

# O humor como disfarce para o malandro crítico de Noel Rosa<sup>1</sup>

(Humor as a disguise for Noel Rosa's critical "malandro")

Mayra Pinto<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH)/USP

mayrapinto@usp.br

**Abstract:** By depicting his character as a "malandro" (a mischievous yet loveable trickster), Noel Rosa employs a kind of humor that suggests a discursive strategy of disguise to approach critically dominant values. From his discourse, emerges an ironical, scornful, sometimes cynical, voice which speaks from a non-existent perspective at that time, referring to the social tensions which are implicit in his universe. His ambiguous discourse of humor and irony was also a strategy of disguise that produced a different voice, which depicted his lack of respect for the chaotic and unfair world of order, but praised the chaotic and cheerful world of pleasure. In order to understand the historical determination of the humor discourse, this analysis is based on Bakhtin's *Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance*; and to understand why the humor discourse can act so efficiently in creating a critical, disguised or attenuated effect, this analysis also adopts a psycho-analytical approach – by specifically referring to Freud's essay "Humor".

**Keywords:** Noel Rosa; song; humor; irony; enunciation.

**Resumo:** A construção da personagem do malandro na obra de Noel Rosa é atravessada por um tipo de humor que sugere uma estratégia discursiva de disfarce para abordar de modo crítico determinados valores dominantes. 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. 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 despudorada pelo caótico e alegre mundo do prazer. Para compreender a determinação histórica do discurso de humor, a análise baseia-se em *A cultura popular na idade média e no renascimento*, de Bakhtin. E, para compreender por que o discurso de humor pode ser tão eficaz em criar um efeito de sentido crítico, disfarçado ou atenuado, contribui o enfoque psicanalítico – especificamente do ensaio "O humor", de Freud.

**Palavras-chave:** Noel Rosa; canção; humor; ironia; enunciação.

## O humor como disfarce social e psíquico

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

<sup>1</sup> Este artigo é parte da tese de doutorado *Noel Rosa: o humor na canção*, defendida na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, sob orientação do Professor Celso Fernando Favaretto, com o apoio financeiro da FAPESP.

indústria cultural; no rádio, disco e cinema. E como essa personagem estava diretamente associada ao carnaval, isto é, a um tipo de canção feita para dançar, para ser repetida exaustivamente durante os dias de carnaval nos blocos, nas escolas de samba, nos salões, nada mais adequado do que atribuir-lhe um tom alegre, distante de qualquer lembrança da dura vida fora do carnaval. Mesmo o malandro do grupo de compositores do Estácio, cujo tema mais constante gira em torno de sua crise com a malandragem (SANDRONI, 2001), canta sua condição com altivez, não é um derrotado de modo algum; se o mundo do trabalho formal, ou a relação amorosa, não o aceita por qualquer razão, ele tem a opção segura de voltar à boemia. O clássico samba *Se você jurar* – de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves – é um exemplo disso: “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.

Nesse sentido, o humor pode ser visto como uma espécie de “disfarce” necessário à entrada de uma voz que passava a revelar conflitos de outra ordem e, sobretudo, de um modo bem mais sofisticado discursivamente do que havia sido feito até então. Com Sinhô, para Muniz Sodré, “Já estava fixada uma das principais características do samba carioca: a letra como crônica do Rio de Janeiro e da vida nacional” (1998, p. 43). Mas nas letras de Sinhô ainda não havia um trabalho poético em que o humor abrangesse toda uma ampla rede interdiscursiva, como é o caso da obra de Noel. A voz crítica que passa a existir com sua obra necessita desse disfarce para poder ser ouvida, do contrário, à época provavelmente não existiria espaço para ela. Dessa forma, o humor acaba tendo um significado bem mais amplo do que simplesmente uma adequação ao gênero em voga – o samba alegre e dançante feito para ser sucesso numa temporada de carnaval.

A entrada de determinadas vozes no mundo oficial da cultura, pelo viés do humor, é um fenômeno bem anterior à época de ouro da canção popular urbana. Mário de Andrade afirma que “a sociedade brasileira até bem dentro do século XIX se mostrou impenetrável à influência afronegra, tanto na música como na poesia e dança, embora muito menos nos costumes e nas tradições materiais” e esse “muro” só foi rompido com o lundu, “forma característica do folclore negro” que “vence o fingido desinteresse das classes dominantes e invade sem convite a festa do branco”. Contudo o lundu só pôde participar disfarçado da festa da cultura oficial; deixa de ser uma música para dançar – “Dançar as embigadas dos pretos, Deus te livre!” – e torna-se canção para ser ouvida, mas uma canção cômica:

