

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

SALVATORE COLLURA

**MALANDROS E MALANDRAGEM:
NOEL ROSA**

VITÓRIA
2011

SALVATORE COLLURA

**MALANDROS E MALANDRAGEM:
NOEL ROSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral.

VITÓRIA
2011

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Collura, Salvatore, 1970-
C714m Malandros e malandragem : Noel Rosa / Salvatore Collura. –
2011.
166 f.

Orientador: Sérgio da Fonseca Amaral.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Rosa, Noel, 1910-1937. 2. Malandros e vadios na
literatura. 3. Samba. 4. Indústria cultural. I. Amaral, Sérgio da
Fonseca. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de
Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

SALVATORE COLLURA

MALANDROS E MALANDRAGEM: NOEL ROSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 30 de novembro de 2011

COMISSÃO EXAMINADORA



Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador



Profª Drª Carla Costa Pinto Francalanci
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Titular



Profª Drª Ana Augusta Wanderley Rodrigues de Miranda
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Titular

Profª Drª Viviana Mônica Vermes
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Suplente

Profª Drª Maria Cristina Cardoso Ribas
Faculdade de Formação de Professores da
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Membro Suplente

Eu bem sei que tu condenas
O estilo popular
Sendo as notas sete apenas
Mais eu não posso inventar
(“Mais um samba popular”, Noel Rosa)

“Aquele sem-queixo é demais. Um gênio!
A gente aqui escrevendo, escrevendo, escrevendo,
e ele resume tudo em uma meia dúzia de palavras.
Exatamente meia dúzia!”
(Orestes Barbosa sobre Noel)

RESUMO

Analisa a figura do malandro, enquanto personagem e enquanto linguagem, na produção do compositor Noel Rosa, evidenciando as características e as peculiaridades do discurso noelino, bem como as inovações introduzidas por ele no âmbito da canção popular brasileira, que resultam da conjugação de vários fatores: musical, temático, linguístico e poético. Contextualiza a figura do malandro, que vivencia significantes modificações entre o final do século XIX e as primeiras três décadas do século XX, trazendo a discussão até o período de Noel e de Getúlio Vargas. Sob a luz da temática do malandro e da malandragem, atenta para um panorama histórico, social, político e cultural do período estudado, observando a relação multifacetada de Noel Rosa com o malandro e a malandragem. Diz respeito a uma mudança de perspectiva que Noel, “cronista” da Vila Isabel, propôs sobre a visão do malandro: ele percebeu que em uma sociedade em fase de grandes transformações – assim como era o Rio de Janeiro daquela época – a imagem do malandro de navalha no bolso, ligada ao mundo do samba, podia representar um perigo para o progresso da carreira artística dos novos compositores.

Palavras-chave: Rosa, Noel, 1910-1937. Malandros e vadios na literatura. Samba. Indústria cultural.

RIASSUNTO

Analizza la figura del malandrino dal punto di vista del personaggio e del suo linguaggio nella produzione del compositore Noel Rosa, mettendo in evidenza le caratteristiche e le peculiarità del discorso noelino, così come le innovazioni da lui introdotte nell'ambito della canzone popolare brasiliana, risultanti dalla coniugazione di vari fattori: musicale, tematico, linguistico e poetico. Contestualizza la figura del malandrino, esposta a cambiamenti significanti tra la fine del secolo XIX e i primi tre decenni del XX secolo, concentrando l'analisi sul periodo di Noel Rosa e Getúlio Vargas. Sotto la luce della tematica del malandrino e del malandrinaggio, conduce un panorama storico, sociale, politico e culturale del periodo in analisi, osservando le diverse relazioni di Noel Rosa con il malandrino e il malandrinaggio. Discute i cambiamenti di prospettiva che Noel, "cronista" di Vila Isabel, propose riguardo la visione del malandrino: egli percepì che in una società in fase di grandi trasformazioni qual'era Rio de Janeiro in quell'epoca, l'associazione dell'immagine del malandrino dal coltello in tasca con il mondo del samba, poteva costituire un pericolo per il progresso della carriera artistica dei nuovi compositori.

Parole chiave: Rosa, Noel, 1910-1937. Malandrini e vagabondi nella letteratura. Samba. Industria culturale.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. MALANDROS E MALANDRAGEM ENTRE O FINAL DO SÉCULO XIX E O TEMPO DE NOEL ROSA	28
2.1 O SURGIMENTO DA FIGURA DO MALANDRO NO RIO DE JANEIRO	28
2.2 SOCIEDADE, MALANDRO E TRABALHO	36
2.3 SAMBA E MALANDRAGEM	50
2.4 NOEL ROSA E SUAS RELAÇÕES COM O MUNDO DA MALANDRAGEM ...	56
2.5 O MALANDRO, O SAMBA E SEUS LUGARES	60
2.6 A MALANDRAGEM ENTRE AS MUDANÇAS SÓCIO-CULTURAIS NA ÉPOCA DE GETÚLIO VARGAS E AS DISPUTAS DE CLASSE.....	68
3. VERTENTES NOELINAS SOBRE MALANDROS E MALANDRAGEM	76
3.1 OS MALANDROS, A IRONIA E A REFLEXÃO SOCIAL	76
3.2 OS MALANDROS, O AMOR E AS MULHERES	99
3.3 MALANDROS E FOLGADOS: HUMOR E IRREVERÊNCIA	111
4. O MALANDRO E A MALANDRAGEM NA <i>POLÊMICA</i> ENTRE NOEL ROSA E WILSON BATISTA	119
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
6. REFERÊNCIAS	150
APÊNDICE A - Letras das músicas de Noel Rosa citadas neste trabalho	155

1. INTRODUÇÃO

Objetivo principal deste trabalho é a análise da figura do malandro, enquanto personagem e enquanto linguagem, em algumas composições de Noel Rosa. Propomo-nos a evidenciar, através da leitura crítica de seus textos, as particularidades do discurso noelino sobre o tema do malandro e da malandragem, contextualizando-o no que diz respeito às questões sociais, culturais e econômicas da época, e também em sua relação com a produção de outros compositores contemporâneos.

Se é verdade que a figura do malandro é preexistente à sua versão carioca do início do século XX, encontrando-se em várias épocas e folclores, teremos a oportunidade de perceber que o personagem brasileiro desse período assume características próprias, interessantes de serem examinadas. Além disso, observaremos que, ao longo de poucas décadas, o personagem assume conotações variadas: ora o malandro do morro, ora o malandro da Lapa – bairro típico da boemia carioca daqueles anos – ora o malandro dos terreiros de macumba, ora o do carnaval. Se, para o senso comum, o malandro pode ser visto como um sujeito astuto e sagaz, que abusa da confiança dos outros e usa de sua esperteza para tirar proveito e sobreviver sem trabalhar, por outro lado, seu nome pode estar diretamente ligado a histórias de polícia, prisões e homicídios. O malandro encarna, às vezes, o porta-voz de discursos de classe, outras vezes um sujeito bandido, ou, ainda, um trapaceiro boêmio e divertido – um *rapaz folgado*, citando uma expressão de Noel Rosa. As condições da época são favoráveis para o surgimento de uma certa “cultura malandra”, que se parece com as contradições sociais que o Rio de Janeiro enfrenta, entre as quais destacam-se um grande crescimento demográfico, uma forte divisão entre ricos e pobres, os processos de favelização, a perseguição dos “vagabundos” que não se enquadram no sistema burguês fundamentado no trabalho empregatício, entre outros fatores.

Desenvolveremos um panorama histórico e social do Brasil entre o final do século XIX e a terceira década do século XX, apontando para o surgimento do malandro no Brasil e para as suas características. Isso será feito ao longo do primeiro capítulo.

O malandro se torna um símbolo do novo Rio de Janeiro do começo do século XX, pois, como observa Cláudia Matos em seu livro *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*, se em sua figura “coexistem caracteres antagônicos, é porque ele expressa o antagonismo e a contradição existentes dentro da sociedade [...]” (MATOS, 1982, p. 68). Atentaremos, então, para uma definição, o quanto mais abrangente possível, do personagem.

Estudaremos, também, a relação do malandro com o mundo do samba. De fato, a palavra sambista era, ainda nos anos 30, sinônimo de vagabundo, de marginal, e esses dois substantivos estavam ligados à malandragem.

O poeta da Vila – como Noel era apelidado – atuou nos primeiros sete anos da década de 1930, período de grandes desenvolvimentos, mudanças e transformações, tanto no samba – e, de forma geral, na música brasileira – assim como sociais, econômicas e culturais. Nessa época, assistimos ao sucesso e à veiculação, através do rádio, dos discos e do teatro, do personagem malandro e da “cultura malandra”, principalmente nas suas manifestações tipicamente cariocas – pois a capital Rio de Janeiro difundia modelos sociais e de comportamento pelo Brasil afora. Se a temática da malandragem carioca alcança o auge nesse período, observamos que a sua história não é recente, não é linear e nem unívoca. As abordagens e as descrições referentes ao tema provêm de lugares sociais diversos, encontrando-se, por exemplo, em sambas do morro, em sambas urbanos, em marchinhas de carnaval, assim como em peças do teatro de revista.

Eis que Noel Rosa, de pele branca, filho de uma família de classe média emergente – o pai comerciante, a mãe professora – de um bairro do Rio de Janeiro em ascensão econômica, que estudou em um colégio tradicional – o colégio São Bento – e que chegou a ser estudante de medicina, mas que adora a vida noturna, a boemia, a bebida e as mulheres, se encontra, segundo nosso ponto de vista, em uma posição privilegiada para escrever sobre a malandragem de uma forma nova e mais ampla: ele conhece o morro e seus personagens, tem livre acesso a eles, frequenta os sambistas de lá – Cartola será seu grande amigo e parceiro, tanto de sambas assim como de noitadas e bebidas – e frequenta, também, os malandros, alguns dos quais são seus amigos. Ao mesmo tempo, ele tem acesso às badaladas

rádios da cidade, muito em voga naquele período, e, dada a sua condição social, tem, com muita probabilidade, a oportunidade de travar alguma forma de contato com as reflexões e as vertentes da corrente modernista, oriunda da Semana de Arte Moderna de 1922. Além de características modernistas, suas letras apresentam, também, uma reflexão social, conduzida com brilhante humor e ironia.

De forma geral, a malandragem, tema aqui em análise, pode ser considerada como o conjunto de características próprias do malandro, de seus *modus agendi*. O malandro simboliza aquele tipo de personagem – em grande parte carioca – proveniente das classes menos favorecidas, boêmio, que se coloca em evidência por seu modo peculiar de se vestir, de falar, de andar, e que vive de prazeres e diversões. Mas é, também, um sujeito que acha sua própria maneira de sobreviver às regras da sociedade capitalista e que move sua crítica aos valores burgueses: inimigo do batente – historicamente associado à escravidão – observa “quem trabalha andar no miserê” – citando Wilson Batista em “Lenço no pescoço”. Ser do interstício, o malandro vive mais às custas dos outros que dos próprios esforços. Não trabalha regularmente, preferindo viver de práticas mais ou menos ilícitas. Sua figura se assenta nas contradições sociais de uma sociedade brasileira ainda confusa entre os pensamentos e os costumes da colônia escravocrata – com sua divisão de classes – e a vida moderna, inspirada nas grandes cidades européias.

O malandro é, em grande parte, um personagem negro ou mestiço proveniente das classes marginalizadas – daí sua ligação com o samba. Sua cultura, permeada de elementos *afro-brasileiros*, é estranha aos modelos europeus. Ele vive na fronteira entre a ordem e a desordem, entre a legalidade e a ilegalidade. Fabiana Lopes da Cunha, em seu livro *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*, descreve o malandro como

[...] um personagem dissimulado que se utiliza de “máscaras” para viver numa sociedade adversa, contra a qual não adianta medir forças em confronto direto. O malandro popular então “cava” um viver paródico, aparentemente aceitando as regras instituídas. Sua imagem é diferente de quem tem um trabalho regular, porque o malandro sempre anda muito alinhado, de terno branco impecável, elementos que aparentemente poderiam aproximá-lo dos padrões burgueses, ou das camadas médias urbanas (CHUNHA, 2004, p. 168).

Em *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*, Cláudia Matos afirma que o malandro

[...] não se pode classificar nem como operário bem comportado nem como criminoso comum: não é honesto, mas também não é ladrão, é malandro. Sua mobilidade é permanente, dela depende para escapar, ainda que passageiramente, às pressões do sistema (MATOS, 1982, p. 54).

Observamos que o malandro descrito pelas duas autoras não pertence decerto à classe média, à qual, porém, quer se aproximar, vestindo-se com esmero, com a finalidade principal de se aproveitar dela de alguma forma.

As temáticas desenvolvidas nos anos 30, ao se falar em malandragem, são, de forma geral: a reflexão sobre as dificuldades e desigualdades sociais; o deboche de quem aceita trabalhar para ser explorado pelo “patrão”; ou, ainda, a exaltação ideológica contra o sistema capitalista, como, por exemplo, podemos encontrar na letra da música “Lenço no pescoço”, de Wilson Batista, de 1933:

Meu chapéu do lado
 Tamanco arrastando
 Lenço no pescoço
 Navalha no bolso
 Eu passo gingando
 Provoco e desafio
 Eu tenho orgulho
 Em ser tão vadio

Sei que eles falam
 Deste meu proceder
 Eu vejo quem trabalha
 Andar no miserê
 Eu sou vadio
 Porque tive inclinação
 Eu me lembro, era criança
 Tirava samba-canção.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 291).

Mas a temática da malandragem não está exclusivamente ligada às questões como a exploração do trabalhador e às dificuldades sociais das classes menos favorecidas. Encontra-se também, por exemplo, em contextos ligados ao carnaval e ao desfile das escolas de samba, em que se exalta a boemia e a “vida boa” de quem

vive fora dos esquemas convencionais do trabalho. A esse propósito, vemos, por exemplo, a música “O que será de mim”, de Ismael Silva e Nilton Bastos, de 1931:

Se eu precisar algum dia
De ir pro batente
Não sei o que será
Pois vivo na malandragem
E vida melhor não há.

Minha malandragem é fina
Não desfazendo de ninguém
Deus é quem nos dá a sina
E o valor dá-se a quem tem.

(GOMES, 2011, p. 173).

Ao estudar a relação de Noel Rosa com o tema do malandro e da malandragem, observamos algumas perspectivas, às vezes diferentes do que outros compositores seus contemporâneos apresentam. A primeira delas é a de um “cronista” da época, comentarista do tempo e da sociedade em que vive; é a do Noel *flâneur* que, vagueando pela cidade, observa a rua, suas personagens, seus costumes. Sobre o *flâneur*, observado na França do século XIX por Charles Baudelaire, Walter Benjamin (1989, p. 38) o define como aquele sujeito em que “se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor”, afirmando, ainda, que se trata de “um príncipe que, por toda parte, faz uso do seu incógnito” (BENJAMIN, 1989, p. 38) em busca da experiência da rua. O poeta e cronista João do Rio assim descreve o *flâneur* e sua atividade pelas ruas cariocas:

Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos o lutador do Cassino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas mágicas [...]. Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível [...] (RIO, 2008, p. 39).

Nesse sentido, Noel nos deixará a sensação de saber descrever com grande acuidade e sutileza o que percebe em sua volta. Vemos, por exemplo, no samba “Século do Progresso”, de 1934, uma crônica em que encontramos a observação do

compositor sobre a rápida transformação dos costumes naquele Rio de Janeiro em grande desenvolvimento econômico e social:

A noite estava estrelada
Quando a roda se formou
A lua veio atrasada
E o samba começou
Um tiro a pouca distância
No espaço forte ecoou
Mas ninguém deu importância
E o samba continuou

Entretanto, ali bem perto
Morria de um tiro certo
Um valente muito sério
Professor dos desacatos
Que ensinava aos pacatos
O rumo do cemitério

Chegou alguém apressado
Naquele samba animado
Que cantando assim dizia:
“No século do progresso
O revólver teve ingresso
Pra acabar com a valentia”

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 295).

Nesses versos, o compositor percebe as mudanças do período em que vive: a época do sujeito valente, respeitado no morro, “muito sério”, está prestes a acabar, devido ao ingresso do revólver. A cena mostra, ainda, a indiferença dos presentes, que não dão importância ao ecoar do tiro. A observação social está contida em várias composições de Noel, algumas das quais serão estudadas ao longo deste trabalho, como, por exemplo, “O orvalho vem caindo”, “Filosofia”, “Conversa de botequim”, entre outras.

Uma segunda forma de relação de Noel Rosa com a temática da malandragem está ligada à visão boêmia da vida, à vida noturna, ao botequim, e também aos pequenos golpes aplicados ao outro.

Teremos a oportunidade de observar como Noel constrói seus textos de maneira ambígua e irônica. Este é o caso, por exemplo, da música “Com que roupa”, que será amplamente analisada no segundo capítulo. A lábia do malandro, a conversa astuciosa, utilizada para convencer ou enganar o outro, fascina Noel, que a reproduz

em seus versos, como podemos encontrar, por exemplo, nesse trecho da letra do samba “Mentiras de mulher”, de 1931:

Que eu tenho horror ao batente,
 Que não sou decente
 Pode crer quem quiser.
 Que eu sou fingido e malvado
 E até sou casado
 São mentiras de mulher.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 393).

Mas, quem é o fingidor, nesses versos? É o “eu lírico”, ou seja o malandro, ou a mulher? Atentaremos para o sentido irônico das canções de Noel, apontando para as possíveis leituras.

Mas há uma terceira relação de Noel com o tema do malandro, que queremos evidenciar: conscientemente ou não, o Poeta da Vila dá voz à ideologia dominante que reprova a inclinação violenta do malandro de navalha no bolso, retratado, por exemplo, no texto da música “Lenço no Pescoço”, de Wilson Batista. Noel tenta desconstruir essa figura, ridicularizando-a através da ironia, da comicidade, e tenta substituí-la com sua “versão civilizada”, o “rapaz folgado”. Trataremos disso no terceiro capítulo.

O período em que Noel atua é de grandes revoluções tecnológicas: “a luz elétrica, o telefone, o cinema, o automóvel, o avião e os novos inventos no campo da indústria fonográfica” (DINIZ, 2006, p. 42). Nas capitais brasileiras acabava-se de vivenciar, há pouco tempo, uma versão tropical da assim chamada *Belle Époque*, uma fase de despreocupação e euforia vivida pela burguesia europeia entre o final do século XIX e o início do século XX. Assim a define André Diniz, em seu livro *Almanaque do samba*:

A “bela época” foi caracterizada pela crença desenfreada nas virtudes e benesses da vida burguesa. Indo do fim do século XIX ao início do XX, com grande força sobretudo em Viena e Paris, influenciou com muita vitalidade o cenário cultural das grandes cidades brasileiras. A cultura parisiense tornou-se referência para nossa elite. Reverenciavam-se o idioma francês e os poetas, escritores e pintores da Cidade Luz. No cotidiano do Rio de Janeiro, matriz política e cultural do país, a elite remodelava os espaços de sociabilidade, empurrando a cultura afrodescendente para as nascentes periferias e morros (DINIZ, 2006, p. 43).

Em seu livro *Literatura como missão: tensões sociais e criação da Primeira República*, Nicolau Sevcenko observa que o Rio de Janeiro passava por uma “remodelagem urbana” segundo os moldes parisienses.

Ao estilo do mestre-de-obras, elaborado e transmitido de geração em geração desde os tempos coloniais, constituindo-se ao fim em uma arte autenticamente nacional, sobrepôs-se o *art nouveau* rebuscado dos fins da *Belle Époque*. Também com relação à vestimenta verifica-se a passagem da tradicional sobrecasaca e cartola, ambos pretos, símbolos da austeridade da sociedade patriarcal e aristocrática do Império, para a moda mais leve e democrática do paletó de casimira clara e chapéu de palha. O importante agora é ser chic ou smart, conforme a procedência do tecido ou do modelo (SEVCENKO, 1986, p. 44-45).

A cidade se dividia: de um lado as camadas mais pobres, que sofriam com a favelização em áreas insalubres da cidade, e que eram consideradas ociosas e ameaçadoras ao desenvolvimento e ao progresso do país; de outro a elite burguesa da cidade, que se preocupava em introduzir modos de conduta “civilizados” oriundos da Europa, e em fundamentar seus costumes nos modelos de lá. Acreditamos que tal caricatura pitoresca dos costumes europeus virá influenciar a vestimenta “fina” do malandro, que se torna, por sua vez, a caricatura de uma caricatura, isto é, a caricatura do burguês tropical, o qual vive imitando os costumes europeus.

Nesse contexto, vem à tona o estilo de vida boêmio, um estilo de vida não convencional – segundo o pensamento burguês-capitalista – fenômeno social que Diogo de Castro Oliveira observa ser contraditório:

O boêmio era o autêntico portador de uma contradição interna voraz: por um lado, foi a modernidade que possibilitou que ele viesse a lume; por outro, nele se concentrava a resistência mais radical a essa mesma modernidade. A boemia, portanto, deve ser enquadrada exatamente no fulcro do dilema burguês: o interesse egoístico do capital por um lado, os ideais de emancipação e de liberdade do homem pelo outro. Ela é o corpo do delito dessa angústia (OLIVEIRA, 2008, p. 31-32).

Em sua obra *Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*, Adriano Fenerick observa que em bairros como a Lapa carioca, a boemia literária do período se mistura com a “gente valente”, com a malandragem boêmia: “Bairro boêmio, a Lapa concentrava vários cabarés, salões, restaurantes, livrarias, café e botequins”, centro de um “meretrício todo especial”

(2005, p. 33). Citando André Gardel em *O encontro entre Bandeira e Sinhô*, Fenerick diz que a Lapa era

a boêmia [*sic*] artística de literatos e músicos, artistas plásticos e jornalistas que, junto com o ambiente geral do lugar (igrejas, Arcos, velhos sobrados, etc.), os tipos populares (meninos de rua, malandros, macumbeiros, etc.) e os artistas oriundos das camadas baixas da população, definem um panorama de realidades e espaços mesclados (FENERICK, 2005, p. 33).

Observamos, nesse relatos, dois tipos de boemia que convivem no mesmo ambiente. É Oliveira que nos ajuda a defini-los, fazendo uma separação

[...] entre a boemia e uma boemia 'literária' por dois motivos óbvios: o primeiro é que a boemia, com seus marginais, prostitutas, conspiradores e estudantes, pode marcar uma época, mas nem sempre deixa um legado ou vestígios para a bateia do historiador; segundo, como pesquisador dos epifenômenos culturais, cabe-me buscar compreender e realçar [...] o crescimento funcional do espírito no processo de conhecimento numa época de rupturas tão drásticas com o passado e com a tradição. A renitência dos boêmios em combater a modernidade que os gerou é compreensível pela própria complexidade da cidade, que tende a suprimir aqueles que adotam condutas irracionais e soberanas, alheias aos quadros das funções sociais e dos postos da cadeia produtiva. Nesse sentido, o boêmio pode ser enquadrado como um conservador. O indivíduo na verdade protesta com sua vivência errante e sua insistência em não aceitar papéis sociais estáveis contra o fato de ser desnecessário para a cidade. No fundo, o boêmio é o resíduo de um sistema que se aproveita do homem de todas as formas e incessantemente (OLIVEIRA, 2008, p. 34).

Na “conversa” do malandro que encontramos nas letras dos sambas da época, a boemia faz referência à vida noturna da bebida e dos prostíbulos, do jogo do bicho, da polícia perseguidora, mas também faz referência à crítica social e à resistência ou à dificuldade de integração na sociedade moderna e capitalista.

Aproveitando o ensejo sugerido por Oliveira, que faz distinção entre dois tipos de boemia, observamos que diferentes figuras se abrigam sob a única definição de malandro: o valentão bom de briga, que anda de navalha no bolso; o aventureiro astucioso; o sujeito da boemia; o que traz seu sustento no baralho ou no jogo da chapinha; o cafetão dos bordéis, entre outros. Parece-nos oportuna uma tentativa de diferenciação, aos fins de nosso estudo. Apontamos, assim, para uma distinção do malandro em três categorias: a primeira se refere ao que chamamos de “malandro como ser”. Essa categoria alude ao malandro violento e criminoso, de navalha no

bolso, personagem que realmente existiu na *urbs* carioca. Pensemos, por exemplo, no personagem Madame Satã, representante dos malandros típicos do imaginário coletivo, marginal ou bandido, que acabou representando uma espécie de “força de resistência” contra os maus tratos dos policiais em relação às prostitutas, aos travestis, enfim, a toda sorte de gente que vivia no e do submundo carioca. Assim o descreve Rogério Durst:

De cabelos pelos ombros, Satã destruiu a socos de canhota o estereótipo do homossexual frágil e delicado. Terror dos policiais, passou mais de um terço de sua vida na cadeia. E foi um preso exemplar. Foi Mulata do Balacochê e campeão de fantasias do baile dos Caçadores de Veados. Pegou para criar cinco crianças. Na infância, sua mãe trocou-o por uma égua. Foi cozinheiro de pensão. Matou um guarda. Foi ambíguo, Santo e diaba. Rainha Diaba (DURST, 1985, texto da contracapa).

