste mundo ingrato e cruel, /Eu já desempenhei o meu papel” – amplificado pela inversão cômica “E da orgia então/Vou pedir minha demissão”. Isto é, ao tratar a orgia como uma cansativa profissão, da qual é possível pedir “demissão”, Noel justapõe a oposição orgia & trabalho numa antítese clinicamente harmônica, em que a vida boêmia é tratada, no fim das contas, como algo tão desprazeroso e cansativo como o trabalho. No refrão, o tom de deboche é nuançado quando a melodia segura a nota em sílabas precisas: “Fui **LOU**co, resolvi tomar juízo, / A **iDA**de vem chegando e é pre**Ci**so./Se eu **CHO**ro, meu sentimento é pro**FUN**do”. Esse efeito linguístico-melódico enfatiza uma entoação ambígua porque sugere aquela espécie de exagero entoativo deslocado, típico da fala irônica. O arremate final nesse tom é dado pela interpretação de Mário Reis, em gravação de dezembro de 1932, que sublinha com seu característico “riso leve” a ambiguidade enunciativa da canção: sua entoação delineia claramente uma voz quase cínica, que sutilmente encena, num arremedo de arrependimento, o tom de lamúria fingida do locutor.

A ambiguidade, característica intrínseca na enunciação da obra de Noel, é um recurso discursivo recorrentemente empregado para construir a voz de seu malandro-sambista, desprovido de força social – não tem dinheiro, não tem poder, não tem força física.⁸ Por intermédio da ambiguidade, em muitos sambas, ele pode passar 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

⁸ Em *Tarzan (O filho do alfaiate)*, de 1936, parceria com Vadico, feita para o filme *Cidade Mulher*, Noel brinca malandramente com o emblemático nome do locutor conforme o seguinte trecho: “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” (Rosa, 2000).

seguir em sua vida prazerosa, miserável e, portanto, contrária à conduta valorizada socialmente. Num mundo francamente hostil a esse tipo de conduta, o sambista noelino sobrevive alegre e espertamente fazendo exatamente o que quer, como quer e, sobretudo, segue cantando uma conduta que confronta o inquestionável mundo do trabalho formal.

Se a sorte me ajudar, de 1934 em parceria com Germano Augusto Coelho, é o outro samba em que o tema é a crise com o modo de vida do locutor; mas aqui o tom é muito mais sério do que propriamente irônico, e a justificativa para uma mudança de conduta está na falta de reconhecimento social em relação ao malandro-sambista:

**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**

Quem faz seus versos
E no morro faz visagem
Leva sempre desvantagem
Dorme sempre no distrito
Entretanto quem é rico
E faz samba na Avenida
Quando abusa da bebida
Todo mundo acha bonito.

Antigamente
O folgado era cotado
E era bem considerado
Ia ao baile de casaca
Hoje em dia por despeito
Ele é sempre perseguido
E é mal compreendido
Pela própria parte fraca.⁹

Como em *Fui louco*, a malandragem é tratada como uma profissão, mas agora a característica de sambista está diretamente agregada a essa noção, e, justamente

⁹ Gravado por Aurora Miranda, João Petra de Barros e Orquestra Odeon de maio de 1934 (Rosa, 2000).

por isso, por essa caracterização dupla de malandro-sambista, é que o locutor acaba sendo vítima de um tipo de preconceito social que projeta na “palavra malandragem” uma carga tão negativa que “Só nos trouxe desvantagem”. Noel é sempre coerente no tratamento positivo da profissão de sambista em todas as canções em que trata disso; nesta, por exemplo, ele indica a rejeição social do locutor-sambista como consequência direta do fato de ele frequentar o morro e, portanto, ser pobre: “Quem faz versos/E no morro faz visagem/Leva sempre desvantagem/Dorme sempre no distrito”. Mais uma vez, Noel menciona o costume policial de perseguir sambistas pobres como uma rotina. E, novamente aqui neste samba, há referência à sua condição de classe quando o locutor deixa claro que não vive no morro, mas “faz visagem” lá, isto é, frequenta o lugar, o que era um dado de realidade: Noel era dos poucos compositores brancos que frequentava os morros cariocas.¹⁰

Para sublinhar ainda mais a rejeição social ao sambista pobre, e consequentemente o preconceito, Noel acrescenta uma imagem que ilustra a aprovação incondicional a “quem é rico/e faz samba na Avenida” que “Quando abusa da bebida/Todo mundo acha bonito”. Neste belo samba, cuja melodia enfatiza o tom queixoso da letra, mais do que somente marcar uma oposição aos valores dominantes, a enunciação remete à crítica a um tipo comum de julgamento social que costuma rejeitar, com facilidade, as condutas que fogem aos padrões, como a do pobre que se torna artista, por exemplo.