A comicidade, a caçoada, o sorriso, era o disfarce psico-social que lhe permitia a difusão nas classes dominantes. Caçoavam, ou pelo menos sorriam, condescendentes com os amores da terra. A mulata principiava, e a negra e o negro, sendo literariamente consentidos nas classes da alta e da pequena burguesia, como objeto de vazão sexual. Mas, ao contrário de um poeta de combate, como Castro Alves, o lundu retirava deles qualquer dor e qualquer drama. [...] É um fenômeno idêntico ao aparecimento itálico da *opera buffa*, em que o personagem do povo foi consentido dentro da aristocracia da ópera [...] mas consentido pela comicidade. (ANDRADE, 1944, p. 36-37)

A cultura oficial só vai admitir a existência da cultura negra em seus salões – na música, na festa – por intermédio da comicidade, o que, na época, implicava disfarçar quaisquer conflitos de classe. Como frisa Mário de Andrade, esse fenômeno parece estar

relacionado historicamente, em outras culturas, à possibilidade de entrada da cultura popular – seus temas, suas personagens, sua arte em geral – no universo da cultura oficial. No clássico estudo *A cultura popular na idade média e no renascimento*, Mikhail Bakhtin faz exatamente o mesmo tipo de relação:

A atitude do século XVII e seguintes em relação ao riso pode ser caracterizada da seguinte maneira: o riso não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos *parciais* e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado; é por isso que na literatura se atribui ao riso um lugar entre os gêneros menores, que descrevem a vida dos indivíduos isolados ou dos estratos mais baixos da sociedade; o riso é ou um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores ou corrompidos. (2008, p. 57-58)

O que Bakhtin chama de riso, no sentido geral, entende-se como humor que passa a ser “cada vez mais a forma moderna do riso” (MINOIS, 2003, p. 521).<sup>2</sup> O estudo do autor russo contribuiu sobremaneira para compreender a determinação histórica do discurso de humor – no sentido de que a esse tipo de discurso eram atribuídas, pela cultura oficial, questões e personagens “menores” e, portanto, uma importância menor diante do que seria considerado o discurso sério, oficial. Por esse motivo, muito do que não poderia ser dito, admitido no âmbito do discurso sério, acaba transpondo uma série de barreiras e penetrando a cultura oficial por intermédio do humor, como foi o caso do lundu, música do folclore negro que, por fim, segundo Mário de Andrade, acabou se transformando na “primeira forma musical afronegra que se dissemina por todas as classes brasileiras e se torna música ‘nacional’” (1944, p. 36).

Outro caso, na cultura brasileira, é o do famoso romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, sucesso quando publicado em folhetins no *Correio Mercantil* entre 1852 e 1853, mas cuja posterior publicação em livro vai obedecendo a um ritmo lento, alterado somente depois do Modernismo. Esse romance, que ganhou enorme projeção com o tempo, no momento mesmo de sua publicação não era objeto de grandes expectativas por parte de seu autor, que não o assinou nem no jornal nem tampouco na primeira edição do livro.<sup>3</sup> Diante do discurso artístico oficial, sério, da época – a literatura romântica – *Memórias* era apenas uma literatura “menor”, de entretenimento, sobretudo,

---

<sup>2</sup> Para Bakhtin, a partir do Romantismo o princípio do riso sofreu uma profunda transformação, quando “o riso se atenua e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo”. Isto é, o riso deixa de ser “ambivalente”, não tem mais sua marca “regeneradora”, característica intrínseca ao riso carnavalesco, definido por Bakhtin como um riso “festivo” porque é popular - partilhado por todos, o mundo é visto de um modo cômico “no seu alegre relativismo” – e “ambivalente” – característica que estabelece relação direta com os opostos em todas as suas dimensões: nega e afirma ao mesmo tempo, no fim está o começo e vice versa, o nascimento se liga à morte que, por sua vez, carrega um novo nascimento. Sem essa característica, o humor, ou “riso reduzido”, é destituído de uma força que antes era sua marca mais expressiva na cultura cômica popular; agora, no Romantismo, esse humor é “sombrio e sem alegria”. (2008, p. 10-37).