Numa segunda categorização, distinguimos o “malandro de performance”, que é aquele que incorpora a malandragem como estilo de vida. Este, sem ser de fato um malandro “real”, de navalha no bolso, como o que descrevemos acima, adota algumas posturas daquele personagem, muitas vezes sendo apenas um boêmio, um frequentador de prostíbulos e botequins e/ou um caloteiro. Nesse sentido, podemos pensar no próprio compositor Noel Rosa, que, se não era certamente um malandro *tout court*, gostava de viver na boemia, de gozar da cara do outro, adotando gestos e atitudes do malandro do morro, quer por fascínio, quer para chamar a atenção para si. Podemos nos referir, ainda, àquele que usa de procedimentos desonestos para trapacear e enganar os outros, aplicando-lhes golpes diversos.

Máximo e Didier, autores do importante livro *Noel Rosa: uma biografia*, apontam, repetidamente, para o caráter altamente autobiográfico das letras de Noel, que do retrato mais característico do malandro imita alguma pose:

[Noel] não é propriamente um malandro, desses que exploram mulheres e acreditam que só pancada as amacia. Seus sambas pregando esse tipo de malandragem não devem ser tomados ao pé da letra. São mais pose do que convicção, menos vontade de agir do que de cantar como malandro. Sempre foi assim (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 275, grifo nosso).

Inserido em um contexto sócio-cultural em que, ainda há pouco tempo, os termos sambista e malandro eram quase sinônimos, acreditamos que o poeta da Vila possa

ter se deparado com algumas reflexões acima do próprio papel dentro de sua sociedade: boêmio por natureza, Noel sentia na pele a dificuldade de se viver fora dos esquemas da vida burguesa pautada pelo trabalho convencional. Citando novamente João do Rio, se “flanar é ser vagabundo, [...] ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem” (RIO, 2008, p. 39), eis que a um cronista-sambista como ele não resta mais que assumir como própria a “filosofia” da vida boêmia e, por esse viés, de uma certa malandragem. Mas, incisivo em sua observação, Carlos Sandroni se manifesta sobre a malandragem dos próprios sambistas da seguinte forma:

De fato, talvez a única e decisiva malandragem real dos sambistas tenha sido transmitir aos compradores de discos e consumidores de música popular uma imagem idealizada de suas próprias existências, graças à qual puderam, quando tiveram sorte, contornar parte de suas dificuldades materiais (SANDRONI, 2001, p. 178).

Isso nos remete a uma consideração: tanto Noel, assim como outros compositores exploraram o tema da malandragem apenas por este estar em voga. Eis que, seguindo a sugestão de Sandroni, ficção e autoficção, isto é, *performance*, se encontrariam no contexto da malandragem.

Por fim, apontamos para um “malandro estético”, fruto das composições literárias e, de forma geral, da produção artística. Trata-se do malandro idealizado, representado nos roteiros de teatro, assim como nas músicas dos sambistas.

Se uma diferenciação em categorias pode nos ajudar no estudo e no entendimento desse personagem multifacetado, assim como no estudo da repercussão que este teve na sociedade e na cultura brasileira, não é simples definir onde começa um tipo e termina outro. Sem dúvida, o malandro que aqui definimos “estético” – ou seja o da criação literária ou artística – se baseia na leitura/interpretação ficcional daquele personagem “real” que acima definimos “malandro como ser”. Mas, também, podemos observar que a criação literária resulta influenciada pelo proceder do malandro que chamamos “de performance”, o qual, por sua vez, se remete inevitavelmente ao sujeito “real”. Percebemos, ainda, que o sujeito “real”, de alguma maneira, se produz numa “invenção de si”, “banca o personagem” e, portanto, se torna “performance”. Para essa observação, nos apoiamos no conceito de *performance* definido por Diana Klinger, segundo o qual o sujeito “representa um

papel” na própria “vida real”, “na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras”. (KLINGER, 2007, p. 55). Nesse sentido, a inteira “vida real” se torna produto da *invenção de si*. O conceito de *performance* de Klinger nos parece oferecer a oportunidade propícia para a reflexão aqui proposta: se é difícil apontar onde termina uma das categorias e inicia a outra, é porque as três se influenciam reciprocamente o tempo todo.

A análise dos diversos tipos de malandro descritos por Noel Rosa é o objeto principal de nosso estudo no segundo capítulo, onde examinamos algumas composições do autor. Num necessário recorte, escolhemos algumas obras tidas como representantes das principais vertentes temáticas noelinas sobre o malandro e sobre a malandragem: ora o elogio de alguns aspectos do *modus vivendi et agendi* de um personagem boêmio; ora o retrato irônico, cômico, de um malandro medroso e fraco, ou, ainda, a crônica da dura realidade que o personagem em análise enfrenta. Estudaremos as letras tentando evidenciar suas peculiaridades, contextualizando-as no que diz respeito à discussão social e cultural da época. Ao mesmo tempo, aproveitaremos para destacar alguns aspectos característicos da inovação textual do compositor, da linguagem e do estilo por ele utilizado.

No que diz respeito à música popular e seus compositores, compartilhando da ideia de autores como Sérgio Cabral, Wander Nunes Frota, Ricardo Cravo Albin, entre outros, podemos afirmar que a partir dos anos vinte, iniciaram-se os trabalhos que criaram as diretrizes da música popular brasileira que prosseguirá numa mesma direção por algumas décadas e, quem sabe, de certa forma, até os dias de hoje.

Atuando no período chamado a “Era de Ouro do Rádio”, segundo a definição de Cravo Albin (2003, p. 80), Noel Rosa é considerado, hoje, o representante de uma geração de novos compositores, um divisor de águas na história da canção brasileira, e o primeiro compositor “moderno” da música popular nacional. Sua obra é tida como um dos mais importantes paradigmas da música popular urbana brasileira. Alguns estudiosos que se manifestaram nesse sentido são Antonio Candido, José Ramos Tinhorão, Luiz Tatit, entre outros. Noel operou uma mediação entre elementos do samba do morro e do samba da cidade e tornou-se, apesar dos poucos anos de carreira – de 1929 a 1937 – uma referência tão importante de sua

época que, para indicar a classe dos compositores e cantores de rádio da década de 1930, Frota, em seu livro *Auxílio luxuoso*, refere-se a estes como à “geração Noel Rosa” (FROTA, 2003). Noel esteve sempre atento às tendências do momento, ao gosto da população, em uma época de grandes transformações, aquela dos anos 30, período em que se começou a autonomização da atividade musical no âmbito das duas principais instâncias de consagração da época: a indústria fonográfica e as emissoras comerciais de rádio (FROTA, 2003, p. 62).

Segundo Frota (2003, p. 25), “uma das principais contribuições da geração Noel Rosa foi a de originalmente mapear os planos de navegação dentro daquele novo campo, tanto para si mesmos como para os artistas que vieram depois”. Alguns fatores contribuíram, principalmente para a definição da música popular brasileira assim como se deu. Primeiramente foi graças ao surgimento de uma dada tecnologia, com o conseqüente crescimento das mídias – principalmente o disco e as emissoras de rádio. E isso foi em direção à sucessiva criação/massificação do gosto do grande público, com fins comerciais. Em 1927, foi implantado no Brasil o sistema de gravação eletromagnética dos discos. Essa mudança tecnológica da indústria discográfica permitia grandes vantagens: ao contrário do que acontecia no sistema mecânico, o som gerado se transformava, no novo sistema, em sinal de corrente eletromagnética e, sucessivamente amplificado. Além de melhorar a qualidade do som de forma geral, isso permitiu que cantores desprovidos de um “vozeirão”, lírico, pudessem gravar. Noel Rosa, dotado de uma voz bastante fraca, junto a muitos outros novos cantores, teve acesso à imortalização da própria voz. Com uma significativa redução dos custos de produção, trazida pela nova tecnologia, o disco passou a ter uma participação maior no processo de massificação da música popular.

Apesar da inauguração da primeira emissora de rádio do país ter ocorrido em 1923, o rádio foi oficialmente transformado em veículo comercial após o Decreto n. 21.111 do Executivo Federal datado de 1º de março de 1932 (FROTA, 2003, p. 26). Um ano depois o Rio de Janeiro contava já com cinco estações. A esse propósito, autores como Giovanna Dealtry, Fabiana Lopes da Cunha e Wander Nunes Frota observam como as concessões do serviço radiofônico, que eram feitas (e continuam sendo) pelo Estado, tiveram, sem dúvida, um caráter político-estratégico para o governo de

Getúlio Vargas, que entendeu facilmente o potencial das mídias para o controle das massas. Como observa Cunha,

A dinamização do cenário econômico com o advento da República e a extraordinária diversificação dos meios sociais, assim como uma abertura inédita para as correntes dominantes da cultura internacional, promoveriam um ambiente de trocas simbólicas e de amálgamas surpreendentes, no interior do qual foram forjados os processos de auto-representação voltados para a configuração de uma identidade nacional brasileira sintética, unitária e abrangente (CUNHA, 2004, p. 15).

O Brasil precisava se tornar um país moderno, de se projetar no cenário econômico internacional. Foi fácil, então, que todos os fatores acima citados contribuíssem para a institucionalização – fabricação? – de uma identidade cultural musical nacional, precipuamente espelhada no cenário sócio-cultural da Capital Federal, o Rio de Janeiro. Tanto a indústria fonográfica e do comércio via rádio, assim como os interesses de Getúlio Vargas levavam a essa criação. Afirma, ainda, Cunha:

A síntese final desse enredo esdrúxulo se daria sob a batuta firme dos ministérios da cultura e propaganda, coordenando a indústria fonográfica, o teatro do rebolado, os estúdios de cinema, as estações de rádio, a produção musical e literária, e a pompa monumental dos desfiles das escolas de samba (CUNHA, 2004, p. 15).

De acordo com Frota (2003), os artistas da geração Noel Rosa tiveram que aprender a lidar com as instâncias de consagração e suas circunstâncias mais imediatas. Afinal, nos anos 30, pela primeira vez, era possível viver de música, mesmo que isso fosse ainda reservado a um pequeno reduto de artistas brancos ou mestiços. Segundo o autor, em busca de sucesso, os artistas submetiam seus dotes artísticos, cientemente ou não, às leis comerciais do mercado. A música popular, que exportava os modelos de vida das grandes cidades para o resto do Brasil, não deixou de receber as atenções de Getúlio Vargas, o qual, como observa Dealtry (2009), pouco tempo depois da morte de Noel, proporá ao mundo inteiro a imagem representativa do Brasil na figura de Carmen Miranda e por meio da música “Aquarela do Brasil”. Nasce, nesse período, o *Samba exaltação*, cujo embrião pode ser encontrado nas composições que, no começo dos anos 30, exaltam o próprio bairro. Vale lembrar, entre todas, o samba “Feitiço da Vila” de Noel Rosa, em cuja letra encontramos:

São Paulo dá café,
 Minas dá leite,
 E a Vila Isabel dá samba.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 329).

Mas Noel, sem dúvida, teve outras importâncias, para a história da música popular brasileira, se considerarmos as inovações e as transformações que introduziu através de suas composições. Até então, as letras debochadas, satíricas, anedóticas eram características apenas da canção carnavalesca, enquanto a canção se achava ainda “engessada” num linguajar rígido e formal. Afirma Ramiro Lopes Bicca Junior que

a letra não tinha grande importância na música popular até o aparecimento de Noel Rosa. Os lundus, modinhas e choros que eram a música de fundo da época do Império, não eram famosas ou significativas por causa de sua poesia. É verdade que os músicos do início do século XX se inspiraram bastante na poesia romântica para produção de suas letras, mas sempre com o objetivo de “rebuscar” suas canções que valiam pelo ritmo ou pela melodia. Havia a poesia de Catulo da Paixão Cearense, repleta de onomatopéias, versos circunstanciais ou sem sentido e imitações da linguagem interiorana [...] e havia também as letras pernósticas de canções (que não deixam de ser belas) como Rosa, de Pixinguinha e Otávio de Souza, inspiradas na tradição estética parnasiana da poesia brasileira. [...] Com Noel, o significado poético da canção, no samba, passou a ser muito mais valorizado. A letra adquire uma importância tão grande quanto o ritmo ou a melodia (BICCA JUNIOR, 2009, p. 74-76).

Com suas parcerias com compositores do morro, como Cartola e Ismael Silva, Noel consegue trazer para o rádio, e, portanto, para a grande massa, um linguajar diferente que, se bem influenciado pela informalidade e pela gíria – Carvalho e Araujo (1999) falam em “língua viva do Brasil” – consegue imprimir a seus textos um estilo individual, cheio de soluções originais e inovadoras. Isto se deu, segundo Carvalho e Araujo,

na pronúncia de nossos vocábulos, no emprego das rimas à brasileira, na escolha vocabular, [...] na sintaxe de regência e na colocação dos pronomes átonos, enfim, em tudo o que espalha a riqueza e a pujança de nossa oralidade (CARVALHO; ARAUJO, 1999, introdução, p. xvi).

São vários os autores que apontam Noel como um modernista. Se, por um lado, Noel é, sem dúvida, compositor “popular”, por outro, sua formação cultural, como já observamos, lhe abre caminhos para um contato direto com a corrente cujo

movimento artístico iniciou-se com a Semana de Arte Moderna de 1922 e que adquirirá importância nos anos sucessivos. Ao fazermos a análise das letras dos sambas noelinos propostos, evidenciaremos alguns dos procedimentos poéticos que o “Filósofo do Samba” – como o compositor também tem sido apelidado – empregou, antecipando procedimentos textuais e musicais que entrarão em uso no Brasil somente a partir da época da Bossa Nova. Mas Carvalho e Araujo vão mais longe, ao afirmarem que, em um certo sentido Noel

foi até mais ousado que alguns modernistas. [...] Basta lembrar que usou e abusou dos versos livres, exercitou a metalinguagem em suas letras, esgrimiou o humor, o nonsense, o grotesco e o absurdo, como poucos poetas modernistas o fizeram. [...] À semelhança de grandes escritores brasileiros de ontem como de hoje (pensamos em Mestre Machado de Assis e no injustiçado Graciliano Ramos), Noel se permitiu filosofar sobre o sentido da vida. [...] Foi um dos primeiros, senão o primeiro sambista brasileiro, a compor letras com o eu-poético feminino na 1ª pessoa. [...] Pelo sentido de renovação musical, temática, lingüística e poética presente em sua obra, Noel se sobrepõe aos compositores contemporâneos seus e se projeta para o futuro, renovando a cada dia sua atualidade (CARVALHO; ARAUJO, 1999, introdução, p. xvi).

Mas se é verdade que nos sambas do poeta da Vila encontramos “o tom da língua brasileira que os modernistas perseguiram” (SANT’ANNA, 2004, p. 25), alcançada através de uma linguagem coloquial, atentaremos, também, para o uso do humor e da ironia, vistas como

categorias discursivas que evidenciam um distanciamento crítico dos valores sociais 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 paradigmas bastante duradouros na arte brasileira (PINTO, 2010, p. 868).

Observa Marcos Monteiro (2000, p. 61) que “a forte presença da modernidade na música popular, é claro, não é exclusividade de Noel Rosa. A questão que se coloca é a sua posição de pioneiro, e a força do modernismo que permeia toda a sua obra”. De fato, a maioria das composições do Poeta da Vila está atravessada pelas categorias discursivas do humor e da ironia, que quase sempre levam a uma reflexão sobre as mudanças, as preocupações ou os fracassos sociais, econômicos

e culturais da sociedade da época. Lemos aqui, como exemplo, alguns trechos, como esse da música “Quem dá mais”:

Quanto é que vai ganhar o leiloeiro,
Que é também brasileiro,
E em três lotes vendeu o Brasil inteiro?
Quem dá mais...?

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 167).

ou, esse trecho do samba “Esquina da vida”:

É na esquina da vida
Que assisto à descida
De quem subiu
Faço o confronto
Entre o malandro pronto
E o otário
Que nasceu pra milionário

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 260).

O humor noelino leva o leitor ao riso, mesmo, por exemplo, frente à situação de miséria de um malandro em dificuldade:

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

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 117).

Outras vezes, humor e ironia parecem trabalhar para reduzir o impacto negativo da figura do malandro de navalha no bolso, perante à sociedade, como no caso da letra do samba “Rapaz folgado”, produzida em resposta à composição de Wilson Batista “Lenço no pescoço”:

Proponho ao povo civilizado
Não te chamar de malandro
E sim de rapaz folgado.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 292).

Nelson Rodrigues Filho observa, sobre Noel:

Cronista do Rio, e – pode-se dizer – filósofo, na vertente assistemática de uma sabedoria (oposta ao sentido do exercício sistemático da reflexão e do saber), é na paródia e na sátira que o discurso de Noel Rosa terá o seu sabor mais característico e onde se vai apreender maior grau de maturidade artística, exprimindo o bom humor e o sentido crítico de um Rio capital federal, cosmopolita e boêmio. [...] É [...] necessário destacar a importância que terá na sua obra o discurso parodístico e satírico. Com ele, além de retomar uma tradição da poesia (e da música) brasileira, que vem desde Gregório de Mattos e chega ao tropicalismo, por exemplo, [...] vai, através da incorporação do coloquial, do chiste e do prosaico, dessacralizar, a exemplo dos modernistas, o ato poético, produzindo o registro vivo e mordaz de hábitos, comportamentos, formas de pensar e contradições de seu tempo histórico (RODRIGUES, 1987, p. 19-20).

Acreditamos que foi, também, graças a Noel Rosa que as figuras do malandro e da malandragem foram ganhando a simpatia da classe média e de um número considerável de cariocas – e, em geral, de brasileiros – que não tinham contato com a cultura do morro nem com a cultura suburbana do Rio de Janeiro.

Em resumo, tendo evidenciado, aqui, alguns dos aspectos que caracterizam a produção noelina sobre o tema do malandro, afirmamos que Noel Rosa pode ser considerado um artista-símbolo de sua geração. Nas palavras de Frota (2003, p. 68), a estética musical e poética de suas composições “dá a sólida impressão de ter ido um pouco além da de todos os outros compositores de sua época”.

No imenso *corpus* de músicas produzidas por Noel Rosa – deixou mais de duzentas e cinquenta composições, criadas em menos de sete anos – torna-se praticamente impossível tratar de todas aquelas que contemplem, de uma forma ou de outra, a figura do malandro e/ou que remetam a alguma forma de malandragem. Contudo, a análise do acervo do compositor revela similaridades, entre alguns sambas e outros, no que diz respeito ao posicionamento ideológico e aos procedimentos compositivos. A escolha das letras analisadas vai em busca das principais vertentes que, juntas, possam oferecer uma visão geral, quanto mais ampla, da poética noelina sobre os temas que nos propomos para nosso estudo. No segundo capítulo, procuramos organizar a exposição da análise dos textos, agrupando-os por tipologias de assunto. Distinguimos, assim, diferentes categorias: a primeira é a dos sambas que priorizam a reflexão social e política, que fazem a crônica das

dificuldades em que versa o malandro da época, sujeito que vive entre o lícito e o ilícito e à margem da sociedade. Numa segunda categoria, organizamos os sambas que retratam a relação malandro/mulher/amor, enquanto numa terceira reunimos os sambas que ressaltam o lado humorístico e irreverente da escrita noelina. É claro que essa divisão em categorias fechadas tem apenas um objetivo acadêmico, sendo exclusivamente uma proposta organizativa do trabalho de análise.

Por fim, dedicamos um espaço à parte a assim chamada *Polêmica*, disputa musical travada entre Noel e Wilson Batista.

Uma das maiores discussões do mundo musical do Rio de Janeiro nos anos 30, foi a famosa *Polêmica* entre os compositores Noel Rosa e Wilson Batista. O sujeito central da disputa é a definição da figura do malandro e de seus significados, numa época de grandes transformações sócio-culturais. A *querelle*, que rendeu ótimos textos, chama nossa atenção: de um lado um compositor branco de classe média, que vinha se tornando um ícone do rádio; do outro um jovem negro, vindo do interior do estado do Rio. Por um lado, concordamos com Frota, quando afirma que a *Polêmica* foi apenas

uma grande jogada de marketing – só que perpetrada e posteriormente entronizada pela história “semi-oficial” da MPB [...]. Se existiu uma polêmica entre esses dois artistas foi tirada quase que exclusivamente da cabeça de quem a enxerga como tal. Afinal, era muito comum nos anos 30 os compositores “responderem” canções que se tornavam populares (FROTA, 2003, p. 55).

Por outro lado, observando o fruto da tensão – emprestando esse termo da poesia provençal, entendida como controvérsia entre dois compositores – entre os dois sambistas, podemos certamente perceber os diferentes pontos de vista: o do representante de uma classe menos favorecida e o de um representante de classe média, ou, quem sabe, também, entre um jovem, ainda pouco experiente que precisa ganhar seu lugar no “olimpico dos compositores da época”, disposto a desfrutar da temática da malandragem de forma contundente, e um compositor já mais maduro e ciente das transformações sociais e culturais da época. Acreditamos que através da análise das letras das músicas que compõem a polêmica, conseguiremos “fechar o círculo” desse estudo sobre a malandragem na época de

Noel e, em específico, sobre o ponto de vista do Poeta da Vila. Chamaremos, para esse exame, as leituras críticas de autores que se dedicaram à análise desse fenômeno, cujas diferentes interpretações enriquecem nosso olhar sobre o assunto.

Muitas das composições de Noel foram feitas em parceria. Algumas vezes essas parcerias eram verdadeiras, outras vezes não, sendo apenas fruto de um gesto de amizade ou de alguma venda – dinheiro vs. direitos autorais, por exemplo. De qualquer maneira, as biografias nos orientam de forma a atribuir a Noel a autoria do texto, o parceiro cuidando da parte musical. Baseando-nos nisso, ao longo do trabalho, ao fazermos a análise das letras do Poeta da Vila, deixaremos de citar as parcerias.

Utilizaremos sempre, como fonte para as letras das músicas aqui estudadas, as versões citadas pelos biógrafos do Poeta da Vila, João Máximo e Carlos Didier, no livro *Noel Rosa: uma biografia*, obra, essa, considerada hoje como a referência principal e mais imponente sobre a vida e a obra do compositor.

Os trechos das letras de Noel utilizados nos dois capítulos, que constituem o corpo central deste trabalho, se encontram, na íntegra, no apêndice, junto às indicações da fonte citada.

Por fim, ao atentarmos para a análise dos textos, nos deparamos com uma questão: por se tratar de uma produção popular, e existindo, em diversas publicações, diferentes versões das letras – apresentando, não somente diferentes divisões dos versos, mas também alguma palavra ou verso trocados – até que ponto seria válido realizar uma análise formal clássica dos versos? Afinal, trata-se de versos livres, isto é, caracterizados por uma métrica irregular, de um artista popular atento às propostas modernistas. Optamos, assim, por fazer alguma observação sobre a forma apenas quando for relevante para o nosso estudo.