Cordiais saudações, de 1931 gravado duas vezes por Noel em julho do mesmo ano,¹¹ não fala diretamente da conduta do sambista-malandro, no entanto, seu tema inusitado – um pobre sambista que cobra uma dívida – somado ao gênero também

¹⁰ Segundo Máximo e Didier, “Ao longo de dois, três anos-chave em sua carreira, isto é, desde que conheceu o lustrador de móveis Canuto em meados de 1929, até se firmar como um cartaz do rádio e do disco já no começo de 1932, Noel vai subir muitas vezes o morro, beber em sua fonte, experimentar parceiras com seus compositores, aprender com eles. Sábria e humildemente. Isso enquanto os outros tangarás, guiados por Almirante, ainda pensam nos cocos e nas emboladas. É uma busca consciente a de Noel. Nestes dois ou três anos, nenhum compositor da cidade, branco, remediado, instruído, com passagem inclusive pela universidade, será tão frequentemente parceiro de ‘compositores do morro’” (Máximo & Didier, 1990, p. 196).

¹¹A primeira gravação, com a Orquestra Copacabana, foi rejeitada por Noel; aceita como versão comercial e definitiva foi somente a segunda, gravada com o Bando de Tangarás “na verdade apenas o piano de Eduardo Souto e o violão de Henrique Britto”. (Máximo & Didier, 1990, p. 175)

inusitado, um “samba epistolar”, contribui para compreender um característico tom de queixa, muito presente nos sambas noelinos.

- Correio!
(Cordiais saudações...)
Estimo
que este mal traçado samba,
Em estilo rude na intimidade,
Vá te encontrar gozando saúde
Na mais completa felicidade
(Junto dos teus, confio em Deus)

Em vão te procurei,
Notícias tuas não encontrei,
Eu hoje sinto saudades
Daqueles dez mil réis que eu te emprestei.
Beijinhos no cachorrinho,
Muitos abraços no passarinho,
Um chute na empregada
Porque já se acabou o meu carinho.

A vida cá em casa está horrível
Ando empenhado nas mãos de um judeu.
O meu coração vive amargurado
Pois minha sogra ainda não morreu
(Tomou veneno, e quem pagou fui eu)

Sem mais, para acabar,
Um grande abraço queira aceitar
De alguém que está com fome
Atrás de algum convite pra jantar.
Espero que notes bem
Estou agora sem um vintém.
Podendo, manda-me algum...
Rio, 7 de setembro de 31!
(Responde que eu pago o selo...)¹²

O jogo linguístico, e humorístico por consequência, aqui está centrado na mistura dos gêneros – carta e canção - apropriadamente sintetizada por Noel de “samba epistolar”. A forma composicional de uma carta formal é seguida à risca: primeiro o cumprimento introdutório e cordial, na sequência o locutor passa para o motivo da carta – a cobrança da dívida e a justificativa para cobrá-la naquele momento

¹² Gravado por Noel Rosa e Bando de Tangarás de julho de 1931 (Rosa, 2000).

– e finalmente despede-se reiterando a cobrança e, requinte poético do tom humorístico, o último verso é a data da carta. Aliás, a ironia nessa letra está justamente na contraposição entre o tom formal e cordial e a agressividade velada a partir da segunda estrofe. Os afetos negativos têm como alvo direto outros objetos que não o interlocutor: “Um chute na empregada/Porque já se acabou o meu carinho. (...) Pois minha sogra ainda não morreu/(Tomou veneno, e quem pagou fui eu)”. A falsa cordialidade se mantém coerente até o fim, pontuada pela evidente raiva do locutor. A interpretação de Noel Rosa enfatiza o tom coloquial da canção, em muitos momentos chega quase a falar a letra como no cumprimento “Cordiais saudações” e em breques pontuais nos versos: “(Junto dos teus, confio em Deus)”, “(Tomou veneno, e quem pagou fui eu)” e “(Responde que eu pago o selo...)”. É na interpretação que o tom queixoso, falsamente ingênuo, por vezes cínico do locutor noelino, fica mais evidente; no jogo entoativo, que mescla o canto à fala, cresce a voz do malandro-sambista em toda a sua ambiguidade.

Além dos sambas comentados, há algumas poucas canções em que Noel explora, com um tom bem-humorado, somente a extrema pobreza do locutor; não há aí qualquer alusão direta ou indireta na letra ao malandro e/ou ao sambista. É o caso de *Sem tostão*, de 1932, cuja primeira parte é: “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!”. Na mesma linha segue *Não me deixam comer (marcha faminta)*, de 1932, que a certa altura diz: “Quero comer, não posso.../Quero comer, não posso.../Eu tenho um troço que me aborrece:/Já não janto nem almoço.”; e *O orvalho vem caindo*, de 1933 em parceria com Kid Pepe, cujo refrão é: “O orvalho vem caindo,/vai molhar o meu chapéu/e também vão sumindo,/as estrelas lá do céu.../Tenho passado tão mal:/A minha cama é uma folha de jornal!”. Nessas canções, não há qualquer tipo de tensão ou oposição; a pobreza do locutor é tratada com um tom leve e ingênuo que em nada lembra o tom queixoso do malandro-sambista, alvo recorrente de cobranças sociais.