<sup>3</sup> Na primeira edição, há apenas o pseudônimo “Por um brasileiro” (TINHORÃO, 2000, p. 112).

para seu autor.<sup>4</sup> Certamente, nesse momento, a linguagem coloquial aliada à comicidade tinha um valor bem menor frente ao tom sisudo e grave do romantismo “oficial” brasileiro.<sup>5</sup> E esse mesmo romance depois de mais de cem anos de seu surgimento passa a ser uma obra de referência na literatura brasileira. O que mudou nesse tempo, entre outros aspectos, foi justamente a valorização social e cultural que passou a ter o discurso de humor. No Brasil, com o Modernismo, o humor passa a ser um discurso altamente valorizado, dentre tantos motivos, porque é possível por seu intermédio construir um tipo de crítica que jamais havia entrado pela porta da frente de nossa grande literatura. E assim como em *Memórias*, no Modernismo teremos um discurso de humor aliado às marcas do discurso falado, aliás, esse também um dos carros-chefes estéticos do primeiro modernismo. Além disso, entre *Memórias* e o Modernismo foi consolidada a “dialética da malandragem”,<sup>6</sup> como um valor não só estético – na medida em que a conduta do malandro passou a figurar na boa literatura como um estereótipo do imaginário brasileiro – mas também como um ambíguo valor social – que vai construir a relação do “homem cordial” como positividade sob muitos aspectos.

Mas se, no século XIX, parte da cultura de origem afro-negra teve de se alterar – sobretudo no que diz respeito à questão dos conflitos próprios da condição de classe – para passar a fazer parte da mais abrangente cultura brasileira – formada também pela cultura do branco europeu e do ameríndio –, no século XX essa passagem foi menos descaracterizadora. Nesse sentido, o samba do final dos anos vinte do século passado é emblemático porque é fruto da aliança dos compositores negros com os brancos. A contribuição musical – rítmico-melódica – dos sambistas negros é inegável; no que concerne aos brancos, que plasmaram esse estilo dos compositores negros, em muitos casos, como foi o de Noel Rosa, a contribuição, quanto à originalidade, foi mais propriamente poética na criação de letras cuja qualidade estética é inquestionável mesmo diante da erudita produção literária.

O jovem sambista contribuiu para criar uma dicção bastante coerente com um “tom da língua brasileira” procurado nessa época inclusive pela produção artística da elite literária nacional (SANT’ANNA, 2004, p. 25). E não é só a marca do discurso coloquial que aproxima Noel dos primeiros modernistas numa proposta estética, é também a eleição do humor e da ironia como categorias discursivas que evidenciam um distanciamento crítico dos valores sociais e estéticos dominantes. Isto é, por caminhos paralelos, dado que não se sabe de nenhum tipo de interlocução entre os poetas modernistas e os sambistas da década de 30, a literatura e a canção popular urbana lançaram mão de alguns recursos idênticos na construção de sua produção discursiva, justamente num momento em que ambas criavam

---

<sup>4</sup> Ver a citação do biógrafo de Manuel Antônio de Almeida, Marques Rebelo, reproduzida por Tinhorão, em que descreve como “durante reuniões barulhentas na casa deste seu amigo Bethencourt da Silva Manuel Antônio de Almeida escreveu vários rodapés da série das *Memórias*” (2000, p. 117).

<sup>5</sup> Justamente por não ter valor à época – entre 1840-60 –, quase nada restou de um tipo de poesia cômica, conhecida como “poesia pantagruélica”, produzida pelos estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo (CANDIDO, 2004a).

<sup>6</sup> Essa expressão é o título do clássico ensaio em que Antonio Candido analisa *Memórias de um sargento de milícias*; sua tese central, resumidamente, é a de que há, no romance, a representação de um jogo dialético entre o universo da ordem – o institucional, com suas leis morais, sociais etc. – e o da desordem – o da transgressão às normas – na sociedade brasileira do Brasil joanino. Não só a personagem principal, mas quase todas as outras transitam por essas ordens. Esse trânsito seria uma marca de conduta típica de uma parcela da população do Rio de Janeiro daquela época. E a leveza com que esse jogo dialético é construído deve-se justamente ao humor somado ao discurso coloquial (2004b, p. 45).

paradigmas bastante duradouros na arte brasileira. O curioso aqui é que em ambas as frentes – discurso coloquial e de humor – nossos poetas e sambistas estavam em sintonia com o que estava sendo produzido pelas vanguardas artísticas europeias – como se sabe, os escritores tinham uma interlocução consciente com a produção internacional, o que não se pode dizer dos sambistas. Mas certamente houve na época uma interlocução de outra ordem que trouxe à produção artística brasileira, tanto no campo da cultura popular quanto no da erudita, um tratamento discursivo semelhante em aspectos tão importantes.