2. MALANDROS E MALANDRAGEM ENTRE O FINAL DO SÉCULO XIX E O TEMPO DE NOEL ROSA

2.1 O SURGIMENTO DA FIGURA DO MALANDRO NO RIO DE JANEIRO

Em 1888, o Brasil vivencia a liberdade de seus escravos e, com isso, passa a ganhar, também, um novo problema: um enorme contingente de pessoas que vagam pelas ruas da Capital do Império, o Rio de Janeiro, sem moradia e emprego. Na virada do século, a cidade passa por um considerável crescimento populacional. Em 1872, o Rio de Janeiro possuía 280 mil habitantes, que em 1904 se tornaram 702 mil (SOARES, 2003, p. 304). Logo, nesse novo espaço, que antes da chegada da corte lusitana possuía aspectos de pequena vila tropical, se aglomeraram as multidões. No começo do século XX, as condições para o desenvolvimento econômico e social e a modernização capitalista eram favoráveis para o crescimento do país: o Rio de Janeiro representava o terceiro pólo em termos de circulação de mercadorias no continente americano (FENERICK, 2005, p. 29). A capital recebe pessoas em busca de uma vida melhor. Com a rápida aglomeração, surge uma massa de depauperados, de seres à margem, que compõem, a partir disso, uma sociedade bastante heterogênea. Como retrato dessa situação, João do Rio, cronista carioca, escritor e jornalista que retratou a capital daquela época em reportagens e textos literários, descreve as pequenas profissões que se criaram em torno da miséria e apresenta um “modo malandro” de vida, uma “malandragem”, presente em muitos personagens como, por exemplo, na crônica “Pequenas profissões” em que são vendidos objetos usados como novos:

Aquelas calças do cigano, deram-lhas ou apanhou-as ele no monturo, mas como o cigano não faz outra cousa na sua vida senão vender calças velhas e anéis de plaquê, aí tens tu uma profissão da miséria, ou se quiseres, da malandrice – que é sempre a pior das misérias (RIO, 2008, p. 56).

Observador da realidade cotidiana, das modificações do período e de suas mentalidades, em sua obra *A alma encantadora das ruas*, João do Rio (2008, p. 57) descreve a profissão dos caçadores, que são “apanhadores de gatos para matar e levar aos restaurantes, já sem pele, onde passam por coelho”. Além desses, ele

apresenta muitos outros: vendedores de botas usadas, de orações, de serviços funerários (urubus), de livros, músicos e toda a sorte de ambulantes numa Babel de miseráveis. “Trabalham também na profissão os malandros de gravata e roupa alheia, cuja vida passa em pane nos botequins e à porta das charutarias” (RIO, 2008, p. 58).

Nesse período, as elites urbanas do Rio de Janeiro queriam, não somente, “apagar da memória o passado escravista, mas também expulsar das ruas [...] essas figuras maltrapilhas [os pobres, os escravos e, de forma geral, todos os marginalizados]” (DEALTRY, 2009, p. 125, acréscimo nosso). Em seu livro *No fio da navalha*, Giovanna Dealtry relata que, no ano de 1888, o ministro Ferreira Vianna apresenta um projeto de repressão à ociosidade, “com o claro objetivo de controlar os libertos e, assim, adaptá-los às novas regras de trabalho de uma futura sociedade capitalista” (DEALTRY, 2009, p. 125). A elite da época, que tinha como modelo a cidade de Paris para sua capital tropical, encaminhava-se rumo ao pensamento de que a instauração de uma nação moderna seria possível somente com a exclusão das estruturas arcaicas do passado colonial, assim como dos indivíduos desestabilizantes da ordem.

Surge, naquela época, no Brasil, a assim chamada Belle Époque tropical: os estilos e as mudanças na vida social carioca se espelhavam em tudo na imagem que se tinha dos costumes europeus e, em particular, dos franceses. Na arquitetura, a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro se inspirava nas reformas do Barão Haussmann em Paris. Para se construir novas vias e prédios imponentes, era necessário um plano de desapropriação. Assim, as ruas estreitas e irregulares do centro da cidade do Rio, antes abandonadas pelos mais ricos, e que tinham se tornado reduto das classes mais pobres, foram demolidas. Sem direito a alguma forma de indenização, as camadas mais baixas foram empurradas para áreas insalubres e pobres em infra-estruturas. Isso contribuiu para o processo de favelização do Rio de Janeiro. Se as camadas mais pobres sofriam, a elite burguesa da cidade se preocupava em introduzir modos de conduta “civilizados” oriundos da Europa e em fundamentar seus costumes na moda de lá: cavalheiros bem vestidos, com ternos bem talhados e camisas de seda, bengala e chapéu de bico, desfilavam, junto a damas elegantes, pelas ruas da cidade, principalmente pela nova Avenida

Central, que representava o novo tipo de espaço urbano. Não nos surpreende pensar que tal caricatura pitoresca desses personagens virá influenciar a vestimenta “fina” do malandro, o qual, por sua vez, encarnará mais uma versão de dândi tropical. Encarnando valores positivistas, a elite carioca repudiava tudo o que vinha da tradição e dos costumes populares. As religiões afro-brasileiras – e de modo geral tudo que pertencia à cultura afro-brasileira – eram vistas como manifestações de atraso, enquanto surgiam clubes e associações em que se praticavam esportes como, por exemplo, o futebol, o remo, a equitação e o ciclismo. O ideal da época era o de um homem saudável e elegante, disciplinado e competitivo (HERSCHMANN; LERNER, 1993, p. 29-39). Em seu livro *Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*, José Adriano Fenerick (2005, p. 29-30) observa que “a palavra de ordem do momento, propagada aos quatro cantos da cidade, era “Regeneração [...]. A imagem pretendida para o Brasil era a de um país *higiênico, burguês, moderno* e, acima de tudo, *branco*”. Surgiam, então, dois mundos: o da elite vista como “civilizada”, refinada, e o da plebe entendida como “atrasada” econômica e socialmente, ociosa e ameaçadora do desenvolvimento. Uma muralha erguia-se entre eles.

É nesse contexto sócio-histórico-cultural que se costuma apontar para a aparição da figura do malandro carioca, ser do interstício, ser na fronteira, que passará a ser visto, às vezes, como figura folclórica, boêmia, simpática à burguesia, em outras como marginal, mas sempre entendido como um individualista *super partes*, que pensa e age exclusivamente para – e por – si mesmo, proveniente, principalmente, da população negra e mestiça. Como escreve Sérgio Cabral em sua obra *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, dois acontecimentos históricos fizeram aumentar a população negra do Rio de Janeiro, no final do século XIX: a decadência da cultura do café no Rio de Janeiro e em Minas Gerais e o fim da guerra de Canudos (CABRAL, 1996, p. 30). Cabral cita Henrique Dias da Cruz que, em *Os morros cariocas no novo regime*, estabelece uma relação entre os acontecimentos no sertão da Bahia, a migração e o surgimento das favelas no Rio de Janeiro.

Terminara a luta na Bahia. Regressavam as tropas [...]. Muitos soldados vieram acompanhados de ‘cabrochas’. Eles tiveram que arranjar moradas. Foram para o antigo morro de São Diogo e, ali, armaram o seu lar. As ‘cabrochas’ eram naturais de uma serra chamada Favela, no município de Monte Santo, naquele estado. Falavam muito, sempre da Bahia, do seu

morro. E ficou a Favela nos morros cariocas. Primeiro, na aba da Providência, morro em que já morava uma numerosa população; depois, foi subindo, virou para o outro lado, para o Livramento. Nasceu a Favela, 1897 (*apud* CABRAL, 1996, p. 30).

Segundo Cruz, a criação da figura do malandro se deve à falta de mercado de trabalho para os soldados que regressavam e que davam baixa no serviço militar. Decerto, entre a crise habitacional engendrada pelo repentino aumento da população e a falta de trabalho para todos, criaram-se as condições para o surgimento de uma “cultura malandra” e de um personagem típico que, especialmente na década de 1930, se tornará sujeito/objeto de inúmeras letras de samba.

Observa Claudio Aguiar Almeida em *Cultura e sociedade no Brasil: 1940-1968* que, com a intensificação do processo de urbanização do Rio de Janeiro, entre o final da década de 1920 e o início dos anos 30,

as populações recém-chegadas do campo encontravam imensas dificuldades em se adaptar à cidade. A indústria nascente encarregava-se de empregar parte dessa mão-de-obra, submetida a péssimas condições de trabalho. Baixos salários, jornadas de trabalho exageradamente longas, inexistência de períodos de descanso remunerado, exploração da mão-de-obra feminina e do trabalho infantil eram motivo de greves constantes, reprimidas com violência pelas autoridades federais e estaduais, que encaravam os problemas dos trabalhadores como uma questão meramente policial (ALMEIDA, 1996, p. 8).

Diante da multiplicidade de indivíduos que chegam à cidade do Rio de Janeiro no começo do século XX, ganha espaço o malandro, que se assemelha muito às contradições da cidade. De acordo com DaMatta, em *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, esse personagem recobre um espaço social complexo, que vai desde o “Rapaz folgado” – usando uma expressão de Noel Rosa – um gozador da sociedade capitalista, mas que a esta, de certa forma, se remete, através da imitação de seus costumes – o terno, a gravata, o anel, a ostentação de poder – até a figura de Madame Satã, marginal ou bandido:

O campo do malandro vai, numa gradação, da malandragem socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto. É quando o malandro corre o risco de deixar de viver do *jeito* e do expediente para viver dos golpes, virando então um autêntico marginal ou bandido (DAMATTA, 1997, p. 269).

Outra descrição nô-la fornece Rogério Durst, em seu livro *Madame Satã: com o diabo no corpo* onde observa que a roda da malandragem

abrigava uma boa variedade de tipos: o jogador, o vigarista, o cafetão, o valente, o sambista (que mesmo quando ganhava dinheiro fazendo samba, não considerava isso como trabalho). Tinha até aquele cara que se arrumou num emprego público e vivia na maré mansa. O fundamental era seguir as regras, não explicitadas mas conhecidas: valentia sem violência (sempre que possível), muita elegância e estilo e sempre uma vida boa (DURST, 1985, p. 12).

O malandro vive nos interstícios do sistema, “entre a ordem e a desordem”. (DAMATTA, 1997, p. 172). É “um personagem cuja marca é saber converter todas as desvantagens em vantagens, sinal de todo bom malandro e de toda e qualquer boa malandragem”. (DAMATTA, 1997, p. 274). Ser que rejeita o mundo social como se apresenta e, por meio da esperteza e da sagacidade, relativiza as leis, os regulamentos, os códigos: “o certo e o errado, o justo e o injusto” (DAMATTA, 1997, p. 276).

Efetivamente, o malandro se torna um símbolo desse novo Rio de Janeiro do começo do século XX, pois, como observa Claudia Matos em *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio* (1982, p. 68), se em sua figura “coexistem caracteres antagônicos, é porque ele expressa o antagonismo e a contradição existentes dentro da sociedade [...]”. A figura malandra emerge dos atritos entre as classes marginalizadas e a elite dominante, e

em alguns momentos é tomada como uma espécie de “herói” popular, em outros, como síntese do que temos de pior em nossa cultura. Assim é que o termo malandro se torna volátil e depende muito mais da entoação de quem o diz, do contexto em que é dito, do que de um significado fixo. Malandro pode ser um sujeito que foi esperto no momento certo, aproveitou uma boa oportunidade e, assim, tem um caráter elogioso; ou, pelo contrário, o sujeito trapaceiro, espertalhão, beirando a criminalidade (DEALTRY, 2009, p. 12).

Dealtry aponta para dois fatores característicos do malandro: o primeiro é o da mobilidade própria do estrategista malandro, que se confunde no anonimato, que se vale do discurso inesperado – da sua *performance*, de modo geral – para obter seu ganho pessoal; o segundo é o da hiperidentificação de si mesmo, “reconhecível por todos e já com lugar assegurado em nosso imaginário” (DEALTRY, 2009, p. 14).

Usamos, aqui, o conceito de *performance*, segundo a visão de Diana Klinger, em *A escrita de si: o retorno do autor*, segundo a qual o sujeito “representa um papel” na própria “vida real”, “na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras”. (KLINGER, 2007, p. 55). A inteira “vida real” se torna, assim, produto da *invenção de si*. Na *performance* do malandro, dessa forma, entram em jogo, ao mesmo tempo, elementos como o corpo, a roupa, a ginga, o discurso, o uso da voz. Na letra da música “Lenço no pescoço”, de Wilson Batista, gravado pela primeira vez em 1933, encontram-se os principais ícones dessa malandragem:

Meu chapéu de lado
 Tamanco arrastado
 Lenço no pescoço
 Navalha no bolso
 Eu passo gingando
 Provoco desafio
 Eu tenho orgulho
 Em ser tão vadio.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 291).

O malandro age de forma a misturar esses elementos, ao ponto que chegam a se contradizer, a adquirir caráter permutacional. Assim é que se forma, segundo Dealtry (2009, p. 15), “a imagem contraditória, aos nossos olhos, de um sambista que pode também, se provocado, tornar-se violento, perigoso, ameaçador”.

É interessante observar, ainda, o aspecto visual, que faz parte da *performance* do malandro. A indumentária característica, sempre bem cuidada, o desejo de bancar o *grã-fino*, produzem um personagem caricaturado, “que não deixa no fundo de ser um oprimido que permanece fantasiado o ano inteiro” (MATOS, 1982, p. 65). Enquanto caricatura do burguês, o malandro, segundo Matos, representaria metaforicamente a fantasia do oprimido e, ao mesmo tempo, o conflito social de onde ele provém. Assim como acontece com sua fala, a roupa do malandro é importante para a sua *performance*. O malandro passa a imitar o burguês carioca que, por sua vez, imita o burguês europeu. Eis que o malandro se transforma em uma espécie de “dândi dos marginais”. E, como aconteceu com os costumes da *Belle Époque*, o próprio vestuário do malandro se tornou, de certa forma, uma moda. Assim fala o mesmo

Wilson Batista sobre a moda da boemia no bairro da Lapa, tido como a *Montmartre tropical*:

[...] uma Lapa cheirosa, lindos cabarés, com cantoras de tangos argentinos e malandros de camisas de seda japonesa e anel de brilhante no dedo. Mulheres de suarés... Tudo é alegria, tudo é boêmia, tudo é perfume... No Cabaré Brasil, é o Bueno Machado o *cabaretier* que já dançou uma vez na Europa para uma rainha, no Royal Pigalle. Temos também o *cabaretier* Max, com sua elegância, pendurado numa linda piteira, no Cabaré Roxi. Temos o Quito, que é o apresentador de shows no Apolo e é também o Rei do Maxixe. E como esquecer o Tamberlique, que canta tangos e que já trabalhou em vários cassinos da Côte D'Azur. Era assim a Lapa... Os malandros se vestem à última moda com grandes alfaiates que costuram também para altos políticos (GOMES, 1985, p. 20).

O malandro tem sido representado como aquele que habita os interstícios da estrutura social; existindo “entre as classes sociais”, não seria burguês nem proletário, e, não se enquadrando na ordem legal nem se extraviando dela, estaria situado entre o cidadão comum e o bandido (GOTO, 1988, p. 101). Eis um retrato estereotipado, de sua versão carioca:

Chapéu de panamá, camisa de seda, calças almofadinha e chinelo cara-de-gato. No bolso uma navalha. Andando pelas estreitas e escuras ruas do centro, construídas assim pelos portugueses para evitar o sol causticante do Rio (DURST, 1985, p. 7).

Faz-se interessante considerar que a figura do malandro é anterior ao modelo que estamos aqui analisando. O pícaro, por exemplo, personagem típico do romance europeu, homem vagabundo, aventureiro esperto e sem escrúpulos, possui um caráter universal, encontrando-se em várias manifestações folclóricas diferentes. Trata-se de um personagem que vive fora da lei e procura obter lucros e vantagens, especialmente das classes sociais mais abastadas. Segundo Estébanez Calderón, o pícaro é, geralmente, um personagem que, abandonado pelos genitores, entregue à sua própria sorte, é forçado a viver valendo-se de meios desonestos, pequenos furtos, para garantir sua sobrevivência (CALDERÓN, 2006, p. 838). Às vezes entregue à mendicância, outras vezes a serviço de algum patrão, submete-se a condições imorais ou degradantes. O estudioso espanhol observa que uma narrativa dessa espécie aparece na Espanha em meados do século XVI: trata-se do anônimo *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, ao qual se sucede uma série de outros romances do gênero, que se difundirá na Europa nos séculos

XVII e XVIII. O teórico observa, ainda, uma certa analogia comportamental com *O asno de Ouro*, de Apuleio, que consiste no atribuir muitas peripécias de ordem folclórica a uma só personagem (CALDERÓN, 2006, p. 835).

Em seu artigo *Dialética da Malandragem*, Antonio Candido (1970) afirma que “o malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores”, e aponta para a sua comicidade que foge às esferas sancionadas da norma burguesa, buscando a irreverência e a imoralidade de certas expressões populares. Na literatura nacional, essa comicidade

se manifesta em Pedro Malasarte no nível folclórico e encontra em Gregório de Matos expressões rutilantes, que reaparecem de modo periódico, até alcançar no Modernismo as suas expressões máximas, com *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*. Ela amaina as quinas e dá lugar a toda a sorte de acomodações (ou negações), que por vezes nos fazem parecer inferiores ante uma visão estupidamente nutrida de valores puritanos, como a das sociedades capitalistas; mas que facilitará a nossa inserção num mundo eventualmente aberto (CANDIDO, 1970).

Continuando na busca de antecessores do malandro, citamos Carlos Sandroni, que em sua obra *Feitiço decente*, observa ainda o capadócio, descrito no romance de J. M. Velho da Silva *Gabriela, crônica dos tempos coloniais*, de 1875:

como o nome indica, vivia em santo ócio, tinha vida folgada e férias perpétuas; era de ordinário valentão e espadachim; afora essas qualidades tinha outras prendas que o tornavam complemento natural e necessário dos folguedos de que falamos. Tocava mais ou menos perfeitamente viola, guitarra e bandolim (*apud* SANDRONI, 2001, p.158).

Sandroni, ainda, assinala algumas figuras equivalentes ao malandro no *milonguero* portenho, no *negro curro* cubano ou no *guapo* andaluz, “todos personagens que compartilham certas características de rejeição ao trabalho, de delinquência e de uma ética particular” (SANDRONI, 2001, p. 160).

O autor observa, ainda, que, em 1830, Gabriel Fernandes Trindade publicou um lundu para voz e piano intitulado “Graças aos céus”, cuja letra dizia:

Graças aos céus de vadios
As ruas limpas estão
Deles a casa está cheia
A casa da correção

Já foi-se o tempo de mendigar,
Fora vadios, vão trabalhar

Sr. Chefe da polícia,
Eis a nossa gratidão
Por mandares os vadios
À casa de correção

[...]

Sede exato, pois Senhor
Em tal deliberação,
Que muita gente merece
A casa da correção.

(*apud* SANDRONI, 2001, p. 156-157).

É interessante, como afirma o mesmo Sandroni, chamar a atenção para o fato de que, numa primeira leitura, o teor do texto desse lundu poderia parecer moralista. No entanto, a última estrofe oferece uma leitura diferente:

se é verdade que todos os vadios já estão recolhidos à casa de correção, qual o sentido de pedir ao chefe de polícia que seja exato em sua deliberação? [...] O lundu sugere inequivocamente que não é apenas dos vadios *stricto sensu* que se fala, mas também de outros tantos aproveitadores do trabalho alheio (SANDRONI, 2001, p.157).

O mesmo autor ainda afirma que “o moralismo se converte em sátira, e o presumido antivadio, se não em vadio de uma vez, ao menos em simpatizante declarado da vadiagem” (SANDRONI, 2001, p. 157).

2.2 SOCIEDADE, MALANDRO E TRABALHO

Segundo a imagem comum, o malandro sonha em ganhar no *jogo do bicho* para ganhar “a vida fácil”. Vive de expedientes e de sua esperteza, de sua criatividade, para tirar vantagem do “otário”, além de viver às custas das mulheres, sejam essas prostitutas das quais ele toma conta, sejam suas amantes ou companheiras. O malandro é “artista”, e por isso não precisa trabalhar. Ainda, na visão oferecida por Cláudia Matos, no livro *Acertei no milhar*, a atitude negativa diante do trabalho pode ser vista como a crítica das normas que pautam a vida social burguesa, que resulta na abundância para poucos e na escassez para muitos, assim como “no descrédito e

na desilusão em relação às compensações oferecidas pelo trabalho tal como ele se dá em nosso sistema sócio-econômico” (MATOS, 1982, p. 79). Esse descrédito decorre do lugar reservado ao proletário dentro do sistema capitalista, que é

caracterizado pela ideologia do louvor do esforço individual para vencer na vida por meio de um labor perseverante e lícito. Mas na realidade, a possibilidade de enriquecimento do trabalhador negro proletário, é, no mais das vezes, pura falácia. O assalariado das classes populares geralmente se dá conta de que dificilmente chegará a patrão, e em realidade não é com esse objetivo que trabalha, mas simplesmente para obter o mínimo necessário à própria manutenção e à dos seus. Mesmo isso, frequentemente não é alcançado (MATOS, 1982, p. 79).

Em resposta a essa situação, o proletário desfavorecido deixa de trabalhar, de “ser escravo”, para tornar-se malandro, o que é bem retratado em inúmeros sambas de Wilson Batista, Noel Rosa, João da Baiana, Caninha, Donga, Heitor dos Prazeres, Sinhô, entre outros, que exaltam a figura do malandro que preferia dedicar-se a bicos, pequenos roubos, vivendo às custas das mulheres e da boemia, a se entregar ao trabalho pesado que trazia benefícios só ao patrão.

Entre os sambas que promovem um descrédito com relação ao trabalho, citamos alguns trechos, como os abaixo:

“Pedreiro Waldemar”, de Wilson Batista

Você conhece o pedreiro Waldemar?
 Não conhece? Mas eu vou lhe apresentar
 De madrugada toma o trem na circular
 Faz tanta casa e não tem casa pra morar
 Leva a marmitta embrulhada no jornal
 Se tem almoço nem sempre tem jantar
 O Waldemar que é mestre no ofício
 Constrói o edifício
 E depois não pode entrar

(MATOS, 1982, p. 81).

“Nasci cansado”, também de Wilson Batista

Meu pai trabalhou tanto
 Que eu já
 Nasci cansado
 Ai patrão

Sou um homem liquidado
 No meu barraco chove
 Meu terno está furado
 Ai patrão
 Trabalhar não quero mais
 Eu não sou caranguejo
 Que só sabe andar pra trás

(MATOS, 1982, p. 79).

Segundo essa perspectiva, viver de malandragem é melhor que viver trabalhando: “Afinal, por que maltratar o corpo noite e dia a troco de um salário de fome, se era possível viver da malandragem”? (CALDEIRA, 1982, p. 25). Deve-se observar também que

foi justamente na música popular que esta questão se colocou de maneira mais acabada. Na década de vinte, os negros e mulatos que primeiro tocaram o samba colocaram esta dúvida em forma de música, optando claramente pela malandragem. Criou-se na canção uma imagem invertida do trabalho, onde o operário ficava à sombra e o ócio era agente de realização (CALDEIRA, 1982, p. 25).

Em meio à miséria geral, os meios para ganhar a vida eram então a sabedoria e a malícia do malandro, com a vantagem que o corpo podia ser resguardado para “os prazeres do samba e do amor” (CALDEIRA, 1982, p. 25). Daí nasce “o orgulho de ser tão vadio” de que fala Wilson Batista, em “Lenço no pescoço”. Mas após a primeira estrofe do samba, Batista muda de registro: ao orgulho do malandro se sucede uma reflexão importante:

Sei que eles falam
 Deste meu proceder
 Eu vejo quem trabalha
 Andar no miserê

Eu sou vadio
 Porque tive inclinação
 Eu me lembro, era criança
 Tirava samba-canção.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 291).

Quem trabalha e “anda no miserê” é então um otário, ao passo que o malandro tem orgulho de ser o que é. Segundo essa visão, o otário é o indivíduo integrado, como trabalhador, no sistema capitalista que o explora. Os sambistas da época tinham

consciência de que o trabalho não especializado dos menos favorecidos era mal remunerado. Acreditar nos enganosos discursos político-econômicos, que fundamentavam o progresso do país no trabalho das massas, era coisa de ingênuo, ou melhor, de otário tolo. Como observa Matos (MATOS, 1982, p. 83), otário e malandro são frutos da sociedade, seus destinos estão ligados às suas condições de formação, “onde interfere a responsabilidade social, a responsabilidade do sistema. Tanto o trabalhador braçal como o malandro se encontram numa posição de certa forma marginal, à qual foram lançados pelo corpo social dominante”.

É importante observar, nesse ponto, que a temática da malandragem, no samba carioca, não está ligada, de forma unívoca, ao tema do trabalho, existindo composições do mesmo período que exaltam a malandragem por si só, como estilo de vida.

Noel Rosa retrata um tipo de malandragem ligada à boemia e aos prazeres, por exemplo, na música “Capricho de rapaz solteiro”:

Nunca mais essa 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.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 282, 284).

Nessa música, podemos ler uma paródia da sociedade burguesa: vive-se melhor conseguindo permanecer livre, não cair nas armadilhas sociais do trabalho e do casamento, esses dois – trabalho e casamento – pilares dessa sociedade.