Assim, a voz poética do sambista de Noel assume diferentes matizes que confluem para lhe dar uma autoridade, “a força do argumento”, única no universo da canção de 1930. Sobretudo, essa voz sugere uma ligação incondicional com o mundo

do samba ora em conjunção com alguns valores, ora em oposição a outros. Às vezes, é uma ligação permeada por diferenças sociais, que não são trazidas como oposições, mas como diferenças que se somam – como em *Bom elemento* e *Eu vou pra Vila* em que o locutor-sambista apesar de não ser do morro, reivindica sua competência como sambista. Outras, quando a temática gira em torno da conduta do sambista, invariavelmente a voz noelina fala de um lugar de tensão entre essa conduta e os valores dominantes.

De um modo geral, na obra, a tensão vem amainada pelo humor ou disfarçada pela ironia, raramente, como em *Se a sorte me ajudar*, ela é tratada explicitamente com um tom sério de queixa amargurada do artista não reconhecido. Mas, no caso desse samba, o locutor propõe uma mudança de condição: “Se a sorte me ajudar/Eu vou te abandonar/Vou mudar de profissão”. É como se ele admitisse sua impotência - que é verdadeira, dado que o sambista não é valorizado socialmente e sofre as consequências disso – numa sociedade inexoravelmente hostil e se propusesse de alguma forma, e seriamente, a sair desse estado.

No mais, muitas vezes a tensão, amainada ou disfarçada, entre o eu e o mundo esconde a impossibilidade de algum tipo de conjunção com os valores dominantes. Em vários sambas de Noel o sambista-malandro não se dispõe verdadeiramente a mudar sua conduta fora dos padrões, mas também não se dispõe a sofrer as consequentes sanções sociais por sua escolha - daí jogar dissimuladamente com diferentes encenações que “fingem” alguma aliança - que pode ser só um capricho passageiro, pode ser o passado de um jovem sem juízo, ou mesmo fruto de alguém irremediavelmente desajuizado que não se importa com absolutamente nada.

Além disso, o jogo de dissimulação é sublinhado geralmente por um tom de queixa, algumas vezes mais evidente, outras nem tanto. Em alguns momentos o malandro-sambista se queixa das cobranças sociais, em outros, denuncia essas cobranças como fruto de exigências que ele considera injustas. O tom queixoso do enunciador noelino é uma simulação evidente que enfatiza o deboche e/ou a ironia, como em *Fui louco* e *Cordiais saudações*, em relação às formalidades exigidas na convivência social – seja como o jovem que simula um arrependimento por sua conduta boêmia e finge aceitar os valores do discurso conservador, seja como o

credor pobre que se vê obrigado a simular boas maneiras ao cobrar uma dívida. Em outras canções, o tom de queixa é dissimulado pelo humor, como em *Capricho de rapaz solteiro* e *Que se dane* – em ambas o locutor acusa alguém, uma figura feminina na primeira e provavelmente na segunda também, de cobrar-lhe o abandono de sua vida de malandro-sambista. E em algumas canções, como em *Se a sorte me ajudar*, a falta de reconhecimento social gera uma queixa explícita, e em tom sério, do sambista amargurado. O tom de queixa, geralmente disfarçado, marca uma enunciação em que o mundo não aceita ou mesmo não reconhece o sambista como uma diferença valorosa; em suas canções, o confronto ideológico entre o universo do samba e os valores dominantes, portanto, é tratado como algo inexorável.

Mas o insistente e apaixonado sambista permanece fiel à sua escolha existencial, cada vez mais reflexo de uma consciente escolha profissional. Por isso, esse lugar do samba permanece coerentemente como uma positividade na obra de Noel Rosa; na esfera dos valores dominantes, a produção de arte popular, sobretudo à época de Noel, já era em si mesma uma espécie de contraposição a esses valores, dado que quem a produz, pelo menos no caso do samba, é um excluído do mundo do trabalho formal que, apesar disso, sobrevive, mal financeiramente, e muito bem existencialmente, pelo menos nas canções de Noel.

Referências

- Bakhtin, M. (1981). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Forense Universitária.
- Bakhtin, M. (1990). O problema do conteúdo, do material e da forma. Em Bakhtin, M. *Questões de literatura e estética* (A. F. Bernardini, J. Pereira Júnior, A. Góes Júnior, H. S. Nazário & H. F. de Andrade, Trans.). UNESP/Hucitec.
- Máximo, J., & Didier, C. (1990). *Noel Rosa: Uma biografia*. UnB/Linha Gráfica Editora.
- Pinto, M. (2010). *Noel Rosa: O humor na canção* (Tese de doutorado, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo). Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. <https://doi.org/10.11606/T.48.2010.tde-07062011-151417>
- Rosa, N. (2000). *Noel pela primeira vez: Discografia completa* (O. Jubran, Org. & Prod.) [Caixa com 14 CDs e um livreto]. FUNARTE/Velas.
- Sandroni, C. (2001). *Feitiço decente*. Jorge Zahar/UFRJ.
- Sodré, M. (1998). *Samba – o dono do corpo* (2ª ed.). Mauad.

Tezza, C. (2006). Poesia. Em Brait, B. (Org.). *Bakhtin: Outros conceitos-chave* (pp. 215–225). Contexto.

Tinhorão, J. R. (2004). *História social da música popular brasileira*. Editora 34.