Para compreender por que o discurso de humor pode ser tão eficaz em criar um efeito de sentido crítico, disfarçado ou atenuado como no caso das canções de Noel, talvez uma boa pista seja o enfoque psicanalítico a respeito dos mecanismos psíquicos envolvidos na produção e na recepção do humor. Freud não vai chegar a dizer que o humor é um discurso de disfarce propriamente, mas vai atribuir à sua produção psíquica um tipo de *encenação de distanciamento dos limites impostos pela realidade*, o que, no fim das contas, tem muito a ver com a pertinência de um discurso ambíguo – de disfarce – como constituinte de determinadas vozes discursivas.

No clássico *O chiste e suas relações com o inconsciente*, para ilustrar a produção e a recepção do discurso de humor, Freud dá como exemplo o caso do condenado à forca que no dia fatídico de sua morte pergunta que dia da semana é aquele; à resposta dada, uma segunda-feira, segue seu comentário: “Bela maneira de começar a semana!”. O humor aqui é uma forma de economizar a compaixão que por ventura sua situação pudesse suscitar: no lugar do sofrimento pelo seu fim próximo – tanto de sua parte como da parte do outro que compartilha sua dor – tem-se uma descarga psíquica que evita a compaixão, já que o próprio condenado “não se importa” com sua morte próxima, e se projeta no riso: “a compaixão economizada é uma das mais generosas fontes de prazer humorístico” (FREUD, 1981, p. 1163); isto é, de um modo geral, a essência do humor, como um mecanismo psíquico, estaria na economia de afetos desprazerosos.

O mais interessante na análise freudiana do humor está na origem da atitude psíquica que o engendra. Assim como o cômico e o chiste, o humor “tem este algo liberador” – o prazer de uma economia psíquica – mas tem também, diferentemente dos outros dois, “algo grandioso e exaltante”. Para Freud, essas características originam-se numa atitude narcísica; o eu não só se recusa a se submeter às limitações traumáticas da realidade, como também encena uma atitude de distanciamento em que as vicissitudes da vida só podem lhe causar prazer: “O humor não é resignado, mas rebelde; não só significa o triunfo do eu, mas também do princípio do prazer, que no humor consegue triunfar sobre a adversidade das circunstâncias reais” (1981, p. 2998).

A negação da realidade e a afirmação do princípio do prazer configuram a estrutura psíquica mobilizada pelo humor, que é a mesma dos mecanismos de defesa – neurose, loucura, embriaguês, ensimesmamento e êxtase – no entanto, diferente destes, com o humor há o detalhe nada desprezível de que a saúde psíquica permanece inabalada. Freud chega mesmo a afirmar que essa estrutura dá ao humor uma “dignidade” não encontrada no chiste, por exemplo, que “serve apenas ao benefício prazeroso, ou então põe este ganho ao serviço da agressão” (1981, p. 2998). Além dessa diferença, o humor não produz um prazer tão intenso quanto o chiste ou o cômico. Isso ocorre porque não é a brincadeira em si mesma o mais importante no humor, mas sua *intenção*: “O humor quer dizer-nos:

‘Olha, aí está o mundo que te parecia tão perigoso! Não é mais que um jogo de crianças, bom apenas para brincar!’” (1981, p. 2998).

Essa é uma chave importante para entender a perspectiva que compreende o humor não mais como um tipo de discurso inferior a outro, mas como um discurso diferente, capaz de uma enunciação contraposta ao discurso sério justamente porque somente aí é possível dizer, muitas vezes, aquilo que não cabe no discurso oficial por inúmeras razões. Uma dessas razões é justamente *desvalorizar* o que é tido oficialmente como um valor importante sem sofrer quaisquer consequências coercitivas que por ventura uma contraposição desse tipo possa acarretar.

É com o humor, sobretudo em sua conformação desde o romantismo, que a cada vez mais conflituosa relação entre indivíduo e sociedade passa a ser enunciada como digna de deboche, riso, ironia etc. Bakhtin cita o narrador de *Rondas Noturnas*, de Bonawentura – obra prima do grotesco romântico – para explicar esse tipo de conflito visto sob a perspectiva do riso:

Haverá no mundo meio mais poderoso para opor-se às adversidades da vida e do destino! O inimigo mais poderoso fica horrorizado diante desta máscara satírica e a própria desgraça recua diante de mim, se me atrevo a ridicularizá-la! E, que diabo, esta terra com seu satélite sentimental, a lua, não merece mais do que burla! (BAKHTIN, 1981, p. 2998)

## O malandro crítico de Noel

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 recalcados – como, por exemplo, a relação com o mundo do trabalho. Ao eger 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, como já observado, essa personagem começava 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” (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.