Observemos a música “Ora Vejam Só”, de Sinhô, gravada pela primeira vez em 1927:

Ora vejam só
 A mulher que eu arranjei
 Ela me faz carinhos até demais
 Chorando, ela me pede:
 “Meu benzinho, deixa a malandragem se és capaz!”

A malandragem eu não posso deixar
 Juro por Deus e Nossa Senhora
 É mais certo ela me abandonar
 Meu Deus do céu, que maldita hora!
 A malandragem é um curso primário
 Que a qualquer um é bem necessário
 É o arranco da prática da vida
 Que só a morte
 Decide o contrário.

(DEALTRY, 2009, p. 83-84).

Em *Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República*, Tiago de Melo Gomes (2004, p. 173) sugere que a exploração do tema da malandragem por parte dos compositores sambistas seja apenas uma prática de conveniência, pois tratava-se de um tema que fazia sucesso. A esse respeito, sugere a análise da música “A Malandragem”, lançada em 1928 por Bide (Alcebíades Barcelos):

A malandragem eu vou deixar
 Eu não quero saber da orgia
 Mulher do meu bem querer
 Esta vida não tem mais valia

[...]

Arranjei uma mulher
 Que me dá toda a vantagem
 Vou virar almofadinha
 Vou deixar a malandragem

(GOMES, 2004, p. 173).

Autores como Dealtry, Matos, Gomes, entre outros, afirmam que a temática da malandragem nasceu junto com a da *regeneração*, que é representada pela conversão às leis éticas e comportamentais da sociedade burguesa. Essa temática aparece, portanto, como invenção literária utilizada, nesse período, para abordar o tema da reflexão social, as problemáticas ligadas à mudanças sociais, econômicas e culturais da época, em suma, o dilema das classes menos favorecidas em se adequar às diretrizes do mundo capitalista. Carlos Sandroni, estudando um grupo de sambas do Estácio, observa que os textos que tratam de malandragem abordam, de fato, a temática do fim da malandragem (SANDRONI, 2001, p. 160-164). Regeneração e malandragem representariam, assim, dois pólos opostos, duas diretrizes comportamentais e filosóficas diferentes. Cláudia Matos diz que

“o malandro surgia no disco já pronto a se regenerar, dividido entre a postura malandra e a postura apaixonada, a tendência lírica e sentimental do samba que se desenvolveria enormemente nas décadas seguintes” (MATOS, 1982, p. 44).

Observa Fabio Gomes que até a década de 1920, era raro uma letra de música falar em trabalho, sendo os meios de divulgação musical da época – teatro musicado, partituras e discos – opções dirigidas a um público de renda alta.

Os compositores que eram admitidos nesse meio também estavam na mesma faixa econômica. O trabalho assalariado não fazia parte das preocupações cotidianas desses artistas. As músicas da época eram canções românticas, sátiras à política ou comentários sobre costumes [...] Um dos primeiros sambas falando em trabalho a fazer sucesso foi “Morro de Mangueira”, de Manuel Dias, gravado por Pedro Celestino para o carnaval de 1926 (GOMES, 2003).

Porém, assim que entra em cena, o tema “trabalho”, útil ao sistema de produção capitalista, se torna assunto constante entre os compositores brasileiros, mas com uma concepção característica: eles movem uma crítica aos valores que impõem o trabalho como dignificador do homem, o suor como expressão do homem forte, honesto e decente. Ramiro Lopes Bicca Junior cita Matinas Susuki Jr. e Gilberto Vasconcellos, que afirmam que

A aversão do malandro ao trabalho tem uma fundamentação histórica, “não era socialmente abstrata”: o trabalhador da primeira República é um descendente direto dos antigos escravos, ingressado sem condições técnicas ou sociais no mundo capitalista. O compositor popular percebeu que esse trabalhador sentia que sua condição de assalariado não o levaria a uma vida de sucesso financeiro. A malandragem foi uma busca de se situar entre a super-exploração do mundo burguês e a condição de miséria que esse mesmo mundo levava aos excluídos do sistema. “O exercício da malandragem requer uma recusa constante à inserção na produção”, e de fato percebe-se, nas composições desse período, não só a apologia do malandro, mas um movimento contra o trabalho. O malandro e o vagabundo (que se confundem em conceitos) surgem no momento em que o trabalho assalariado e o mundo burguês de acumulação de capital separam-se mais nitidamente. O malandro não está à margem da sociedade, e sim entre as classes sociais características desse contexto: a burguesia e o proletariado (*apud* BICCA JUNIOR, 2009, p. 54).

De acordo com Bicca Junior, “aquele que não se integrasse, que mantivesse o vínculo com a vida fácil do malandro, do boêmio, aquele que aparentasse ser um pária social, sem dinheiro e sem posição, não merecia o respeito da população”

(Bicca Junior, 2009, p. 103). Assim Noel Rosa retrata a filosofia do marginal desadaptado ao mundo:

O mundo me condena
E ninguém tem pena
Falando sempre mal do meu nome.
Deixando de saber
Se eu vou morrer de sede
Ou se vou morrer de fome.

[...]

Quanto a você
Da aristocracia
Que tem dinheiro
Mas não compra alegria,
Há de viver eternamente
Sendo escrava dessa gente
Que cultiva hipocrisia.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 259-260).

O burguês preocupado cada vez mais com sua ascensão social desprezaria a figura do malandro, o qual, avesso ao trabalho, constitui a imagem do fracasso, um peso morto, ou, mais ainda, um perigo para seu desenvolvimento. O que resta ao malandro, que vive numa *prontidão sem fim* – gíria da época que indicava estar *duro*, sem grana – é buscar auxílio na filosofia, não podendo ele se entregar aos falsos valores de uma “aristocracia” hipócrita, que tem dinheiro, mas que não compra a alegria.

Se por um lado, o personagem de “Filosofia” critica a aceitação de quem reconhece como verdadeiros os valores impostos pela sociedade sem criticá-los, prevendo que haverá de viver eternamente “escravo dessa gente”, sabe também que, afinal, o melhor será juntar-se a “eles” fingindo ser rico, para que ninguém desdenhe ou zombe dele. A criação fantasiosa, por trás do fingimento, esconde artifícios que visam à subsistência do sujeito, relutante em se enquadrar nos esquemas burgueses, mas, também, deixa transparecer seu sofrimento. Nas palavras de Cláudia Matos,

O malandro que fala expõe em sua linguagem a falsidade ou o falseamento dos valores estabelecidos. Ele próprio falseia esses valores que se querem íntegros e autênticos, ele canta em falso as verdades da ideologia oficial.

Recorrendo a um discurso culturalmente aprendido, ele simultaneamente recita sua lição e a satiriza (MATOS, 1982, p. 172-173).

Eis a dualidade da sociedade brasileira desse período: de um lado, o proletário explorado, alvo de uma imposição de valores alheios dos quais percebe todas as armadilhas; de outro, o burguês da “aristocracia” noelina, integrada ao sistema, que adota a visão capitalista da sociedade emergente. O malandro se coloca no meio, dando vida a uma dicotomia: por um lado se submete – ou finge que o faz – ao sistema que legitima sua existência, mas, ao mesmo tempo, reluta integrar-se a ele. Noel observa essas divisões sociais em “Esquina da vida”:

É na esquina da vida
Que assisto à descida
De quem subiu
Faço o confronto
Entre o malandro pronto
E o otário
Que nasceu pra milionário

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 260).

Reparemos o uso que Noel faz da palavra “otário”. Tanto o julgamento de valores, assim como a utilização do termo não são, certamente, fruto da originalidade noelina. De fato, como já observamos, o pensamento compartilhado pelos compositores da época era o de que o sujeito era otário porque se iludia com os discursos sobre as vantagens de se trabalhar. Mas se o tema não é novidade, o que nos parece peculiar é o fato que Noel associe o proceder do otário à sua predisposição natural de se tornar rico: ele “nasceu pra milionário”. Na letra de Noel, parece que o compositor esteja sugerindo que é possível, através do trabalho, se tornar rico. Estamos à frente de uma ambiguidade interpretativa: tanto o trabalho quanto o fruto da acumulação do mesmo são coisas de otário.

O retrato da figura do marginal boêmio ocorre em outra composição de Noel, “O orvalho vem caindo”, em que o protagonista descreve a difícil situação do indivíduo sem comida, sem abrigo para dormir, cuja terra generosa dá banana e aipim, mas onde é difícil o trabalho de achar alguém que os descasque por ele:

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!

Meu cortinado é um vasto céu de anil
 E o meu despertador é o guarda civil
 (Que o salário inda não viu!)

A minha terra dá banana e aipim
 Meu trabalho é achar quem descasque por mim
 (Vivo triste mesmo assim!)

A minha sopa não tem osso nem tem sal
 Se um dia passo bem, dois e três passo mal
 (Isso é muito natural!)

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 272).

A respeito da terra que dá banana e aipim, segundo Bicca Junior (2009, p. 121), Noel faz uma “apologia do Brasil em seus aspectos naturais, parodiando os clássicos versos de Gonçalves Dias: ‘minha terra tem palmeiras / onde canta o sabiá / as aves que aqui gorjeiam / não gorjeiam como lá’”. Se o fato de viver num lugar onde a natureza é fértil traria felicidade, o personagem noelino vive “triste mesmo assim”. Segundo Santuza Naves, a música “O orvalho vem caindo” é criada através de

um procedimento bem-humorado, em que a figura do sem-teto substitui os objetos familiares à vivência burguesa pelos elementos que povoam as noites cariocas. A atmosfera urbana então emergente no Rio de Janeiro, com os novos segmentos de classe média, de mendigos e de operários, foi captada por Noel à maneira baudelairiana, através de movimentos de introversão (*apud* BICCA JUNIOR, 2009, p. 122).

Por trás de uma primeira leitura um tanto alegre do boêmio preguiçoso que não quer sequer se dar ao trabalho de descascar uma banana, é possível traçar a hipótese de uma dura crítica social: entre a terra generosa e fértil, que é de todos, e o personagem que vive ao ar livre por não ter um teto, se interpõe o sistema, que não cuida dos menos favorecidos, criando assim as condições para que se tornem marginais. A situação parece irreversível, imutável: o pobre não tem acesso à banana, pois ninguém favorece seu acesso a ela. A banana à qual se refere o compositor é, obviamente um signo metonímico que remete à condição de extrema

pobreza de grande parte da população. Observa Noel: “isso é muito natural”. Máximo e Didier observam que há, nessa letra, “até referência aos servidores públicos que ganham pouco e não recebem pontualmente, representados pelo guarda-civil transformado em despertador de pobre” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 273).

Por falar em trabalho e malandragem, ou melhor, nas necessidades de inventar, todo dia, um meio de sustento, de viver às custas do outro, vale a pena citar um acontecimento, ao redor da música “O orvalho vem caindo”. A composição resulta ser uma parceria entre Noel e um certo Kid Pepe, um ex-pugilista que nunca demonstrou qual seria sua real competência no fazer musical, aparecendo aqui e ali como co-autor em discos e programas de rádio. Perguntados sobre as circunstâncias em que teria se dado essa parceria, sobre onde teria nascido a composição, ambos apresentaram respostas vagas ou contraditórias. Máximo e Didier relatam que após o sucesso dessa música,

o ex-pugilista pôs-se a pensar em como seria vantajoso ter Noel Rosa como parceiro exclusivo. [...] Seu nome nos selos dos discos, nas partituras impressas, nos jornais de modinha. [...] Desculpe, Kid, não sou parceiro exclusivo de ninguém.

Talvez Noel não devesse ser tão categórico. [...] Teria se esquecido de como Kid Pepe é quando quer alguma coisa? Vive ameaçando de morte os contra-regras de rádio que não tocam suas músicas, exigindo à força que compositores lhe dêem parceria, que cantores gravem o que assina. [...] Passa a perseguir Noel, a procurá-lo em toda parte. [...] E em tom invariavelmente aterrador:

- *Você não vive dando parceria a todo mundo? Porque não a mim?*

Noel foge, esconde-se de Kid Pepe. [...] Assustado, fala de seus temores a Zé Pretinho. [...] Uma noite, Noel está com Lindaura no estúdio da Rádio Club do Brasil. Zé Pretinho chega e o vê apavorado, indo a todo momento até a janela, olhando para baixo como se a procurar alguém.

- *Qual o problema, Noel?*

- *Me disseram que o Kid está lá embaixo esperando por mim*

- *E o que é que ele quer?*

- *O mesmo de sempre, me arrancar parceria à força.*

- *Deixa essa questão comigo.*

Zé Pretinho desce e de fato encontra Kid Pepe [...] Chama-o de lado, abre o paletó para que veja a coronha do revólver.

- *Outra vez Kid? Eu não te disse pra deixar o Noel em paz?*

Kid mastiga duas ou três palavras.

- *Essa história já está me aborrecendo, Kid.*

- *Tu não ta entendendo, Pretinho.*

- *Olha, vamos fazer um negócio: se tu quer bater no Noel, bate. Mas vai ser uma vez só. Depois disso tu nunca mais vai bater em ninguém.*

Kid Pepe promete – dessa vez para cumprir – que Noel ficará em paz. Zé Pretinho sobe, chama Noel e Lindaura.

- *Noel, comadre! Vocês podem ir embora tranquilos.*

Noel quer saber como ele conseguiu demover Kid Pepe. E o amigo abre o paletó de novo, mostrando-lhe a coronha do revólver.

- *Vira isso pra lá, Pretinho – diz Noel.*

- *Por que que tu não compra um cospefogo desses, Noel? Enquanto a gente não tem um, não é respeitado.*

Noel pergunta-lhe se já usou o revólver, se já matou alguém.

- *Andei dando meus tirinhos por aí ... – responde sorrindo.*

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 292-293).

O texto de Máximo e Didier retrata duas figuras malandras, que desta vez não são personagens dos versos de alguma música, mas que pertencem à “vida real”, atuantes em carne e osso naquele Rio de Janeiro da década de 1930 retratado pelos biógrafos. Kid Pepe encarna o malandro que quer tirar vantagem de uma situação, desfrutando da habilidade, da capacidade do outro. Aproxima-se de Noel por viver no mesmo circuito, e, logo, usando do palavrório malandro, composto inicialmente por uma conversa astuta e sucessivamente por ameaças, assume o papel de parasita social. O outro malandro é um daqueles que Noel frequenta, Zé Pretinho, que já andou dando seus “tirinhos por aí” com seu “cospefogo”, e que afirma que “enquanto a gente não tem um, não é respeitado”, e que aqui assume o papel de defensor do amigo.

Ainda na diretriz da descrição da realidade do marginal carioca e de suas dificuldades, Noel Rosa escreve a música “Que se dane!”, em que aparece a resignação do indivíduo frente à sua miséria. Seu único refúgio está no samba:

Vivo contente embora esteja na miséria
Que se dane! Que se dane!

Com esta 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!

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 263).

Nesses versos Noel consegue descrever a interação, dentro da sociedade, de vários sujeitos dotados de certa malandragem: o protagonista da letra, sambista que leva a vida na *pilhéria* – características do malandro – que é despejado em sua própria casa pelo prestamista, outro malandro que se aproveita da dificuldade alheia para tomar-lhe os pertences. O Código Penal de 1891 atribui à vadiagem o estatuto de crime (DEALTRY, 2009, p. 105). Por isso, o protagonista de “Que se dane!” é processado por andar na vadiagem. Mas a justiça cumpre seu dever apenas até o verso sucessivo, onde o vadio é solto no meio da viagem. Que justiça seria essa, então? Tratar-se-ia de uma “justiça malandra”, de justiça “pela metade”? Noel Rosa percebe e descreve com perspicácia as contradições sociais do “processo civilizatório” e da “modernização do país” em que o sambista é considerado malandro e, portanto, perseguido pela polícia, ao mesmo tempo em que intelectuais e delegados frequentavam seus redutos. Se, por um lado, entre a sociedade marginal e a sociedade capitalista, que fundamenta sua crença no trabalho e na modernização do país, parece ter um hiato que os separa, por outro, existem muitos pontos de contato entre os dois pólos, como, por exemplo, os lugares em que a boemia literária se misturava com a boemia malandra, compartilhando mesas, gostos, atitudes e pensamentos. Como observa Fenerick, que em seu discurso cita Luis Martins em *Noturno da Lapa*,

no Rio de Janeiro dos anos 1920, os locais de contato entre os membros das várias camadas sociais eram muitos. Distante poucas quadras do suntuoso Teatro Municipal, avistava-se [...] os coloniais Arcos da Lapa e em suas redondezas, o bairro da Lapa, a *Montmartre* carioca. [...] Além de abrigar a boêmia literária do período, a Lapa também era o lugar “de gente valente, refúgio da malandragem boêmia, o ‘pessoal da lira’, como então se dizia, equívoca sociedade de desordeiros, baderneiros, navalhistas e sambistas”. [...] O intuito em expor a relação por vezes existente entre *mundos culturais diferentes* visa apenas relativizar uma situação bipolarizada e estanque entre esses universos, por vezes tomada em absoluto (FENERICK, 2005, p. 33-34).

Quanto à questão da justiça, e de sua relação com a sociedade da boemia e do samba, é bastante conhecida a história do Senador Pinheiro Machado e de João da

Baiana. No começo do século, a perseguição policial, ao sambista em particular e ao músico popular de um modo geral, era muito forte. João da Baiana relata, em um depoimento, de 1966, ao Museu da Imagem e do Som (MIS) que

samba e pandeiro eram proibidos. A polícia perseguia a gente. Eu ia tocar na festa da Penha e a polícia me tomava o instrumento. [...] Uma vez o [Senador] Pinheiro Machado quis saber porque. Houve uma festa no Morro da Graça – o palácio dele – e eu não fui. Pinheiro Machado perguntou então pelo rapaz do pandeiro. Ele se dava com meus avós, que eram da maçonaria. Irineu Machado, Pinheiro Machado, Marechal Hermes, Coronel Costa, todos viviam nas casas das baianas. Pinheiro Machado achou um absurdo e mandou um recado para que eu fosse falar com ele no Senado. E eu fui. [...] Ele então perguntou porque eu não fora à casa dele e eu respondi que não tinha comparecido porque a polícia havia apreendido o meu pandeiro na festa da Penha. Depois quis saber se eu tinha brigado e onde poderia mandar fazer outro pandeiro. Esclareci que só tinha a casa do ‘seu’ Oscar, o ‘Cavaquinho de Ouro’, na rua da Carioca n. 1908. Pinheiro pegou um pedaço de papel e escreveu uma ordem para o ‘seu’ Oscar fazer um pandeiro com a seguinte dedicatória: ‘A minha admiração, João da Baiana – Senador Pinheiro Machado (*apud* FENERICK, 2005, p. 34, grifo nosso).

Fenerick (2005, p. 34) observa como esse depoimento esclarece as mediações culturais praticadas entre os membros da elite e os das classes subalternas. Podemos considerar, então, que o tema da malandragem deixa o morro para circular por toda a sociedade.

O tema da filosofia da malandragem traduzida na aversão ao batente é retratado por Noel Rosa, por exemplo, no samba “Cadê Trabalho”, em que nos parece que o autor usa de uma certa ironia: o malandro até quer trabalhar, mas é o trabalho que não quer nada com ele:

Você grita que eu não trabalho,
Diz que eu sou um vagabundo.
Não faça assim, meu bem!
Pois eu vivo ativo neste mundo
À espera do trabalho
E o trabalho não vem.

Quando eu me sinto bem forte
Vou procurar um baralho,
Mas fico fraco e sem sorte
Se vejo ao longe o trabalho.
Se conversa adiantasse,
Eu seria conselheiro.
Se fraseado vingasse,
Não andava sem dinheiro.

Acordei com pesadelo,
 Quase que o chão escangalho
 Com dores no cotovelo
 Por sonhar com o trabalho!
 Trabalho é meu inimigo,
 Já quis me fazer de tolo:
 Marcando encontro comigo,
 O trabalho deu o bolo.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 197).

Faremos a análise dos textos noelinos mais à frente. Aqui observamos apenas a fala malandra de um sujeito de fato avesso ao trabalho.

Fábio Gomes (GOMES, 2003) observa que esse samba de Noel, que nunca foi gravado, “cabe direitinho – com exceção da primeira estrofe – na música “O trabalho me deu o bolo”, de Moreira da Silva e João Golô, cuja letra é esta”:

Enquanto eu viver na orgia
 Não quero mais trabalhar
 Trabalho não é para mim
 Ora, deixa quem quiser falar.

Quando eu tenho pesadelo
 Vou sonhar com espantalho
 Foi quando eu ouvi ao longe
 Alguém falar em trabalho

Eu agora resolvi
 Que não hei de ser mais tolo
 Marquei encontro com trabalho
 Trabalho me dá o bolo.
 (É sempre assim)

Fui trabalhar, trabalho estava cruel
 Eu disse ao patrão: Senhor, me dá meu chapéu
 Eu não quero trabalhar, trabalho vá pro inferno
 Se não fosse meu amor, nunca que eu botava um terno.

(GOMES, 2003).

A similaridade entre as letras é notável. Noel parece copiar a letra do outro samba. Observemos, porém, que a letra do poeta da Vila Isabel leva as coisas para o lado cômico, ou, pelo menos, irônico: nada de protesto social no estilo de “Lenço no pescoço”. Em “Cadê trabalho”, o sujeito noelino tem pesadelos ao sonhar com o trabalho, que é seu inimigo, porém esse pesadelo não está vinculado à exploração

capitalista, mas apenas ao fato do protagonista querer “vadiar”, viver da orgia e de samba: “Se fraseado vingasse, não andava sem dinheiro”.

Segundo os biógrafos Máximo e Didier, os sambas de Noel possuem caráter altamente autobiográfico. Lindaura, a esposa de Noel, passava dificuldades econômicas, pois o marido não lhe dava dinheiro, gastando-o fora de casa.

– *Vou trabalhar. Não posso viver com o que você me dá.*

Noel nunca quis que a mulher trabalhasse. Por que, jamais se saberá. Pouco ligando para ela, passando a maior parte do tempo fora, sequer lhe dando o suficiente para o sustento [...] transforma [isso] em [um] samba, cujo título, *Você Vai Se Quiser*, é de uma liberdade apenas aparente:

Você vai se quiser...
 Você vai se quiser...
 Pois a mulher
 Não se deve obrigar a trabalhar,
 Mas não vem dizer depois
 Que você não tem vestido,
 Que o jantar não dá pra dois. [...]

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 407-408).

Observamos certa comicidade do sujeito da letra, que prefere continuar na boemia ao invés de trabalhar e sustentar a mulher. De fato, em sua fala malandra, o protagonista está querendo puxar a mulher para ir trabalhar, para logo depois, passar a viver às suas custas.

2.3 SAMBA E MALANDRAGEM

Se a cultura malandra já existia há muito tempo nas ruas do Rio de Janeiro, de acordo com Cláudia Matos (1982, p. 14) essa cultura “nos anos 20 ingressou no samba, e o malandro virou protagonista de um texto histórico e poético que mal começava a ser escrito/cantado para além dos limites de sua comunidade original”. A associação entre malandro e sambista é contemporânea ao aparecimento do samba em sua versão “moderna”, ou seja, daquela versão musical que se divulgou a partir do final da década de 20 graças ao pessoal do Estácio, bairro carioca onde nasceu a primeira escola de samba, em 1928, a *Deixa Falar*, fundada pelo sambista Ismael Silva. Como observa Matos (1982, p. 41), os sambistas do Estácio, que juntamente com outros morros, como Cidade Nova, Saúde, Morro da Favela,

Gamboa, Catumbi, Morro de São Carlos, etc., formava “um reduto de ex-escravos e seus descendentes, foram os primeiros a ostentar a designação de ‘mandros’ e a orgulhar-se dela”.

Na opinião de Sérgio Cabral, a escola de samba *Deixa Falar* foi, na verdade, um bloco carnavalesco que, além de reunir jovens e revolucionários compositores do bairro, “pretendia também melhorar as relações dos sambistas com a polícia” (CABRAL, 1996, p. 41), pois as rodas de samba, que ocorriam no Largo do Estácio, só podiam acontecer com a autorização da polícia. Segundo o autor, esse intuito foi bem sucedido, pois “o samba feito por aqueles compositores (e também por compositores de outras regiões do Rio) penetrou avassaladoramente no mundo do disco e do rádio, fazendo deles personagens de destaque da área artística” (CABRAL, 1996, p. 41).

Alguns sambas eram assinados por mandros típicos como Brancura (Silvio Fernandes) e Baiaco (Osvaldo Vasques). A especialidade dos dois era, segundo Cabral, “a intermediação na venda (quando não se apropriavam da autoria) de sambas dos compositores do morro aos compradores de músicas ‘da cidade’” (CABRAL, 1996, p. 54). Cabral afirma que Brancura chegou até a trabalhar alguns meses, em sua vida, para depois passar a ganhar seu sustento no assim chamado jogo da chapinha. Esse jogo, prática ilegal que ainda hoje faz suas vítimas, é realizado em praças ou lugares públicos em que apostadores tentam descobrir onde se encontra uma bolinha escondida em três caixinhas, normalmente de metal. As bancas de apostas, improvisadas sobre caixotes de madeira, são instaladas em lugares de grande movimento, e seus “atores” prontos a fugir rapidamente ao chegar a polícia. Segundo o depoimento de Carlos Cachaça, compositor da época, o Brancura era “da área da valentia, das navalhadas, das pernadas, cabeçadas, já não era propriamente samba [...] era gente que pertencia à batucada” (*apud* CABRAL, 1996, p. 53). Se, de forma geral, a palavra “batucada” remete à ação de tocar um ritmo (à ação de batucar), o termo remete, também, à ação informal ou festiva, de matriz popular, em que se toca em conjunto, estando principalmente ligada ao mundo afro-brasileiro. À roda de samba participam tanto músicos profissionais, assim como simpatizantes. A herança africana requer que a música produzida pelo grupo esteja baseada no cotidiano da comunidade. A finalidade da música é social e

lúdica, e não meramente artística. Em sua afirmação, Cachaça propõe uma diferenciação entre quem faz samba e o malandro, ou seja, entre o sambista – profissional? – e o “outro”. De qualquer modo, o depoimento, que parece querer desacreditar o malandro, sugere que a ligação deste último com a música estaria relacionada a uma prática menos especializada.

Na época de que estamos tratando, aparece a figura do compositor profissional graças ao recente surgimento dos programas de rádio e da difusão dos discos. Nas palavras de Fenerick,

nos morros da cidade, nas favelas, havia um enorme estoque de “matéria prima” e foi *para cima* que as atenções da “indústria do samba” se voltou. Muitos cantores famosos da época tiveram que subir o morro para conseguir alguns de seus grandes sucessos (FENERICK, 2005, p. 161-162).

Em busca de músicas que pudessem dar-lhes dinheiro e fama, alguns compravam sambas – o que era uma prática comum. Na gíria do samba, os falsos autores eram conhecidos como “compositores” (CABRAL, 1996, p. 31). Outros se apropriaram de composições de outrem ou das composições coletivas – melodias e estrofes que faziam parte de uma cultura popular mais ou menos ampla. Bastante famosa entre os sambistas da época, a esse respeito, é a fala do compositor Sinhô: “samba é como passarinho, é de quem pegar”. Samba e malandragem conviviam, então, tanto nas letras das músicas, assim como no dia a dia de seus autores, malandros por sua vez. Bom exemplo disso é a “molecagem” que Baiaco e Benedito Lacerda armaram num botequim:

Segundo a história dos bastidores do samba carioca, várias músicas foram roubadas assim: Baiaco atraía o verdadeiro autor para um bar, pedia que ele cantasse, enquanto Benedito Lacerda, escondido atrás de um biombo, copiava a melodia. De repente, o músico surgia, ouvia um trecho do samba e manifestava-se com falsa indignação: “Este samba não é teu, é do Fulano!” E cantava para provar que se tratava de uma música que já conhecia. Baiaco e quem estivesse ao lado dele ameaçavam, em seguida, o coitado do compositor: “Enganando a gente, hem, seu vagabundo, seu ladrão! Vá embora daqui antes que a gente acabe com você!” E o sambista sumia, pois conhecia a fama de Baiaco e companhia (CABRAL, 1996, p. 54).

A prática do compositor Noel Rosa, a esse respeito, era sem dúvida diferente, antes de mais nada porque ele pertencia àqueles que vendiam sambas aos outros, fazendo parte dos que tinham grande facilidade em compor músicas e letras e, também, daquele grupo restrito de pessoas que tinha acesso livre aos morros e, que, portanto, transitava livremente entre as duas *façções*: sambistas de roda e cantores de rádio, entre velha guarda e sambistas novos. Tinha acesso, assim, a temas e refrões de matriz coletiva; podia servir-se de uma frase, de uma palavra que captava, para, a partir disso, compor algo. Assim foi, por exemplo, com a música “Fita Amarela” que, segundo Máximo e Didier, biógrafos de Noel Rosa, é um samba feito nos moldes de muitos outros “testamentos” comumente encontrados na música popular daquela época, de autores desconhecidos, menos conhecidos ou anônimos (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 254) cuja originalidade noelina, porém, segundo Máximo e Didier, reside nas quadrinhas da segunda parte:

Quando eu morrer
 Não quero choro nem vela,
 Quero uma fita amarela
 Gravada com o nome dela.
 Se existe alma,
 Se há outra encarnação
 Eu queria que a mulata
 Sapateasse no meu caixão

Não quero flores,
 Nem coroa de espinho
 Só quero choro de flauta,
 Violão e cavaquinho

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 254).

A estes versos, Noel acrescenta os sucessivos:

Estou contente,
 Consolado por saber
 Que as morenas tão formosas
 A terra um dia vai comer

Não tenho herdeiros,
 Não possuo um só vintém
 Eu vivi devendo a todos
 Mas não paguei a ninguém

Meus inimigos,
 Que hoje falam mal de mim
 Vão dizer que nunca viram
 Uma pessoa tão boa assim

Quero que o sol
 Não visite o meu caixão
 Para minha pobre alma
 Não morrer de insolação

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 254).

Nessa letra de Noel, podemos observar algumas posturas típicas do malandro, como a de viver devendo a todos, mas se gabando de não ter pago a nenhum credor. Noel faz aqui um panegírico do malandro boêmio, que vive da noite, das festinhas e das orgias, que deseja quebrar os paradigmas sociais até após a morte: o protagonista pede que o sol não visite o seu caixão para que a sua pobre alma, não acostumada à luz do dia – ao trabalho –, possa não morrer de insolação. Irredutivelmente, até após a morte, quer ser cercado pelas mulatas que sapateiam, e que às flores e coroas, próprias do momento fúnebre, possam se substituir choros de flauta, violão e cavaquinho.

Máximo e Didier observam que o tema do “quando eu morrer” sempre foi muito comum entre os sambistas e, de forma geral, foi muito explorado seja por poetas conhecidos, seja por poetas anônimos, podendo-se dizer um mote de domínio público. O modernista Mário de Andrade, por exemplo, escreve “Quando eu morrer quero ficar”:

Quando eu morrer quero ficar,
 Não contem aos meus inimigos,
 Sepultado em minha cidade,
 Saudade.
 [...]

(ANDRADE, 1987, p. 381).

O tema, no entanto valeu uma acusação de plágio a Noel (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 255). O acusador foi Donga, que tinha lançado, na mesma época, um samba que dizia:

Quando você morrer
 Não pense que eu vou chorar
 Vou procurar quem me dê
 O que você não me dá

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 255).

Donga foi aquele mesmo sujeito que tinha registrado, no próprio nome, a música *Pelo Telefone*, por muitos considerado o primeiro samba a ser gravado, em 1917, e que na verdade era uma composição coletiva. Dizendo isso com palavras mais precisas, Donga fez uma malandragem: roubou a autoria de um samba, do primeiro samba gravado; ele quis entrar, sozinho, para a história, passando para trás os outros autores. Esse mesmo Donga, anos depois, como apontam Máximo e Didier, desde que “Fita Amarela” começou a ser transmitida pelas emissoras de rádio na gravação dos cantores Francisco Alves e Mário Reis, leva insistentemente uma campanha contra Noel, dizendo que este último havia copiado a sua idéia. Insiste tanto nessa posição que um dia, Almirante, amigo e parceiro de Noel no grupo *Bando de Tangarás*, tomando as dores do companheiro, Poeta da Vila Isabel, afirma publicamente ter sido ele mesmo a apresentar a Noel a quadrinha que lhe deu a idéia para o samba, e que dizia assim:

Quando eu morrer
 Não quero choro nem nada
 Eu quero ouvir um samba
 Ao romper da madrugada

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 256).

Máximo e Didier (1990, p. 256) relatam que Noel teria perguntado, então, para o Almirante, de quem fosse o samba, e o amigo respondeu: “Não sei. Aprendi com dois improvisadores, numa tendinha de São João de Meriti”. Para complicar a questão da autoria, Máximo e Didier observam que a turma do Estácio saía afirmando que já em 1920 se cantava isso no bairro deles. Isso mostra que se tratava, efetivamente, de um tema corriqueiro, naquela época, e que Noel não tinha dado uma de malandro. O poeta Paulo Mendes Campos, que segundo Máximo percorreu atentamente a obra de Noel, afirmou que “os melhores versos da nossa lírica popular são encontrados facilmente nas palavras espontâneas do rapaz de Vila Isabel” (*apud* MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 491).

2.4 NOEL ROSA E SUAS RELAÇÕES COM O MUNDO DA MALANDRAGEM

No meio de inúmeras disputas entre os compositores da “Velha guarda” e a nova geração da “Cidade Nova” sobre “o que é samba”, sobre suas características “autênticas”, se insere Noel, um “cronista” que, flanando pela cidade, reproduz esteticamente personagens e situações das ruas, entre os quais têm um lugar especial o malandro e a malandragem. Certamente, Noel Rosa não se encaixa no perfil de morador de morro, e nem de morador do subúrbio, pois a Vila Isabel, naquela época, era quase um bairro de classe média, e ele, um branco estudante de medicina, vivenciava o fascínio do universo da malandragem. Sua relação com esse mundo pode ser considerada sob algumas perspectivas diferentes. A primeira delas é a de um “cronista” da época, comentarista do tempo e da sociedade em que vive; é a do Noel *flâneur*, que descreve poeticamente o que percebe em sua volta, como, por exemplo, no samba “Século do Progresso”, de 1934, no qual resulta evidente a observação da rápida transformação dos costumes naquele Rio de Janeiro em grande desenvolvimento econômico e social:

A noite estava estrelada
Quando a roda se formou
A lua veio atrasada
E o samba começou

Um tiro a pouca distância
No espaço forte ecoou
Mas ninguém deu importância
E o samba continuou

Entretanto ali bem perto
Morria de um tiro certo
Um valente muito sério
Professor dos desacatos
Que ensinava aos pacatos
O rumo do cemitério

Chegou alguém apressado
Naquele samba animado
Que cantando dizia assim:
No século do progresso
O revólver teve ingresso
Pra acabar com a valentia

[...]

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 295).

O “cronista” Noel Rosa observa a mudança dos tempos e as consequências que com isso o malandro tinha que encarar. Às barreiras sociais e culturais que estrangulavam o cotidiano dos negros, dos favelados – e também do malandro – junta-se agora o progresso. Segundo Máximo e Didier, se trata de uma

soberba crônica da vida carioca, do mundo dos malandros, do sinal dos tempos [...], o revólver como forma de impor respeito. O velho malandro – o da rasteira, o da habilidade com o aço, o da ginga de corpo e da camisa de seda – começa a sair de cena. Um revólver pode muito mais (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 295).

Nos novos tempos, o acerto de contas não se faz mais com a navalha e um lenço de seda, e o malandro deve encarar uma nova realidade: o valente “muito sério”, “professor dos desacatos”, é morto por um revólver que, no século do progresso acabará com a valentia. Nas palavras de Durst (1985, p. 54), Noel Rosa parece pressentir o que daqui a poucos anos se tornará realidade: “nos anos 50, a marginalidade carioca não vive mais de esperteza e sim de violência. A década de 1950 enterrou o pouco que havia restado da malandragem”. A respeito da colocação de Durst, parece-nos que o que Noel observa é como a violência passa a ser demonstrada: antes navalhada, depois revólver. Ou seja, inicialmente tratava-se de uma arma branca, e depois de uma arma de fogo. Com essa transformação, o que morre é a valentia: se a navalha, por si só, não é suficiente para matar – precisa estar na mão de um valente corajoso – não precisa dotes particulares para acionar o gatilho do revólver e matar alguém.

Mas voltemos à década de 30, à época de Getúlio Vargas. Como observa Rogério Durst,

A partir de 1937, a vida do malandro vai ficando mais e mais difícil. O Estado Novo de Getúlio Vargas, com sua ideologia de culto ao trabalho e à produção, inicia uma severa repressão aos “ociosos”. Os malandros são ostensivamente perseguidos. [...] O DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) adota e “domestica” o samba que abandona as delícias da malandragem para divulgar as virtudes do operário (que antes era otário) (DURST, 1985, p. 13).

O malandro está prestes a sofrer um duro golpe pelas mãos da política de “regeneração” de valores sociais proposta pelo governo Vargas, que traz profundas

mudanças sociais e econômicas para o país. Quem sabe, o revólver que se substitui à navalha não seja, nesse samba, apenas uma metáfora desse progresso.

Sandroni observa que em “O século do progresso”, Noel dá testemunho de uma prática característica dos sambas do morro: a da improvisação coletiva dos versos. Após sublinhar a importância dessa prática na fase precoce da criação do samba carioca, Sandroni (2001, p. 151) acrescenta que “durante os anos 1930, a improvisação ainda era uma prática vivíssima”, e que a letra de Noel retrata as características do samba folclórico: “feito à noite, ao ar livre, iluminado pela lua; feito na roda, e com seus versos improvisados” (SANDRONI, 2001, p. 151). Se o de Noel não é um samba improvisado, todavia

retrata com maestria a improvisação e suas circunstâncias [...]; mais do que isso, torna presente a improvisação, abrindo aspas e emprestando sua própria voz à voz do improvisador ‘que cantando assim dizia etc.’ (SANDRONI, 2001, p. 152).

Sandroni repara o uso do discurso transitivo direto adotado por Noel e afirma, citando Muniz Sodré em *Samba, o dono do corpo*, que

A letra do samba tradicional (é) um discurso *transitivo direto*. Em outras palavras, o texto verbal da canção não se limita a *falar sobre* (discurso *transitivo indireto*) a existência social. Ao contrário, *fala a* existência... as palavras têm no samba tradicional uma operacionalidade com relação ao mundo, seja na insinuação de uma filosofia da prática cotidiana, seja no comentário social (*apud* SANDRONI, 2001, p. 152).

“O século do progresso” é um samba “que abre aspas e nos fala de alguma coisa que nós, leitores ou ouvintes, não vivemos. Sua ‘transitividade direta’ caminha junto com seu caráter de samba ‘composto’ em vez de improvisado” (SANDRONI, 2001, p. 152).

A prática das gravações em disco, do direito autoral, da publicação de partituras exigiam que as composições não fossem improvisadas e que fossem claras suas autorias. A partir disso, podemos ler, na composição de Noel, uma metáfora: o mundo do samba recebe um duro golpe – um tiro? – por alguém que, estranho à sua

roda, acaba por matar seu maior representante: o malandro ligado ao mundo do samba.

O Noel “cronista”, que opera uma reflexão sobre a sociedade de seu tempo e suas condições, escreverá letras como “Filosofia”, “Com que roupa?”, “O orvalho vem caindo”, entre outras. Em cada uma, de uma forma diferente, o Poeta da Vila trata do problema da prontidão, das difíceis condições e das “espertezas” que o malandro usa para superar as dificuldades, mesmo que temporariamente.

Uma segunda forma de relação de Noel Rosa com o mundo da malandragem está ligada à visão boêmia da vida, aos pequenos golpes aplicados ao outro, às vezes inspirada por elementos autobiográficos, como esse citado por Máximo e Didier:

- *Lindinha, me lembrei de uma coisa importante. Meu Deus! Como é que fui esquecer? Espere um pouquinho que vou até ali, no Recreio. Resolvo tudo em um minuto e volto logo. Uma, duas, três horas se passam e Noel não retorna. Meia-noite, o Magalhães se foi, os garçons começam a virar as mesas, Lindaura ainda sentada diante da xícara vazia.*
- *Está na hora de fechar, moça – diz um dos garçons.*
- *Mas estou esperando o meu noivo...*
- *Seu noivo?*
- *É, o Noel Rosa.*
- *O Noel? – pergunta o garçom com ar desalentado. – A essa altura, moça, ele deve estar lá pela Lapa. Não volta mais não.*

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 287).

Trata-se da personificação de uma malandragem que se substancia na esperteza, no pequeno ardil, na cilada. Em sua *performance*, Noel constrói sua própria personagem, e na sua forma de *invenção de si*, se torna malandro. Estamos falando, aqui, não do malandro que definimos “real”, mas daquele que definimos malandro “de performance”. Nos versos em que enaltece o malandro, o Poeta da Vila sublima, nesse personagem, seu próprio desejo de “liberdade boêmia”. Em primeira instância liberdade do “batente” que, se pode ser vista como combate à ideologia do trabalho, o é apenas numa visão poética e boêmia, e não sociológica. A esse propósito, serve lembrar que o próprio Noel chegava frequentemente atrasado ao trabalho do Rádio. Conta Rafael Casé, no livro *Programa Casé. O Rádio começou aqui*, sobre o compositor da Vila Isabel:

Noel Rosa era um pândego. Um moleque na melhor expressão da palavra. Um dia, peguei-o chegando ao elevador da emissora às duas da tarde, quando deveria ter cantado uma hora antes. Passei-lhe uma descompostura, mas ele não se alterou e virou-se para mim, com a cara mais santa do mundo e disse: “Casé, eu não pude fazer nada, o bonde furou o pneu...” Em outras vezes, se desculpava dizendo que esquecera onde ficava a Rádio Philips, indo cantar em Cascadura. Mas, a maior do Noel foi quando ele tinha um programa marcado para meio-dia e não apareceu. Lá pelas três da tarde, foram encontrá-lo dormindo atrás do piano do estúdio, certamente, depois de mais uma noite de farra. Mas, novamente, ele não perdeu a pose e retrucou num tom de indignação que beirava o deboche: “Se eu não cantei até agora foi porque ninguém me acordou, estou aqui desde as onze da manhã” (CASÉ, 1995, p. 56-57).

Outra liberdade que Noel sublima em seus sambas é a “de ir e vir”, liberdade da mulher e dos deveres sociais. É nessa perspectiva que podemos fruir letras como, por exemplo, “Capricho de rapaz solteiro” ou “Fita amarela”. Autobiográficas ou não – afinal pouco nos importa – músicas como essas apenas citadas, ou, ainda, como “Mulato bamba”, “Conversa de botequim” entre outras, podem ser enquadradas nessa perspectiva.

2.5 O MALANDRO, O SAMBA E SEUS LUGARES

Na década de 30, os sambas que falam do malandro alcançam seu ápice, e a produção de textos que tratam desse tema se dão em grande número. Tal afirmação se constata tanto na produção de Noel Rosa em torno desse personagem, assim como na de muitos outros compositores da época. Nos retratos que Noel fez do sambista/malandro como um boêmio, surge um novo lugar para o samba e suas histórias: o botequim, do qual o personagem é assíduo frequentador. Lugar público, espaço da cidade, o botequim é reduto novo de sambistas e malandros, que saem das casas das tias baianas, dos morros, para agora se exporem a público. Os tempos mudam, o samba desce o morro, e progressivamente, passa da condição de manifestação folclórica de um pequeno reduto sócio-cultural a fenômeno de interesse nacional. Com o botequim, o malandro ganha uma colocação espacial nova. Segundo Sandroni (2001, p. 143), o botequim é “antes de tudo um ponto de encontro, um lugar de sociabilidade. Nas biografias de sambistas do estilo novo, há inúmeras referências a botequins como lugares privilegiados para se fazer samba”. O botequim é o “escritório” do sambista/malandro, seu lugar de trabalho onde

compõe sambas em parcerias, trocar versos, comprar e vender músicas, um lugar público onde esse personagem pode ser achado. Com o fazer lúdico, Noel retrata a figura do malandro frequentador de botequim na música “Conversa de botequim”, de 1935, em que descreve todos os serviços pedidos ao garçom pelo personagem:

Seu garçom faça o favor
 De me trazer depressa
 Uma boa média que não seja requentada
 Um pão bem quente com manteiga à beça,
 Um guardanapo e um copo d’água bem gelada.
 Feche a porta da direita
 Com muito cuidado
 Que não estou disposto
 A ficar exposto ao sol.
 Vá perguntar ao seu freguês do lado
 Qual foi o resultado do futebol.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 398).

Ironicamente, Noel descreve, nessa letra, um personagem malandro que banca o cidadão comum, o trabalhador, que pede café com leite – a “boa média”, cobrando que não seja requentada! – e pão com manteiga. É interessante observar que se o malandro não está disposto a ficar exposto ao sol é porque ele costuma viver da noite. Os pedidos ao garçom e as cobranças, a partir daí, são tantos e tão variados que suscitam hilariedade. Máximo e Didier definem a música como uma

prodigiosa crônica dos cafés cariocas e seus folgados frequentadores. Um irretocável retrato da cidade e de alguns de seus tipos, o garçom que passa o pano na mesa como se a dizer ao freguês que este já lhe roubou tempo demais, o sujeito que gasta seu último níquel apostando no jogo do bicho, o interesse um tanto vago pelo futebol (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 398).

Sandroni observa que muitas das letras de samba de compositores negros da “velha guarda” estavam, na realidade, em conflito com a malandragem, querendo o abandono da mesma, tida como algo negativo, e que o samba novo do Estácio começou a tornar esse tema uma “construção imaginária”, mais do que uma “posição objetiva” (SANDRONI, 2001, p. 168). Essa consideração chama-nos muita a atenção: de um lado temos os sambas que exaltam o malandro e a malandragem, em que se fazem conexões entre essas duas figuras e os sambistas; do outro há a “velha guarda”, que supostamente deveria representar o berço da cultura malandra – pelo menos em teoria – e que se opõe a essa exaltação. Como isso seria possível?

Essa consideração sugere que o tema da malandragem não pertenceria à “velha guarda”? A questão merece, sem dúvida, um aprofundamento. A reflexão, a esse respeito, nos parece estar estritamente ligada à polêmica em torno do próprio samba entendido como fenômeno musical, polêmica essa que surgiu na virada da década de 1920 para 1930 e que marcaria o posicionamento de pesquisadores, cronistas e sambistas (Fenerick, 2005, p. 225). Muito conhecido é o debate entre Donga e Ismael Silva, testemunhado por Sérgio Cabral, sobre o que é “o verdadeiro samba?”, debate ocorrido numa das salas da Sociedade Brasileira de Autores em fins da década de 60:

DONGA – Ué, o samba é isso há muito tempo: “O chefe da polícia / Pelo telefone / Mandou me avisar / Que na Carioca / Tem uma roleta para se jogar”.

ISMAEL SILVA – Isso é maxixe

DONGA – Então, o que é samba?

ISMAEL SILVA – “Se você jurar / Que me tem amor / Eu posso me regenerar / Mas se é / Para fingir, mulher / A orgia assim não vou deixar”.

DONGA – Isto não é samba, é marcha.

(CABRAL, 1996, p. 37).

Achamo-nos aqui em frente a uma discussão: a luta pela reivindicação do samba como gênero, com suas características rítmicas, com suas funções sociais, seus lugares, seus temas, seus interesses. De fato, estudiosos e críticos como Cabral, Fenerick, Matos, Máximo e Didier, entre outros, constatarem que o samba passou por transformações consideráveis nas décadas de 1920 e de 1930, e por trás dessas transformações existem disputas e diferentes pontos de vista. Uma das primeiras questões, em termos cronológicos, remete ao fato que o samba praticado no morro, nos quintais das casas das tias baianas que hospedavam rituais de candomblé, não era o samba que veio se desenvolvendo pouco depois, no estilo do Estácio, cuja primeira finalidade era criar uma música de carnaval. De acordo com Máximo e Didier, no final dos anos 1920 existiriam no Rio de Janeiro dois tipos de samba. Um é aquele que se faz, se toca e se dança nas casas de Ciata e outras tias baianas, caracterizado por um ritmo amaxixado, e que é o samba da velha guarda. Esse tipo de samba, de acordo com Sandroni, não era nunca cantado em desfile, mas sempre em roda (SANDRONI, 2001, p. 104). O outro, praticado pela turma do Estácio, é

feito – segundo a explicação do mesmo Ismael Silva – para que o bloco carnavalesco pudesse desfilarem na rua seguindo o ritmo da música (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 138). Esse último tipo de samba tão “logo se difundiu, influenciando os compositores de outras áreas da cidade, generalizando-se e tornando-se um sinônimo de samba moderno, de samba tal qual o reconhecemos hoje em dia”. (SANDRONI, 2001, p. 131). Mas, de acordo com Fenerick,

essa mudança de práticas, por assim dizer, é mais que uma mera mudança rítmica (como por exemplo, deixar de ser “amaxixado”), ela sublinha as transformações sócio-simbólicas pelas quais o samba passaria no decorrer da década de 1930 (FENERICK, 2006, p. 24-25).