Mas 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, em vez 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. No entanto, nas canções de Noel, 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. Essa voz irônica o obriga, por assim dizer, a partilhar com ela além da crítica aos valores dominantes o enaltecimento de um universo altamente desvalorizado: o da produção artística, no âmbito da canção, das classes desfavorecidas cariocas. *Com que roupa?* é um bom exemplo desse jogo dialógico, ambíguo por excelência, tão característico da obra do compositor carioca:

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

Nesse samba a enunciação joga ambigualmente com a “consciência culpada” do malandro do Estácio; num nível, o discurso sugere 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, final da década de 20 e início da década de 30 do século passado, 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 indigência, desnudado pela penúria, maltrapilho, de tanga” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 116). Outro fato que reforça sua intenção crítica nessa canção é que inicialmente a melodia era a mesma do hino nacional.<sup>7</sup> 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” (1990, p. 121).

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

---

<sup>7</sup> 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).

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 brasileira<sup>8</sup> 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 – e 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’” (2003, p. 493). O malandro brasileiro não é definitivamente uma figura “lisonjeira”,<sup>9</sup> 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 um personagem à margem como um escudo prazeroso diante de sua inexorável miséria social.

Ao comentarem especificamente o humor da canção *Com que roupa?*, os biógrafos de Noel afirmam:

Noel transpõe para a música popular a singularidade tão carioca de tratar com graça e irreverência os assuntos mais sérios, de escarnecer da própria desgraça. Neste samba, a crise econômica, o Brasil de tanga, converte-se numa sucessão de piadas. Enquanto se ri delas, pensa-se na tristeza que ocultam. Um pouco como na definição de George Bernard Shaw para humor: “É qualquer coisa que faça a gente rir. Mas o humor mais requintado arrasta uma lágrima com a risada”. (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 117)

Os próprios biógrafos demonstram que aquilo que nomeiam como “singularidade tão carioca” é na verdade uma marca de um humor mais universal — como no mote de Giordano Bruno “Na tristeza alegre, na alegria triste”, tido por Pirandello como o mote do humorismo (1999, p. 192). Na obra de Noel Rosa, está presente essa marca universal do humor moderno como um discurso que revela “com graça e irreverência” um mundo contraditório, cheio de dor, de faltas inexoráveis para um indivíduo solitário e extremamente frágil diante das vicissitudes da vida. A leveza com que a dor é trazida não tira dela sua qualidade de ser dor, o que muda em relação ao discurso sério é que a encenação remete a um eu que “não se importa” com as mazelas da vida, mas, ao contrário, é até capaz de tirar do confronto com elas, pela ficção de distanciamento que cria, um enorme prazer.

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,

<sup>8</sup> 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 Freire, e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda.

<sup>9</sup> Carlos Sandroni cita inclusive o depoimento em que João da Baiana diz que não fez a viagem à Europa em 1922 com “Os oito batutas” porque não queria se aventurar e talvez até mesmo perder seu emprego como fiscal da estiva; categoricamente diz que não se encaixa neste “negócio de sambista malandro”, (2001, p. 168).

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*,<sup>10</sup> nos quatro últimos versos feitos por Noel, o deboche é em relação ao próprio malandro – tão incensado no restante da letra. Em *Malandro medroso*,<sup>11</sup> o jogo ambíguo dá o tom: a valorização de uma qualidade do malandro – a esperteza – se contrapõe à desvalorização de outra – a valentia. O malandro é a figura eleita para dizer das limitações – desprazerosas, injustas, duras – do mundo do trabalho, mas 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 canções de humor procura disfarçar: uma voz carregada de um amargo pessimismo. Além disso, o discurso ambíguo, do humor e da ironia, foi 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 despudorada pelo caótico e alegre mundo do prazer.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2008.

<sup>10</sup> O samba é uma parceria com Ismael Silva e Orlando Luís Machado: “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/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 Itararé. (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...)”.

<sup>11</sup> “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”.

- CANDIDO, Antonio. A poesia pantagruélica. In: \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004a. p.195-211.
- \_\_\_\_\_. Dialética da malandragem. In: \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004b. p. 17-46.
- FREUD, Sigmund. El chiste y su relación con lo inconsciente. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas de Sigmund Freud*. 4. ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. p. 1029-1167.
- MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: UnB/Linha Gráfica Editora, 1990.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.
- PINTO, M. *Noel Rosa: o humor na canção*. 2010. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- PIRANDELLO, Luigi. O humorismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 43-177.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. *Música popular e Moderna Poesia Brasileira*. 4. ed. São Paulo: Landmark, 2004.
- SODRÉ, Muniz. *Samba – o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2000. v. I.