Podemos concluir, assim, que se trataria de uma disputa de “espaços”, tanto físicos como conceituais, entre diferentes grupos, que disputam a atenção das platéias, dos rádios e dos discos.

Segundo Almirante, em sua obra *No tempo de Noel Rosa*, a música “Na Pavuna”, gravada no final de 1929 para ser lançada no carnaval de 1930, foi “o germe da intensa movimentação que levou Noel Rosa a produzir sambas em louvor da Vila Isabel” (ALMIRANTE, 1977, p. 71). A Pavuna é um bairro do subúrbio do Rio de Janeiro, e a música despertou o interesse de outros bairros pela possibilidade de se fazer samba em forma de apresentação/louvação dos respectivos lugares. Além de tudo, foi o primeiro samba a ser gravado com acompanhamento de surdos e tamborins, no estilo novo. Noel escreve “Eu vou pra Vila”, cuja letra diz o seguinte:

Não tenho medo de bamba
 Na roda de samba
 Eu sou bacharel
 (Sou bacharel)
 Andando pela batucada
 Onde eu vi gente levada
 Foi lá em Vila Isabel

Na Pavuna tem turuna
 Na Gamboa gente boa
 Eu vou pra Vila
 Aonde o samba é da coroa.
 Já saí de Piedade
 Já mudei de Cascadura
 Eu vou pra Vila
 Pois quem é bom não se mistura.

Quando eu me formei no samba
 Recebi uma medalha
 Eu vou pra Vila
 Pro samba do chapéu de palha.
 A polícia em toda a zona
 Proibiu a batucada
 Eu vou pra Vila
 Onde a polícia é camarada.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 137).

Nesse texto, o autor dialoga com sambas feitos por outros bairros da cidade através de citações de trechos dos textos originais – “Na Pavuna tem turuna”, “Na Gamboa gente boa”). Noel exalta Vila Isabel, onde a grande vantagem é possuir uma “polícia camarada”. Segundo Fenerick, Noel refere-se ao fato de que

o caráter lúdico e religioso contido no samba tradicional (ainda não moderno), juntamente com sua associação ao universo negro – que por esse tempo era visto como um *atentado à civilização* – em Vila Isabel não seria reprimido pela polícia” (FENERICK, 2006, p. 25),

o que faz da Vila um reduto do samba, não somente atrativo, assim como diferente: o samba da Vila estaria indo em direção à sua aceitação social. A saudação noelina, na música “Eu vou pra Vila”, assim como em outras, saudação dos recantos do samba da capital Rio de Janeiro ligados à prática moderna de se fazer samba, é um sinal de que o compositor considera que o samba não nasceu no fundo das casas das tias baianas, mas sim no morro e no subúrbio. De acordo com a análise das canções, parece-nos que em música nenhuma Noel menciona as tias baianas e aquele samba antigo. Para ele, o samba é o que nasce com o Estácio, é o samba que está “na moda”. E o faz de forma definitiva e inquestionável ao transferir, na música “Feitio de Oração”, as discussões sobre a proveniência do samba, para a contenda entre o morro e a cidade:

O samba na realidade
 Não vem do morro nem lá da cidade
 E quem suportar uma paixão
 Saberá que o samba então
 Nasce no coração.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 268).

Com isso, Noel Rosa tenta resolver a questão da área de pertinência do samba: “nem do morro, nem lá da cidade”. Por um lado, como dissemos, podemos ler nisso a exclusão daquele fenômeno musical praticado nas casas das tias baianas; por outro, utilizando-se de uma figura de linguagem, Noel propõe uma nova visão: o samba, nascendo num lugar diferente – o *coração* – se torna arte, produto de um sentimento, independente do lugar físico. Assim, em substituição à ideia de pertinência geográfica, ele sugere uma pertinência ideológica e de atitude. Sua visão se torna uma questão de postura diante do samba que, não esqueçamos, naqueles anos, através do rádio e dos discos, estende seu espaço geográfico para o Brasil afora. É possível, de acordo com Sandroni, que Noel estivesse falando, ao mesmo tempo, em causa própria, “contra a idéia dominante que via no samba um fenômeno exclusivo do morro, pois ele mesmo não era de lá” (SANDRONI, 2001, p. 175). Nas palavras de Fenerick, o projeto de Noel Rosa era o de alargar as fronteiras do samba e transformá-lo em um símbolo nacional, o que encontrou eco em outros compositores como, por exemplo, Orestes Barbosa (FENERICK, 2005, p.253):

O samba não é preto
 O samba não é branco
 O samba é brasileiro
 É verde e amarelo.

(FENERICK, 2005, p. 253).

Em 1932, Noel Rosa escreve o samba “São Coisas Nossas”, onde há um inventário das coisas tidas como brasileiras: a prontidão, o prestamista, o vigarista, o malandro que não bebe, o samba e outras bossas.

[...]

O samba, a prontidão e outras bossas,
 São nossas coisas, são coisas nossas!

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

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

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

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 179).

Em uma entrevista ao Diário Carioca de 4 de janeiro de 1936, Noel diz:

O samba evoluiu. A rudimentar voz do morro transformou-se, aos poucos, numa autêntica expressão artística, produto exclusivo da nossa sensibilidade. A poesia espontânea do nosso povo levou a melhor na luta contra o feitiço do academicismo a que os intelectuais no Brasil viveram durante muitos anos ingloriamente escravizados. Poetas autênticos, anquilosados no manejo do soneto, depauperados pela torturante lapidação de decassílabos e alexandrinos sonoros, sentiram em tempo a verdade. E o samba tomou conta de alguns deles. [...] O gosto do público foi se aprimorando. Outros poetas vieram dizer, em linguagem limpa e bonita, coisas maravilhosas. [...] É preciso, porém, acentuar que esses poetas tiveram, também, que se modificar, abandonando uma porção de preconceitos literários. Influíram sobre o público mas foram, também, influenciados. Da ação recíproca dessas duas tendências, resultou a elevação do samba, como expressão de arte, e resultou na humanização de poetas condenados a estacionar pelo sortilégio do academicismo (*apud* MÁXIMO; DIDIER, 1990 p. 246).

Na visão noelina, de um lado há o público, que aprimora seus gostos, e de outro o poeta popular que liberta a poesia contemporânea dos excessos do academismo, escravo da métrica regular. Da interação entre público e poetas populares, “bacharéis” em samba, nasce o fenômeno que Noel Rosa propõe como expressão de arte e de costumes nacionais: o samba.

Voltando à relação morro-cidade de que se estava tratando anteriormente, podemos nos perguntar: que cidade é essa, à qual se refere Noel no texto da música “Feitio de Oração”? Podemos considerar que o bairro do Estácio não é exatamente um morro, apesar de ficar próximo ao morro de São Carlos – que de alguma forma, o engloba – assim como a Vila Isabel não era um morro, apesar de ficar próxima à Mangueira. A “cidade” à qual se refere Noel, nos versos citados acima, não é aquela dos bairros nobres, mas sim a dos bairros emergentes, como o da Vila Isabel. Isso se torna claro ao analisarmos a música “O X Do Problema”, em que Noel observa o antagonismo de duas posturas sociais diferentes, a burguesa e a malandra:

Nasci no Estácio
 Eu fui educada na roda de bamba
 E fui diplomada na escola de samba
 Sou independente, conforme se vê.
 Nasci no Estácio
 O samba é a corda, e eu sou a caçamba
 E não acredito que haja muamba
 Que possa fazer eu gostar de você.

Eu sou diretora da escola do Estácio de Sá
 E felicidade maior neste mundo não há.
 Já fui convidada
 Para ser estrela do nosso cinema
 Ser estrela é bem fácil
 Sair do Estácio é que é
 O X do problema

Você tem vontade
 Que eu abandone o largo do Estácio
 Pra ser a rainha de um grande palácio
 E dar um banquete uma vez por semana.
 Nasci no Estácio
 Não posso mudar minha massa de sangue
 Você pode ver que palmeira do mangue
 Não vive na areia de Copacabana.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 370).

Observa Fenerick que

o Largo do Estácio assim como o Canal do Mangue eram locais do *baixo meretrício* do Rio de Janeiro do período. Copacabana, ao contrário, era um bairro *chic*, com poucas casas, e habitado por pessoas ricas, capazes de dar “um banquete por semana”. Nesse sentido, a “palmeira do Mangue”, o sambista, não pode viver nas areias da praia de Copacabana, pois ele tem um modo de vida completamente diferente do burguês, um modo de vida, inclusive, que ele não quer abandonar. Educado na roda de bamba e diplomado na escola de samba, o sambista rejeita o modo de vida burguês, que na letra do samba de Noel se vislumbra com a possibilidade de um casamento (que é rejeitado), pois ele tem a necessidade de manter sua “independência”, sua vida malandra (FENERICK, 2007, p. 9).

Podemos concluir, portanto que, se de um lado Noel propõe o samba, o sambista e o malandro, como manifestação cultural de interesse nacional, por outro podemos observar que o sujeito desses temas é o proletário, do qual Rosa ressalta características e valores peculiares. Em plena década de 1930, enquanto Vargas quer que se construa uma imagem nacional fundamentada nos valores burgueses, Noel – assim como outros compositores – exalta e defende os valores e as características do proletário, da cultura urbana em desenvolvimento, dos bairros menos favorecidos, que se encontram longe da areia de Copacabana. E a

malandragem, tida como traço característico desse “povo da cidade”, é algo que se contrapõe ao mundo burguês.

2.6 A MALANDRAGEM ENTRE AS MUDANÇAS SÓCIO-CULTURAIS NA ÉPOCA DE GETÚLIO VARGAS E AS DISPUTAS DE CLASSE.

Autores como Matos, Dealtry, Durst, entre outros, observam como a imagem do malandro assim como sua relação com o trabalho, nas letras das músicas, mudaram no final da década de 1930, época em que o presidente Getúlio Vargas criou o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o qual tinha poderes de censura sobre a criação artística e que dava “orientações” aos compositores para que abandonassem o tema da malandragem e incentivassem aqueles do trabalho, da família e do casamento. Matos descreve como o Estado Novo queria instaurar a ideologia do culto ao trabalho, “juntamente a uma cultura simultaneamente paternalista e repressiva em relação à música popular” (MATOS, 1982, p. 14), o que veio a influenciar a produção poética do samba. Por esse viés, se quer que o samba se “regenerar”. Aquele Wilson Batista, que antes tinha orgulho de ser tão vadio, passará a escrever:

Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
O bonde São Januário
Leva mais um operário
Sou eu que vou trabalhar.

Antigamente eu não tinha juízo
Mas resolvi garantir meu futuro
Vejam vocês
Sou feliz, vivo muito bem
A boemia não dá camisa a ninguém
É, digo bem.

(MATOS, 1982, p. 91).

A música “O Bonde São Januário” obteve muito prestígio diante da sociedade, e o próprio Governo utilizou-se dela para divulgar sua política. Mas, não obstante as novas orientações, o malandro não parece esquecer sua crença antiga, de que o trabalho fosse coisa de otário. Matos cita um fascículo, consagrado a Wilson Batista, da coleção *Nova História da Música Popular Brasileira*, e afirma que

Segundo algumas versões, a letra original dizia 'O bonde São Januário / leva mais um otário ...'. A 'pedido' do DIP, no entanto, a palavra 'otário' foi substituída por 'operário'; e a composição tornou-se um elogio ao trabalhador (MATOS, 1982, p. 92).

Em breve, surgirá no Brasil o “samba exaltação”, em que se exaltam as belezas e as qualidades do Brasil. Uma das músicas mais características desse gênero foi “Aquarela do Brasil”, composição de Ary Barroso, de 1939.

Getúlio gostava de samba e de música popular. De fato, em 1926, ainda deputado, fizera aprovar o decreto legislativo n. 5.492, de sua autoria, onde se determinava o pagamento dos direitos autorais. Em 1934, já presidente, atendendo à solicitação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, aumentou o pagamento, por parte das emissoras de rádio, para os autores das músicas (MATOS, 1982, p. 88). Vargas gozava de grande popularidade entre as classes proletárias e entre a maioria dos sambistas e, juntamente com medidas repressoras, incentivava a criação musical e fazia do samba – e da música brasileira – um símbolo nacional. Como observa José Ramos Tinhorão em seu livro *História social da música popular brasileira*,

ao governo de Getúlio Vargas não escapou, sequer, o papel político que o produto música popular poderia representar como símbolo da vitalidade e do otimismo da sociedade em expansão sob o novo projeto econômico implantado com a Revolução de 1930: ao criar em 1935 o programa informativo oficial chamado “a Hora do Brasil, o governo fez intercalar na propaganda oficial números musicais com os mais conhecidos cantores, instrumentistas e orquestras populares da época (TINHORÃO, 1998, p. 299).

As transformações culturais, econômicas e tecnológicas, ocorridas nos anos 30, modificaram não somente o sistema de relações internas e externas das comunidades negras e faveladas – de tal forma que veio modificando-se o significado mesmo do samba aos olhos dos próprios sambistas (MATOS, 1982, p. 30) –, mas foram em direção à criação de uma identidade nacional, da construção da imagem de um país. Numa época em que se afirma a indústria cultural, e o samba se estabelecendo como ícone de uma identidade cultural brasileira, Noel escreve, em “Feitiço da Vila”:

São Paulo dá café,
Minas dá leite,
E a Vila Isabel dá samba.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 329).

Corria a época da “Política do café-com-leite”, que revezava a administração do poder entre os estados de Minas Gerais e São Paulo. Ironicamente, Noel elege o samba como o produto cultural do país e inscreve, com propriedade, a Vila Isabel entre os produtores de relevância nacional. Segundo Sandroni, com esse verso, Noel suavizaria “a alternativa demasiado radical entre o café, que é preto, e o leite, que é branco, propondo-se a si mesmo como um misto” (SANDRONI, 2001, p. 172). Além da válida consideração de Sandroni, percebemos, nesses versos – assim como evidenciamos anteriormente – a proposta de abertura do samba para além dos redutos do subúrbio do Rio de Janeiro, e a moção para a dignificação, tanto da figura do músico/sambista, como de sua produção. O samba mudaria de categoria, ascendendo na escala de valores nacionais.

O estabelecimento do Estado Novo em 1937 vinha sendo preparado há alguns anos através do “Governo Provisório”. Num período de grandes modificações sociais como a década de 1930, o samba vivencia suas transformações, assim como disputas e sucessos. Em 1939 foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em substituição ao Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), criado em 1934. A abrangência do DIP era muito maior do que a do DPDC, com um maior poder de penetração na sociedade e de controle e censura. Inspirado em modelos de outras ditaduras mundiais da década de 1930, cuja primeira tarefa era cuidar da imagem e da propaganda do próprio ditador, o DIP passaria a controlar todas as manifestações culturais do país e seus meios de difusão, tais como a imprensa, o teatro, o cinema, a literatura, a radiodifusão etc. O malandro, com suas temáticas, durante a década de 1930, ora divertiu o grande público, ora foi usado, como vimos, por alguns intelectuais e compositores de forma mais sutil para propor ideais de resistência às transformações sociais em andamento. O DIP quer aniquilar a figura do malandro vagabundo, contrário aos novos ideais fundamentados no trabalho.

Segundo Matos e Durst, com as novas restrições do DIP, “os malandros vão ficando esquivos. Muitos se regeneram, ou fingem que. Para sobreviver é preciso ir disfarçando” (DURST, 1985, p.13). Por causa de sua perseguição, o malandro dos anos 40 mudará até de indumentária:

troca o chapéu do lado, o lenço no pescoço e o tamanco arrastado pelo discreto e respeitável terno de linho branco. O malandro se regenera. Mas não muito. E pouco tempo depois o próprio terno de linho branco com calça “boca de choro” (estreita), o chapéu de panamá e o sapato de duas cores ou de salto carrapeta já estavam definitivamente ligados à imagem do malandro. Que permanece até hoje (DURST, 1985, p. 52).

Em 1937, Moreira da Silva lança “Jogo Proibido”. Matos (1982, p. 108) observa que “O ano em que o samba é lançado [...] implantava-se a ditadura do Estado Novo, que viria a impor novos rumos à cultura popular; e a malandragem, que sempre fora uma espécie de jogo, passa a ser um jogo proibido”.

É preciso, nesse contexto, fazer algumas observações a respeito da transformação – da *regeneração* – da malandragem, que aqui aparece imputada *tout court* ao governo do Estado Novo. De fato, tal recusa já existia na literatura sambística desde a década de 1920, alternando-se os sambas que a exaltavam com os que a negavam. Lembremos do samba já citado “Ora vejam só”, de 1927, ou do citado samba “A malandragem”, de Bide, de 1928, textos, esses, que renegavam a malandragem e que se contrapunham a composições como, por exemplo, “Lenço no pescoço”, de Wilson Batista de 1933. Se por um lado é inegável a influência da política estadonovista sobre os textos do período, é possível, por outro lado, que outros fatores entrem em jogo, ao estudar o tema da malandragem e sua regeneração. Uma primeira observação nos remete à disputa entre grupos: a velha guarda e os novos sambistas no estilo do Estácio. Em uma entrevista de 1930 ao *Diário Carioca*, Sinhô, expoente da velha guarda, questionava o novo estilo com essas palavras:

A evolução do samba? Com franqueza, não sei se o que ora se observa devemos chamar de evolução. Repare bem nas músicas deste ano. Os seus autores, querendo introduzir-lhes novidades ou embelezá-los fogem por completo do ritmo do samba. O samba, meu caro amigo, tem a sua toada e não se pode fugir dela. Os modernistas, porém, escrevem umas coisas muito parecidas com marcha e dizem que é samba. E lá vem sempre a mesma coisa: “Mulher! Mulher! Vou deixar a malandragem”. “A malandragem eu deixei”. “Nossa Senhora da Penha”. “Nosso Senhor do Bonfim”. Enfim, não fogem disso (CABRAL, 1996, p. 36).

Como observamos anteriormente, o debate não é apenas quanto ao ritmo “amaxiado” ou ao novo ritmo marcado para desfilas, mas implica questões ligadas

aos novos locais de se fazer samba, à contenda pela visibilidade, em um momento em que já se pode viver de samba. Segundo Tiago de Melo Gomes, a questão parece estar ligada ao fato de que a malandragem ocupou um lugar central na cultura nacional, a partir do teatro de revista dos anos 1920, e que essa passou a ser tida como representante de um país e de suas características singulares:

a malandragem teve grande popularidade no teatro de revista, meio caracterizado por uma constante e imensa troca cultural, com a contribuição de pessoas de diversas classes e experiências sociais. Na revista, a malandragem foi símbolo de uma perceptível redefinição das discussões sobre a questão da identidade nacional, característica dos anos 1920, assim como de um reordenamento das convenções da própria revista, frente a um público que se diversificava progressivamente; com isto, acabou chegando ao samba, onde repetiu seu êxito, o que acabou fortalecendo sua presença nos palcos. Esta constante mão dupla entre o samba e a revista é certamente uma parte substantiva na explicação do surgimento do samba malandro (GOMES, 2004, p. 179).

Sob esse ângulo, é possível olhar o tema da malandragem apenas como um assunto que estava na moda. A cultura de massa, principalmente por meio de rádios e discos, havia chegado a uma etapa em que valia a pena disputar um lugar em busca de sucesso e de dinheiro. E, porque não, explorar o filão da malandragem? Conforme escreveu Jorge Caldeira:

A voz que negava o trabalho cada vez mais trabalhava, e num dos setores mais modernos – embora ainda incipiente – da indústria. As bases do trabalho eram modernas, mas os olhos só viam outras questões [...] Se antes a malandragem era vista em imagem como uma escola de vida, que ensinava como sobreviver numa ordem social onde as possibilidades de realização eram restritas, agora – para os músicos, pelo menos – era também um modo de ascender socialmente sem a necessidade de um trabalho mal remunerado (CALDEIRA, 1982, p. 26-27).

Gomes de Melo parece-nos arrematar a questão, ao considerar que a exaltação da malandragem não era privilégio ou monopólio de nenhum segmento social, e que, se de um lado, compositores afro-brasileiros lançaram mão de composições do gênero, por outro, compositores de origens completamente diferentes fizeram uso do mesmo tema. Muito incisivamente, o autor cita o exemplo do então jovem estudante Vinícius de Moraes, que em uma de suas primeiras tentativas no campo da música popular, escrevia:

Ai! eu vou me pirá

Não quero trabalhá
 Malandro eu nasci
 Sou malandro já se vê
 Malandro hei de morrer
 [...]
 Amo botequim
 Uma mulata sambando
 Deixa a gente sem coragem e por isso Viva e viva a malandragem

(*apud* GOMES, 2004, p. 175).

No contexto da modernização do samba e das relações sociais que disso derivavam, observamos uma entrevista que Noel Rosa concedeu a *O Globo* em 1932:

Antes, a palavra samba tinha um único sinônimo: mulher. Agora já não é assim. Há também o dinheiro, a crise. A mulher e o dinheiro são as únicas coisas sérias desse mundo. O samba está na cidade. Já estive, é verdade, no morro, isso no tempo em que não havia aqui em baixo samba. Quando a bossa nasceu, a cidade derrotou o morro. O samba lá de cima perdeu espírito, o seu sabor inédito. Em primeiro lugar, o malandro sofreu uma transformação espantosa. Antes era diferente; agora está mais ou menos banalizado. A civilização começa a subir o morro, levando as suas coisas boas e suas coisas péssimas (*apud* FENERICK, 2005, p. 243-244).

Em volta da questão da modernização do samba, podemos inscrever a famosa polêmica ocorrida entre Wilson Batista e Noel Rosa, da qual trataremos mais à frente. Cabem aqui mais algumas considerações, a primeira das quais sobre a rivalidade de classes a respeito do samba. O samba das favelas, que, no começo, surge principalmente como divertimento de uma comunidade, sobretudo de matriz afro-brasileira, se constitui como elemento agregador e mantenedor de uma identidade sócio-cultural. A própria palavra *samba* indicava, antes de mais nada, um evento social, um conjunto de relações de grupo. Quando Noel Rosa escreve “Com que roupa que eu vou / Pro samba que você me convidou”, ele está justamente se referindo a um evento, e não a um gênero musical. É fácil entender como, na medida em que os tempos mudam e em que o samba se muda do morro para ingressar no mercado do consumo cultural, tanto no rádio, como no desfile do carnaval, o grupo originário se sente furtado de um valor que percebe como próprio. As contendas entre grupos, ou entre classes de sambistas, não são apenas disputas por uma fatia de mercado, mas estão ligadas à passagem

de um cenário dominado por um sentido de comunidade – em que o samba era tido como mais um elemento de uma cultura negra marcada pela égide da coletividade – para o surgimento de um sentido de ‘autoria’, em que o indivíduo ganha destaque (DEALTRY, 2009, p. 11).

É, ainda, Giovanna Dealtry que sugere uma reflexão, ao nosso ver, muito importante para que possamos aprofundar o conhecimento das dinâmicas ligadas ao malandro, à malandragem e à cultura do samba na década de 1930: se, inicialmente, a palavra “malandro” estava indissolúvelmente ligada à figura do sambista, ao morro e à sua coletividade, com o advento do Estácio a malandragem se torna metáfora, se constitui como ideário, modelo para construções literárias que se projetam além da favela. Tal metáfora passa a ser utilizada para compor uma crítica ao governo e aos rumos capitalistas que estão surgindo. Até que Getúlio Vargas chegue ao poder, a imagem do malandro enquanto elemento desestabilizador ou crítico do sistema, sujeito perigoso para o governo, quase herói, quase bandido, potencialmente revoltoso e desordeiro, é utilizada por escritores – como João do Rio, Orestes Barbosa, Antônio Fraga etc. – e sambistas – como Ismael Silva, Geraldo Pereira e outros que, de forma metaforizada, conseguem criar no ideário coletivo da sociedade da época, uma figura de “resistência social”. Assim, aponta Dealtry, Getúlio Vargas

se encontra frente a um problema: como excluir do novo cenário social e cultural a figura do malandro – em especial, do malandro representante de uma coletividade – sem, contudo, tornar-se impopular, principalmente junto às camadas mais pobres, berço dos sambistas de então? (DEALTRY, 2009, p. 104).

Vargas estuda a figura do malandro, em busca daquelas características que possam servir à ideologia estadonovista, e acha, facilmente, algumas componentes que ele pode englobar: esperteza, ardileza, sagacidade, astúcia. Eis a idéia de Vargas: ressemantizar essas palavras tornando-as elementos constitutivos de uma brasilidade esperta, porém que trabalha. Observa Dealtry que assim Vargas estará contracenando

com um malandro que, matreiramente, lhe ensina uma série de golpes contra os inimigos. [...] É com a imagem do ‘bom malandro’, esperto porém trabalhador que o gaúcho Getúlio ‘deixa-se’ identificar. [...] Vargas reconstrói a representação do malandro, rasurando certas marcas desse personagem – como vadiagem, contravenção – e enaltecendo outras – como a astúcia, a

boa lábia, o pequeno logro. [...] A capacidade de sempre estar um passo adiante do outro, seja do malandro das ruas ou da política, a capacidade do drible, garante a Vargas a possibilidade de estar sempre na fronteira entre o lícito e o ilícito, eximindo-se de ser julgado por um sistema democrático, ao mesmo tempo em que se aproxima do povo pelo vínculo com a popularidade malandra (DEALTRY, 2009, p. 104-105).

Citando Antonio Candido, Dealtry afirma que Vargas atua numa política que é, ao mesmo tempo, rígida e conciliatória. E é essa ponte de cordialidade – rígida e conciliatória, violenta e sedutora – que, segundo Dealtry, constitui uma característica do povo brasileiro (*apud* Dealtry, 2009, p. 106-107). O presidente se torna, ele mesmo, um malandro, e através dessa estratégia consegue governar sendo aceito pelo povo. A autora aponta, ainda, que

é através desse viés que se permite aos compositores malandros a produção de sambas contrários e favoráveis à malandragem. [...] Na falta de uma política de inclusão para as camadas populares, o malandro surge como esse líder ‘natural’, capaz de gerar, por meio do samba e de sua postura de ‘ser de fronteira’, a integração com o restante da sociedade (DEALTRY, 2009, p. 107-108).

É importante observarmos que Dealtry fala em “compositores malandros” que escrevem sobre malandragem. Quem seriam esses compositores malandros? Seriam os sambistas das classes menos favorecidas? Parece-nos que o malandro, que ela aponta surgir, pertença àquela categoria que outrora chamamos de “malandro estético”, fruto de criação artístico-literária. No contexto histórico varguista, mesmo do ponto de vista filosófico-literário, a figura que sobressai é a imagem do malandro puramente individualista, não mais a do malandro oriundo de uma coletividade, tipicamente o malandro da comunidade negra. O malandro age com autonomia e para si só, perpassa as camadas sociais, continua entre o lícito e o ilícito, não mais por ser vagabundo ou boêmio, mas sim por recorrer a enganos, chantagens, favorecimentos pessoais. Alguns anos depois, Chico Buarque retratará esse personagem como aquele malandro profissional “que nunca se dá mal”: um representante do capital, um deputado, um policial corrupto ou outros personagens da literatura brasileira – ou dos jornais cotidianos que deixaram de nos surpreender – mais recente(s). Como dizia João do Rio, “nas sociedades organizadas interessam apenas: a gente de cima e a canalha. Porque são imprevistos e se parecem pela coragem dos recursos e ausência de escrúpulos” (*apud* DEALTRY, 2009, p. 131).

3. VERTENTES NOELINAS SOBRE MALANDROS E MALANDRAGEM

3.1 OS MALANDROS, A IRONIA E A REFLEXÃO SOCIAL

Observador atento de sua época, Noel Rosa conduz uma reflexão sobre as questões sociais, econômicas e políticas de seu tempo. Para isso, frequentemente, recorre à ironia e ao humor, como podemos perceber, por exemplo, no seu primeiro grande sucesso, “Com que roupa?”:

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?

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 116).

A análise dos primeiros versos da letra sugere um malandro em busca de novos rumos, um sujeito que quer mudar de vida através de uma mudança de “conduta”. Logo, nos perguntamos se a mudança à qual o sujeito se refere significaria sair em busca de um emprego, fato sugerido pela expressão “ir pra luta”. Nos deparamos, então, com uma ambiguidade, oferecida pelo verbo “aprumar”: o significado poderia ser o de “endireitar-se”, melhorar-se. Melhorar-se em que? Não sabemos: melhorar de vida? Ir para a luta para aprumar-se estaria significando arrumar um emprego, passar a ter dinheiro, tomar prumo dentro das diretrizes sociais da sociedade trabalhadora? Em sentido figurado, “aprumar-se” significa também vestir-se com elegância, com apuro, feito, este, característico do personagem malandro.

Reparamos a forte ambiguidade interpretativa desses primeiros versos: a quem o sujeito está se referindo, ao dizer “Vou tratar você com a força bruta”? Trata-se do

trabalho? – nesse caso o propósito poderia ser o de enfrentar o trabalho com determinação. Podemos, também, nos perguntar se não estaria se tratando de uma mulher, isto é: o malandro estaria querendo extorquir dinheiro à mulher com a finalidade de se apurmar na sua vestimenta? O objetivo declarado pelo sujeito é o de se “reabilitar”, palavra que tem a ver com o tema da “regeneração” do malandro, assunto comum, como vimos, nos sambas da época. Mas há a possibilidade de o “eu lírico” não estar querendo largar a malandragem e sim achar um outro jeito de perpetuá-la, usando da “força bruta” para esse fim. Nesse caso, teríamos mais uma leitura: a força bruta – seria a violência? – poderia estar destinada à sociedade, que, naqueles anos, empobrecida, não deixava mais chegar ao malandro o dinheiro com o qual ele pudesse “correr de vento em popa”. Essa última é a visão de Giovanna Dealtry (2009) e Bicca Junior (2001). O protagonista não andaria mais despreocupado com sua situação, a de viver sem trabalhar passando os dias a cantar e sambar, pois percebe que a crise está deixando todo mundo sem dinheiro, não dando espaço para a malandragem. Tratar-se-ia, sob esse ponto de vista, de uma revolta do malandro, que chega a sugerir a adoção de tendências violentas para a sua “sobrevivência”. Interessante observar, de acordo com Dealtry (2009, p. 68) que, na prática, a “força bruta” é simbolizada pela perseguição policial. Segundo a autora, Noel estaria fazendo uma ironia “que ao utilizar os mesmos significantes, termina por deslocar os significados, pois é óbvio que nenhum tipo de reabilitação deveria passar pela ordem da força bruta”. O malandro estaria aplicando as mesmas medidas utilizadas pelo sistema, com a finalidade de perseguir o próprio objetivo: a própria existência.

A pergunta “Com que roupa?”, que dá o título ao samba, se refere a uma gíria da época que significaria “com que dinheiro?”, conforme escrevem André Diniz e Juliana Lins no pequeno ensaio intitulado *Noel Rosa*. Segundo os autores, “Perguntar ‘Com que roupa eu vou?’ era o mesmo que ‘Com que dinheiro eu vou?’” (DINIZ; LINS, 2008, p. 15-16). A preocupação do “eu lírico” é para com “o samba” ao qual ele quer ir. Mais uma ambiguidade se abre frente à nossa interpretação: que samba é esse? Tratar-se-ia de uma festa? Observamos que a expressão “o samba”, ao qual o protagonista foi convidado, não tem relação com o gênero musical, mas se refere ao acontecimento social, à reunião, à festa coletiva acompanhada por música.

Fenerick escreve que o samba associado a uma festa, característico das reuniões de candomblé

não desaparece imediatamente com a chegada da geração posterior aos chamados primeiros sambistas. [...] A expressão implícita na música de Noel é “ir ao samba”. E não é possível ir a um gênero musical, só é possível “ir ao samba” se este for uma festa (FENERICK, 2005, p. 217).

Nessa altura, somos levados a interpretar a preocupação do sujeito em se “aprumar” atribuindo-lhe a finalidade de ir para a festa – para a boemia – e não com o objetivo de mudar de vida trabalhando. A ambivalência do texto se parece com a própria malandragem, que se dá, no discurso, através do duplo sentido, da conversa ambígua.

Nas estrofes sucessivas, o protagonista se volta para sua atual condição de dificuldades, descrita com divertida ironia:

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 paletó virou estopa
E eu nem sei mais com que roupa

Com que roupa que eu vou,
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa que eu vou,
Pro samba que você me convidou?

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 116-117).

Observamos, aqui, o humor e a ironia, características comuns dos versos de Noel, que se substanciam, nessa letra, através do uso das figuras de linguagem como “estou pulando como um sapo”, a “praga de urubu”. Em outro verso da letra vemos, ainda:

Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro
Não consigo ter nem pra gastar

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 116-117).

Parece-nos interessante observar a similaridade com o provérbio popular que diz que “a necessidade faz o sapo pular”, o que chama para a necessidade de se trabalhar. Pular como um sapo, isto é, trabalhar, está aqui ligado à tentativa de escapar “desta praga de urubu” – observe-se, de passagem, que o urubu é preto, ou seja, de forma metafórica, pode representar o sujeito desfavorecido dentro da sociedade “capitalizada”. Um urubu por perto remete à presença de um moribundo nas vizinhanças. Eis que o malandro, que se vê em dificuldades, quer fugir dessa “praga”, isto é, de uma ameaça quanto à sua sobrevivência. O sapo, ainda, nos remete a outra expressão popular: “dar os seus pulinhos”, ou seja, “se virar” do próprio jeito, para sobreviver.

Mais uma dúvida surge nesses versos: o paletó do sujeito virou estopa porque está trabalhando? – nesse sentido, o malandro lamentaria ter que trabalhar e ter que gastar seu visual de malandro, não tendo, depois, como ir para a festa – ou porque o malandro anda sem dinheiro e não consegue manter sua vestimenta “em dia”? Interessante observar a sequência das palavras: “roupa” – “farrapo” – “nu”, que aludem a uma piora na condição de vida do sujeito.

Noel utilizou-se da ironia e da “carnavalização” como ferramentas para promover suas considerações sobre a realidade do Rio e do Brasil daquele período. Usamos o termo “carnavalização” conforme a ideia de Mikhail Bakhtin, problematizada, num contexto brasileiro, por exemplo, por Roberto DaMatta, segundo a qual, os textos literários podem ser criados sob o signo de um mundo às avessas, fundamentado por regras próprias, mostrando a cultura de um povo em seus efeitos cômicos e paródicos. O mundo às avessas e a paródia são ferramentas para a reflexão sobre as condições humanas. O carnaval

não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação (BAKHTIN, 1999, p. 6).

Se as formas de carnavalização são a paródia, a ironia, o humor, eis que, por exemplo, o sujeito coberto de farrapo de “Com que roupa?” encontra-se pulando como um sapo para tentar escapar de uma “praga de urubu”.

Desde o começo de sua carreira, Noel mostra, em seus textos, uma certa similaridade com as tendências artísticas modernistas, que se iniciaram no Brasil a partir da semana de 1922 e que praticavam “o rompimento das convenções poéticas [e] o uso de uma linguagem mais coloquial, alheia à formalidade da antiga poesia brasileira” (LOPES, 2001). É importante ressaltar, aqui, que

ao contrário dos participantes do Movimento de 22, Noel e seus contemporâneos não redigiram manifesto e nem têm uma data para marcar suas identificações ou adesão às “coisas” da modernidade. Não houve por parte dos compositores populares uma preocupação com a criação de teorias que organizassem e sustentassem suas idéias. Suas motivações e influências modernistas vão surgindo diacronicamente em músicas e letras. E a forte presença da modernidade na música popular, é claro, não é exclusividade de Noel Rosa. A questão que se coloca é a sua posição de pioneiro, e a força do modernismo que atravessa toda a sua obra. Um dos exemplos mais fortes é a presença do *coloquial* em suas letras, envolvendo a “contribuição milionária de todos os erros”, como manifestava-se Oswald de Andrade; quando Noel incorpora uma sintaxe nova, um léxico revigorado e uma semântica plena de significado, deixando para trás a retórica redundante e ornamental dos românticos-trovadores de então. Por exemplo as *modinhas*, continuaram a fazer sucesso antes e depois de Noel, só nos anos 50 é que perdem espaço e vão desaparecendo (MONTEIRO, 2000, p. 61).

Carvalho e Araujo, em sua obra *Noel Rosa: língua e estilo*, observam que

Noel Rosa, ao contrário dos compositores do seu tempo, pôs-se logo à vontade, no que diz respeito à língua [...] usando como mote, no título um coloquialismo então em voga, a par de uma sintaxe e de um léxico bem brasileiros, ou melhor, cariocas, utilizando, enfim, o português do Brasil em sua modalidade mais viva e representativa (CARVALHO; ARAUJO, 1999, p. 131-132).

No que diz respeito à língua, segundo Monteiro

o efeito também se dá na forma, e como consequência as letras são sintéticas e econômicas, livres de toda a sorte de conectivos desnecessários, adjetivos, superlativos e advérbios sem lugar. Estas não são mais “representativas”, estão carregadas de conteúdos pragmáticos, e não imitam a realidade, e sim, fazem parte dela [...] (MONTEIRO, 2000, p. 61).

Levantamos, também, a hipótese, de que, possivelmente, um certo estímulo para a utilização da linguagem inovadora empregada por Noel tenha sido devido às influências das gírias do linguajar dos próprios malandros e, de forma geral, pelas

apropriações linguísticas das camadas mais simples da sociedade. A sustento dessa ideia, chamamos as reflexões de Carvalho e Araujo, os quais, ao observar que a questão da língua do Brasil (um dos pontos chave da “catequese modernista”) foi objeto de observação e estudo de Noel Rosa, afirmam, ao estudar as rimas usadas pelo compositor, que “sua maneira de pronunciar (ortoepia) e sua maneira de acentuar as palavras (prosódia) serão as dessas camadas populares que ele prazerosamente frequentava e com as quais aprendia criação e vida” (CARVALHO; ARAUJO, 1999, p. 96). Afirma, ainda Monteiro (2000, p. 64), que em Noel “a presença de gírias e frases feitas têm espaço vitalício”.

Do ponto de vista da análise métrica, é interessante observar os versos heterométricos das três septilhas que constituem a letra da música: a composição das sílabas se mantém, em cada estrofe, na sequência 10, 4, 7, 9, 9, 8, 7. Essas características serão mantidas também na estrofe que Noel acrescentará posteriormente à letra da música:

Seu português agora foi-se embora
 - Oi foi-se embora
 Já deu o fora
 E levou seu capital
 - Seu capital
 Esqueceu quem tanto amou outrora
 - Amava outrora
 Foi no Adamastor pra Portugal
 - Pra se casar com a cachopa!
 E agora com que roupa?
 - Oi com que roupa
 Com que roupa
 - Com que roupa
 Que eu vou
 - Que eu vou
 Pro samba que você me convidou?
 - Me convidou
 Com que roupa
 - Com que roupa
 Eu vou,
 (com que roupa que eu vou)
 Pro samba que você me convidou?

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 156-157).

Noel usa o substantivo *cachopa* para rimar com *roupa* – o termo *cachopa* no português de Portugal, equivale à *moça* ou *rapariga*. Interessante como o termo *roupa* rime antes com *popa* e, sucessivamente, com *cachopa*. Noel opera uma

redução do ditongo a uma simples vogal tônica, característica da linguagem informal, e, mais uma vez, das vertentes modernistas.

O português que “foi-se embora” parece remeter a um personagem típico do Rio daqueles anos, pois os donos de botequins da capital eram, em grande parte, portugueses. Mas o verso “Esqueceu quem tanto amava outrora” sugere a reflexão sobre o fato que os portugueses amavam o Brasil até quando podiam explorá-lo. O Adamastor que levará o português ao Portugal é o famoso navio lusitano cujo nome, homenageia o titã cantado por Luís de Camões em *Os Lusíadas*. O navio era um cruzador de natureza bélica em uso pela Marinha Portuguesa de 1897 até 1934. Nesses versos, nos parece que encontramos uma certa reflexão ligada aos eventos históricos e econômicos da época.

A respeito de “Com que roupa?”, Caldeira aponta para uma leitura socialmente engajada: no lugar da sobrevivência macia e orgulhosa do malandro em meio à miséria, Noel

colocava o dedo na ferida: não é fácil conviver com a pobreza geral. Se o malandro afirmava a exceção à vida boa, Noel preferia agora acentuar o outro lado da moeda: as coisas não eram lá tão fáceis (CALDEIRA, 1982, p. 31).

Surge, porém, uma pergunta: como se explicaria, de forma unívoca, a intenção de “colocar o dedo na ferida” uma vez que em outros versos o compositor lança mão de uma bela descrição – exaltação? – dos estereótipos do malandro boêmio? Observemos essa estrofe, composta pelo poeta posteriormente e nunca gravada:

Eu nunca sinto falta de trabalho
Desde pirralho
Que eu embrulho o paspalhão
Minha boa sorte é o baralho
Mas minha desgraça é o garrafão
Dinheiro fácil não se poupa
Mas agora com que roupa?

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 157).

Através do olhar do personagem, o Poeta da Vila faz a crônica do seu tempo. Se a situação retratada na letra tem como protagonista essa figura ambígua – é malandro ou não, afinal? – o cenário é certamente um retrato da sociedade da época.

Como apontam Máximo e Didier, quando entrevistado, Noel se recusa a falar de como e porque escreveu a música, fornecendo explicações diferentes a cada entrevista. Eis alguns trechos que os biógrafos do compositor documentaram:

- Ao tio Eduardo Corrêa de Azevedo, 1929

Quando fiz o “Com Que Roupa?” não tive em mira fazer alusão ao povo, que, apesar de tudo, sei que ainda tem roupa e faço votos que continue a tê-la em profusão, e que não lhe falte roupa, e muita, para brincar no carnaval (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 158).

- Ao jornal *Diário de Notícias*, 15 de fevereiro de 1931

“Com Que Roupa?” tem uma história interessantíssima que vale a pena contar [...]. Foi um caso que se passou comigo mesmo. Com sangue de boêmio, eu passei a chegar em casa, em determinada época, a altas horas da noite. Vinha de festas ou de serenatas, ou de simples conversas. Mas o fato é que essa vida, passada toda em claro, devia prejudicar a minha saúde. Foi o que aconteceu [...] Mas quem mais se assustava era a mamãe. Pressentiu, antes que ninguém, o meu estado. E, dia a dia, renovava as suas advertências [...] para que não me demorasse na rua tanto tempo, para que dormisse mais [...]. Eu prometia que sim. Mas a minha vontade era nula. [...] Desesperada de conseguir a minha obediência pelos recursos da persuasão [...] escondeu todas as minhas roupas. [...] Os amigos [...] batiam lá em casa: ‘Como é, Noel, vamos para o baile?’ Mal eu tinha acabado de soltar a frase, e ocorreu a inspiração de fazer um samba com esse tema (*apud* MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 158).

Noel, numa “invenção de si” frente ao jornalista, veste-se de certa malandragem. Mas com o sucesso da música e as contínuas insistências de curiosos e jornalistas, ele parece se cansar de inventar explicações, passando para declarações diferentes, como essas que podemos ler em seguida, fornecidas alguns anos depois:

- Ao *Jornal de Rádio*, 1 de janeiro de 1935

Não gosto do “Com Que Roupa?”. Foi feito para o povo, e os sambas de que eu mais gosto são feitos para mim (*apud* MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 158).

- À Rádio Carioca, 14 de dezembro de 1935

Não gosto dessa música. Foi feita em 1930, sobre o momento político brasileiro, onde os partidos se apresentavam e se desfaziam porque não tinham roupa para aparecer. E saiu o estribilho que todo o Rio cantou (*apud* MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 158).

Na resposta ao *Jornal de Rádio* de 1935 lemos que o compositor não gosta mais da música, pois essa foi feita “para o povo”. O que isso significaria? Talvez ele tenha ficado incomodado com o fato de que, devido ao grande sucesso da música, num momento político-social sem dúvida difícil, tenham surgido diferentes apropriações do texto por parte de terceiros, e a composição tenha se tornado bandeira ora de uma ideologia, ora de outro pensamento? Interpretações do texto as quais, quem sabe, o compositor não tinha pensado, o que justificaria as declarações de 1935 que observamos acima. Nesse sentido, Máximo e Didier relatam algumas das ocasiões em que a música se tornou estandarte para discussões de cunho social ou partidário:

Observadores políticos atentos não cairão em nenhuma das armadilhas que Noel prepara nas muitas entrevistas que dá [...]. Mauricio de Lacerda, por exemplo, é perspicaz o bastante para perceber que os versos de Noel não devem ser tomados literalmente e escreve longo artigo que [...] aproveita-lhe a metáfora para falar dos rumos ainda indefinidos da Revolução de 30”
 “Vamos, povo carioca, a quem e com quem ficará o teu aplauso e vê bem nesta hora com a lente de tua ironia carnavalesca que não é possível acompanhar ao mesmo tempo as três tendências opostas que serpentinam no espaço e lançam aos teus olhos os confetes multicolores da sua convicção. [...] Ergue neste momento, sem o teu verso e sem tua prosa, a tua voz vingadora na estrofe do último carnaval, perguntando a esta democracia de três forças incoerentes como vias no teu samba: de camisa preta, de camisa vermelha, ou de camisa verde-amarelo, insto é, ‘com que roupa’, fascista, comunista ou socialista?” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 158-159).

Múcio Leão já vê as coisas de um ponto de vista, quem sabe, mais próximo ao de Noel:

Mas há mais do que isso no carnaval deste ano: há uma canção proletária! A hora atual é de crise profunda, e o brasileiro sofre todas as amarguras de uma miséria a que não estava habituado. E esse estado de alma está refletindo numa das nossas músicas populares (*apud* MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 159).

Outra apropriação do texto noelino é a de Vivaldo Coaracy, jornalista e cronista da época:

A cidade inteira é um caos que endoideceu. E servindo de tapete uniforme à apoteose do barulho, acompanhamento uniforme da sintonia de todos os ruídos, surda, mas sempre presente, a toada uniforme do samba: ‘Com que roupa eu vou // Ao samba que você me convidou’. É a resposta instintiva da alma popular ao convite da República Nova. É a consciência latente da miséria. É o sentimento pertinaz da realidade a resistir à vertigem de três dias de embriaguez (*apud* MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 159).

É fato que a letra do Poeta da Vila tenha algumas referências à escassez daquele período. Mas é provável que, sucessivamente, Noel não tenha querido se meter em discussões ligadas à política do tempo, tentando conservar sua independência de “cronista” da forma que mais lhe agradasse.

Para fecharmos o estudo de “Com que roupa?”, observemos um detalhe relatado por Máximo e Didier: a melodia original sobre a qual Noel compôs a letra de “Com que roupa?” era nada menos que o Hino Nacional do Brasil. Os biógrafos relatam que este foi à casa do pianista Homero Dornellas, compositor e regente de teatro, principalmente de revista e operetas, que fazia pequenos trabalhos transcrevendo as músicas dos compositores populares para que estes pudessem registrá-las. O encontro entre os dois teria a mesma finalidade, mas Homero acabou modificando a melodia o suficiente para esconder a composição de Francisco Manuel da Silva, que, pelo decreto n. 4.559 de 1922 não podia ser parodiada (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 121). Máximo e Didier observam que Noel vinha, desde a época do colégio, em várias circunstâncias, parodiando o Hino Nacional, como forma de divertimento.

A crítica social está presente, também, na letra de uma das músicas mais conhecidas do poeta da Vila, “Filosofia”:

O mundo me condena
E ninguém tem pena
Falando sempre mal do meu nome.
Deixando de saber
Se eu vou morrer de sede
Ou se vou morrer de fome.

Mas a filosofia
Hoje me auxilia
A viver indiferente assim.

Nesta prontidão sem fim,
 Vou fingindo que sou rico,
 Pra ninguém zombar de mim.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 259).

Como já observamos, no Brasil de 1930, a política de Getúlio Vargas faz apologia ao trabalho, exalta a produção e condena os que vivem sem trabalhar e os boêmios que vivem de sambas e madrugadas. A classe dos indivíduos que não aderem às regras capitalistas do trabalho é composta por filósofos, escritores, poetas, músicos, compositores, malandros etc., todos, de alguma maneira, ligados a um estilo de vida “diferente”. O “mundo” da burguesia quer esquecê-los: quem não se encaixa no sistema dominante é deixado de lado.

Eis que, para sobreviver, o malandro recorre à filosofia do fingimento. Noel mostra o outro lado da malandragem: fingir é necessário para a sobrevivência. Alheio aos padrões de uma moral imposta pela sociedade, o sujeito busca uma maneira de sobreviver ao seu desprezo, à sua condenação.

Transparece o sofrimento do “eu lírico”, que aprende a “viver indiferente assim”. Na verdade, o indiferente, o insensível a ele, é o mundo que o condena. Essa aflição está presente, também, no início do verso sucessivo, em que, mais uma vez, o autor inverte a posição entre a afirmação e seu significado:

Não me incomodo
 Que você me diga
 Que a sociedade é minha inimiga.
 Pois cantando neste mundo
 Vivo escravo do meu samba,
 Muito embora vagabundo.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 259).

Na verdade, não é o sujeito que “não se incomoda”, mas sim a sociedade que se incomoda com ele, que o vê como um “inimigo”.

De um lado há o dinheiro, que rege o sistema capitalista. De outro há o samba. Interessante observar a frase “Pois cantando nesse mundo / Vivo escravo do meu

samba, / Muito embora vagabundo”, onde o termo vagabundo pode se referir tanto ao sujeito, assim como ao próprio samba. Se o malandro – que nesse caso está próximo do sambista, do compositor boêmio – é considerado pela sociedade um vagabundo, o fruto de sua atividade – o samba, a música – pode sê-lo também. Mas, se o adjetivo se referir ao sujeito, eis que o samba se sai enobrecido: ele vive escravo do samba, muito embora ele – o sujeito – seja um vagabundo.

Boêmio por não ter outra escolha, por ficar fiel a seus preceitos, o protagonista noelino sabe que há de viver eternamente numa dupla escravidão: por um lado, escravo daquela gente que o condena, passando a ignorá-lo sem pena; por outro, escravo do próprio samba, onde o termo samba nos parece ir além de uma prática musical para significar a escravidão a um ideal de liberdade, de não submissão às regras impostas. Pergunta Bicca Junior, a esse propósito:

Será possível viver sob o manto do capitalismo e seus valores, constantemente pressionado pela sociedade elitista, pela cultura e ideologia aristocrática sem submeter-se a ela? Pode o artista ter um lugar de destaque frente ao conceito de que a arte e a música, conseqüentemente, são coisas de desocupado? Diante dessas questões, diria o poeta, melhor é “juntar-se a eles se não se pode vencê-los”. O ideal é manter-se fiel ao próprio pensamento diante da existência, vivendo as belezas que só o descarte da moral imposta pela sociedade pode permitir (BICCA JUNIOR, 2009, p. 115).

Se “a sociedade” ignora o sujeito, o abandona por não aprovar seu modo de viver, ele, por sua vez, move sua própria crítica à “aristocracia”, pois dinheiro não é tudo, e não compra alegria:

Quanto a você
Da aristocracia
Que tem dinheiro
Mas não compra alegria,
Há de viver eternamente
Sendo escrava dessa gente
Que cultiva hipocrisia.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 260).

Afinal, o sujeito parece estar incomodado pela marginalização que a sociedade lhe impõe. Acaba “fingindo” ser rico, isto é, aderindo aos mesmos comportamentos daquela “aristocracia” hipócrita, que ele mesmo critica.

Nesse último verso, o protagonista se refere a uma terceira pessoa – “quanto a você” – e o adjetivo feminino “escrava” nos remete a duas possibilidades interpretativas. A primeira é a de que o sujeito esteja se referindo a uma mulher. A segunda é a de que ele esteja se referindo à “sociedade” – seria, esta, a classe média emergente? – a qual, preocupada com sua própria ascensão, passa a adotar modelos comportamentais “aristocráticos” que não lhe são próprios. Daqui a “hipocrisia”, que é falsidade, fingimento, dissimulação, viver de aparências, adesão a ideologias alheias sem uma reflexão ponderada que a levam a excluir quem não se enquadra no sistema.

Analisados os versos, voltamos ao título da música: de que “Filosofia” se trata? Eis o fascínio dos versos do sambista da Vila, que sujeita, constantemente, o seu leitor a significações múltiplas: filosofia do fingimento do malandro, para sua própria sobrevivência; filosofia da sociedade hipócrita, que o condena; ou, ainda, Filosofia de vida, baseada no próprio samba, e não no dinheiro.

Afinal, o leitor – ou o ouvinte – fica na dúvida se “Filosofia” é um desabafo melancólico, de quem lamenta as próprias condições, ou se, por trás dele, há uma crítica irônica da sociedade da época.

As categorias da ironia e da carnavalização, apresentadas nesse parágrafo, estão contidas, também, na letra da música “Escola de malandro”, composta por Noel em 1932. Ali, nos deparamos com os principais elementos característicos do mundo dos malandros e da malandragem daquela época: a exploração da mulher, a relação do samba com a malandragem e a dicotomia malandro/otário:

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

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

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.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 275).

Entendemos que a “escola” de que fala Noel seria a “doutrina”, o “sistema filosófico” do malandro, o ideário de princípios em que este se baseia. A malandragem se substanciaria, então, numa ficção, numa representação de si, para assim levar vantagem. Com a palavra “fingir”, Noel estaria aqui se referindo a uma certa “performance” do malandro, destinada à mulher que ele explora, de quem “toma a grana”, fingindo amá-la. A expressão “Quá, quá, quá, quá” nos sugere tanto a exaltação pelos resultados da performance malandra – isto é, o resultado da ficção – assim como o deboche de quem cai na conversa fiada do sujeito. Naqueles anos, a exploração da mulher por parte do malandro se dava, basicamente, de duas formas: a primeira consistia na assim chamada cafetinagem, ou seja na “proteção” das prostitutas por parte do indivíduo que delas tirava proveito. O indivíduo tomava conta de um determinado “pedaço”, sendo este um lugar específico – como um bordel – ou algum lugar público, como uma rua ou uma praça, passando a gerenciar as mulheres que ali trabalhavam. A segunda forma de aproveitamento era a de viver às custas da mulher: dormir com ela, fingir que a ama, aproveitar-se de seu dinheiro, de sua cama. Este último é o caso do protagonista de “Escola de malandro”.

O sujeito da composição em análise pede à “nega” para que lhe dê dinheiro “para comprar sapato branco”. Mas, ao invés do sapato branco, o sujeito da história acaba comprando um par de tamanco. A primeira observação que pode surgir, sobre a escolha feita pelo protagonista, é que, ao comprar o par de tamanco no lugar do

sapato branco, o personagem opere a escolha mais fácil, reforçando o fato que o malandro não quer fazer esforço nenhum, visando apenas à vida ganha. Todavia, parece-nos interessante aprofundar a relação entre os dois tipos de calçados. Se, lembrando Wilson Batista em “Lenço no pescoço”, o tamanco era o calçado característico do malandro de navalha no bolso, o sapato branco, segundo nos informa Gilmar Rocha (ROCHA, 2006, p. 142) era próprio da vestimenta do malandro-sambista.

É possível, então, que Noel Rosa tenha querido evidenciar uma diferença entre o sambista e o malandro. É bem verdade, porém, que as questões sobre as vestimentas do malandro não são fáceis de se resolver, pois

parece haver mesmo um sistema da malandragem em que o malandro do morro se veste diferente do malandro da Lapa que, por sua vez, se veste diferente do malandro dos terreiros de macumba, que também é diferente do malandro do carnaval, mas nem sempre estas nuances são tão claras e distintas (ROCHA, 2006, p. 142).

Que malandro é este de “Escola de malandro”, que acaba levando “muita pancada e um diploma de otário”? Observamos que, diferente das primeiras duas estrofes da letra, em que o sujeito exalta a figura do malandro – categoria à qual pertence – e suas características, a ironia da última estrofe gera, facilmente, em seu leitor – ou em seu ouvinte – uma risada: Tratar-se-ia de um malandro fraco? De um aspirante a malandro? De um aspirante a sambista metido a malandro? Ou, ainda, o compositor estaria sugerindo uma forma de organização hierárquica dentro da malandragem dos morros – ou do subúrbio? Afinal, quem foi que deu uma surra no sujeito? Foi a polícia? Foi a mulher? Foi outro malandro? Não sabemos. De fato, porém, é certo que o sujeito é um mau aluno dessa escola da malandragem: o que, no começo da letra, era um malandro que se vangloriava de sua condição, se torna no final um malandro ao avesso.

Cabe observar, nesse ponto, a contraposição malandro/otário, proposta pelo autor no último verso da composição. Ali o malandro se transforma em um otário dotado de diploma. Se a palavra “otário”, por si só, remete à ideia de um indivíduo ingênuo, tolo e inexperiente, o termo representava, também, naquela época, como

observamos anteriormente, a antítese do malandro, ou seja, o sujeito integrado ao sistema, que acredita que através de seu trabalho poderia se dar bem na vida, caindo na armadilha da exploração do capitalismo. Assim, se os agentes das pancadas do texto noelino fossem policiais, a ação poderia estar remetendo à perseguição do marginal e, metaforicamente, à tentativa de redução do malandro a um integrado.

Há mais duas observações que a letra de “Escola de malandro” nos sugere a respeito das relações sambista/malandro e malandro/otário. A primeira reflexão se refere ao caráter autobiográfico das letras de Noel: Máximo e Didier apontam, repetidamente, para isso. Segundo eles, Noel imitava, fascinado, alguma pose característica do malandro. Os biógrafos afirmam que Noel

não é propriamente um malandro, desses que exploram mulheres e acreditam que só pancada as amacia. Seus sambas pregando esse tipo de malandragem não devem ser tomados ao pé da letra. São mais pose do que convicção, menos vontade de agir do que de cantar como malandro. Sempre foi assim (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 275).

Segundo Luiz Ricardo Leitão (2009, p. 97), “os malandros fascinam Noel Rosa, que em 1930 cantou a si próprio como um ‘malandro medroso’ e ‘de bom coração’, que respeita as leis da malandragem, mas reconhece a sua fraqueza e limitações”. Máximo e Didier (1990, p. 275) ressaltam que Noel se referia, em seus sambas, a uma “esperteza que na verdade nunca teve”. Essas duas últimas colocações nos fazem meditar sobre um fato: se o compositor se achava inserido em um contexto sócio-cultural em que, ainda há pouco, os termos sambista e malandro eram quase sinônimos – e ainda continuavam tendo um forte vínculo – podemos imaginar que o poeta da Vila possa ter se deparado com algumas reflexões sobre o próprio papel dentro de sua sociedade: o Noel-sambista não é um daqueles personagens fortes e valentes. Tem uma saúde precária – que o levará à morte precoce aos 26 anos – um físico magricela, sofre de um complexo por causa do queixo torto, que lhe impede de comer alimentos sólidos. Mas tem uma grande sagacidade, e sua esperteza está em seu espírito divertido e boêmio. Adora a noite, as mulheres, a cerveja e a cachaça, seu mundo não é a família de classe média emergente em que nasceu, mas o dos boêmios, poetas, malandros, pederastas, mendigos, jogadores, policiais, viciados,

das prostitutas e dos frequentadores de bordéis. Em uma palavra, seu estereótipo de mundo é a Lapa do Rio de Janeiro daqueles anos. Podemos considerar, então, a hipótese de que a ironia de suas letras, sobre o tipo do malandro que não tem muita moral ou muita autoridade, possa casar-se bem com a figura autobiográfica à qual se inspira na hora de compor. Carvalho e Araujo observam que

não há escritor importante que não deixe transparecer em suas obras algum tipo de referência autobiográfica, velada ou explícita. Entre nós, Machado de Assis é um exemplo do primeiro tipo, com seus contos e romances de introspecção psicológica. [...] No caso de Noel, este nos legou inúmeras informações autobiográficas através de seus sambas, e quase sempre na primeira pessoa (CARVALHO; ARAUJO, 1999, p. 147).

O mesmo Noel afirma, numa entrevista: “É assim que faço as minhas coisas. Com situações, episódios, emoções, aspectos colhidos na vida real” (*apud* FERREIRA FILHO, 1983, p. 94). Então, tanto em “Escola de malandro” bem como em outras composições podemos supor que o lado irônico seja destinado a – ou inspirado em – si mesmo.

A segunda observação, a partir da letra “Escola de malandro”, diz respeito à relação entre sambista e malandro. Parece-nos possível pensar que, ao defender a bandeira dos novos sambistas, que na época de Noel passaram a trabalhar, vendendo ou gravando seus sambas, o poeta da Vila poderia estar querendo negar a ligação entre o sambista e o malandro valentão, o de navalha no bolso. Esta figura acarretaria problemas aos novos profissionais da música, que precisam se desvencilhar da antiga associação entre o samba e a malandragem. A única malandragem possível a ser percorrida seria, então, a partir de agora, a da boemia. A descrição cômica, que, nesse samba, Noel faz do malandro, pode ser então interpretada como uma tentativa de desmontar a figura desse personagem, tornando-o apenas um trapalhão divertido, que causa riso por ser engraçado, cujas manias de grandeza não batem com a realidade. Assim despe-o de sua valentia, reduzindo seu potencial de periculosidade frente à sociedade.

Com referência, ainda, à letra dessa música, de acordo com Carvalho e Araujo, observemos algumas características modernistas do texto noelino. A primeira delas é o verso livre (heterométrico) distintivo de muitas composições do poeta da Vila.

Outra é o “Qua, qua, qua, qua” do final da primeira estrofe. Mas queremos evidenciar, aqui, o recurso da livre associação de idéias, aparentemente sem relação de causa e efeito, sem lógica entre elas, usado pelos poetas modernistas (CARVALHO; ARAUJO, 1999, p. 141) e adotado por Noel. Observemos, em particular, o segundo verso da letra:

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

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 275).

Embora as rimas desse trecho constituam um certo vínculo entre suas frases, do ponto de vista lógico não existe uma relação entre elas. Através do uso do verbo “tomar” com acepções variadas, Noel consegue ligar coisas tão diferentes como o vinho/leite, a grana da mulher e o bonde e a automóvel e, por fim, o *Itararé*. Segundo Máximo e Didier, essa última seria uma alusão à batalha de Itararé de 1930, entrada na história brasileira como a “batalha que não houve”. Com base nisso, o verso de Noel poderia significar algo como “tomo vinho, leite, grana, bonde, etc.” – ou seja, coisas positivas – mas “não levo desvantagem”.

Carvalho e Araujo atentam para o fato de que essa letra pode se encaixar na categoria do poema-piada, que mistura poesia e humor, o que, segundo eles, vem a ser um recurso usado pelos modernistas:

Nos primeiros modernistas, tinha a finalidade de chocar, de agredir o convencionalismo acadêmico. Em Noel, cuja obra satírica pode ser considerada como um grande poema-piada, o objetivo não chega a ser propriamente o de chocar, mas antes o de fazer *blague*, com muito humor e ironia (CARVALHO; ARAUJO, 1999, p. 137-138).

Ainda com referência à palavra “Itararé”, observamos que essa é usada para rimar com *mulher*. Segundo os autores, ainda (CARVALHO; ARAUJO, 1999), a redução de ditongos a vogais, assim como o apagamento do *r* final que deixa de ser pronunciado, seria outra característica da poesia modernista brasileira, de que Noel,

mais uma vez, estaria percorrendo os passos: “mulher” = mulhé, para rimar com Itararé. Trata-se de um traço modernista que aproxima a linguagem poética à linguagem falada, que é recorrente nas composições do Poeta da Vila.

Às vezes, Noel debocha do malandro, tenta reduzir-lhe sua força, seu poder, mostrando um malandro fraco ou atrapalhado. Outras vezes, as coisas vão de forma diferente: no samba “Mulato bamba”, de 1931, também conhecido como “Mulato Forte”, por exemplo, encontramos a exaltação de um malandro. Como apontam os biógrafos, “todos os bons malandros, do morro ou não, parecem nele contidos” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 220), por causa da intimidade com o tintureiro – gíria da época que indicava o carro de polícia para transporte de presos – graças à habilidade com o baralho, à astúcia que lhes permite viver sem trabalhar e à facilidade com que fazem um novo samba. Mas, como sempre, os versos de Noel nos reservam alguma novidade. Vejamos o texto:

Esse mulato forte
É do Salgueiro.
Passear no tintureiro
Era o seu esporte,
Já nasceu com sorte
E desde pirralho
Vive às custas do baralho,
Nunca viu trabalho.

E quando tira samba
É novidade,
Quer no morro ou na cidade,
Ele sempre foi o bamba.
As morenas do lugar
Vivem a se lamentar
Por saber que ele não quer
Se apaixonar por mulher.

O mulato
É de fato
E sabe fazer frente
A qualquer valente,
Mas não quer saber de fita
Nem com mulher bonita.

Sei que ele anda agora
Aborrecido
Por que vive perseguido
Sempre, a toda hora.
Ele vai-se embora
Para se livrar
Do feitiço e do azar
Das morenas de lá.

Eu sei que o morro inteiro
 Vai sentir
 Quando o mulato partir
 Dando adeus para o Salgueiro.
 As morenas vão chorar,
 E pedir pra ele voltar
 E ele não diz com desdém:
 “Quem tudo quer... nada tem.”

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 219-220).

Noel coloca toda sua habilidade para dar vida a um malandro mulato que não quer se apaixonar por mulher. Assim comentam Máximo e Didier, a respeito dessa letra:

[...] a singularidade desse malandro é outra. De tal feitio que as morenas do lugar se queixam: o mulato em questão simplesmente não quer se apaixonar...por mulher. O bamba. Forte, corajoso, disposto a enfrentar qualquer valente, mas não querendo saber de fita. Isto é, de amor. Nem com mulher bonita (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 220).

A novidade noelina está, então, em pintar com naturalidade um malandro homossexual em um ambiente tão sabidamente machista, como o do samba. Quem será esse mulato retratado por Noel? Os biógrafos do Poeta da Vila supõem que seja o Satã, que afirmam ser seu amigo, segundo o que este último afirmou em seu livro *Memórias de Madame Satã*. Se, como os biógrafos afirmam, “Mulato Bamba” é a “primeira obra da música popular brasileira a focalizar, de modo mais ou menos claro esse tipo de personagem” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 220), Noel além de inovar, surpreende: mesmo enquanto faz o retrato de um malandro homossexual forte e valente, descobre algum lado cômico da situação – no caso as mulheres que choram por ele. Assim se interrogam Máximo e Didier: “por quem vive perseguido o valente do Salgueiro, pela polícia ou pelas mulheres?” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 220). Se, de fato, o termo perseguição, nesse contexto, sugere, por si só, a ação da polícia, achamos que nessa letra, Noel quis usar a palavra de uma forma irônica: um malandro homossexual vive perseguido pelas morenas, eis seu pesadelo.

Em todas as letras que acabamos de analisar, todas percorridas pela ironia, pela carnavalização, surgem ocasiões para a reflexão social. Esse último aspecto é bastante presente na produção noelina. Se não podemos considerar Noel como um sujeito preocupado *tout court* com a transformação social, ele, sem dúvida, se dá

conta muito bem dos acontecimentos de sua época, assim como da função do samba como meio de reflexão sócio-política. Essa se encontra evidente, por exemplo, em composições do Poeta da Vila como “Samba da boa vontade”:

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

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 170).

Quem é a mãe perdulária dessa letra? Parece-nos que Noel esteja se referindo à cúpula que administra o país. De fato, este samba é de 1931, ano em que Getúlio Vargas, pressionado pelos produtores de café, determinou que fossem atirados ao mar cerca de três milhões de sacas de café estocadas por falta de compradores. De acordo com Máximo e Didier, a frase de Noel “Que iremos à Europa / Num aterro de café” pode ser interpretada de duas formas: literalmente, “isto é, o de um país perdulário destruindo o seu principal produto; e o figurado, o café servindo para aterrar o oceano que separa o subdesenvolvido Brasil da adiantada Europa” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 176).

Outra composição em que aparece uma evidente reflexão social e política é “Quem dá mais”, em que o poeta da Vila parece acusar o sistema de estar vendendo o Brasil:

Quanto é que vai ganhar o leiloeiro,
Que é também brasileiro,
E em três lotes vendeu o Brasil inteiro?
Quem dá mais...?

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 167).

Na música “Onde está a honestidade”, encontramos um elemento interessante: o “povo”, que não é ingênuo, e que aponta “com maldade” para as fortunas acumuladas pela elite dominante:

Você tem palacete reluzente,
 Tem jóias e criados à vontade.
 Sem ter nenhuma herança nem parente,
 Só anda de automóvel na cidade...

E o povo já pergunta com maldade:
 “Onde está a honestidade?
 Onde está a honestidade?”

O seu dinheiro nasce de repente,
 E embora não se saiba se é verdade,
 Você acha nas ruas diariamente
 Anéis, dinheiro e até felicidade...

Vassoura dos salões da sociedade
 Que varre o que encontrar em sua frente,
 Promove festivais de caridade
 Em nome de qualquer defunto ausente...

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 242).

A pergunta do povo, “onde está a honestidade”, pode estar se referindo ao sistema, que permite o desenvolvimento de privilegiados em detrimento de outros; pode, também, referir-se ao próprio personagem do palacete reluzente. Neste samba, Noel aponta para uma malandragem já camuflada: nem mais o malandro de lenço no pescoço, nem o boêmio. A malandragem agora passa a andar “de automóvel na cidade” e a morar em “palacetes reluzentes”. Noel preconiza, assim, o malandro que Chico Buarque descreverá dentro de algumas décadas: malandro

[...] regular, profissional
 Malandro com o aparato de malandro oficial,
 Malandro candidato a malandro federal,
 Malandro com retrato na coluna social,
 Malandro com contrato, com gravata e capital,
 Que nunca se dá mal

(CHEDIAK, 1999, p. 98-99).

É interessante observar que a consciência em torno da cultura nacional, marco no discurso e nas obras de modernistas como Mário e Oswald de Andrade, foi argumento de compositores como Orestes Barbosa, Lamartine Babo, Ari Barroso e do próprio Noel Rosa. Esses autores estavam engajados em questões como “o que é nacional” e “quais as características da brasilidade”. Vejamos, por exemplo, um trecho da música “São coisas nossas”, de Noel:

O samba, a prontidão e outras bossas
São coisas nossas, são coisas nossas

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 179).

A letra de Noel exalta a brasilidade seja nas coisas boas assim como nas ruins, ligando o samba com a “prontidão” – já dissemos que a palavra é uma gíria da época que indicava estar *duro*, sem grana – e com “outras bossas”. O malandro está presente entre os representantes do país:

Malandro que não bebe,
Que não come, que não abandona o samba,
Pois o samba mata a fome,
Morena bem bonita lá na roça,
Coisa nossa, coisa nossa
Menina que namora
Na esquina e no portão
Rapaz casado com dez filhos, sem tostão,
Se o pai descobre o truque, dá uma coça,
Coisa nossa, muito nossa

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 179).

O malandro aparece como elemento distintivo da cultura local. Segundo Marcos Monteiro, em *Noel Rosa: a modernidade, a crônica e a indústria cultural*, na letra de “São coisas nossas” estaria

[...] explícita a preocupação do autor com as coisas pátrias e cariocas, pois forma-se também nos anos 20 o perfil do “carioca”, ou o modo de ser do carioca. Esta letra, em particular, chega quase a ser um manifesto, descontraído e engraçado, a favor das nossas coisas (MONTEIRO, 2000, p. 69).

O levantamento das características do que é ser carioca, ou brasileiro, anda junto com o estudo dos elementos que a cultura nacional veio modificando daquela portuguesa. Assim Orestes Barbosa se manifesta:

- O fado é um arrote. O fado só fala de miséria. Em cadelas de rua. Em bacalhau. Em catres de hospital. É sempre a mesma lamúria: ‘minha mãe, minha mãe, minha mãe...’ rimando com tambãe (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 244).

Mas o distanciamento não é apenas da cultura lusitana. De forma geral, se trata da busca daqueles elementos identificadores da cultura nacional, diferentes dos que são próprios de culturas alheias, por exemplo, daquela norte-americana, que penetrava no Brasil, assim como em outras partes do mundo, através do cinema. Eis que na letra do samba “Não tem tradução”, Noel escreve:

Essa gente hoje em dia
 Que tem a mania
 Da exibição
 Não se lembra que o samba
 Não tem tradução
 No idioma francês.
 Tudo aquilo que o malandro pronuncia,
 Com voz macia,
 É brasileiro, já passou de português.

Amor, lá no morro, é amor pra chuchu
 As rimas do samba não são “I love you”
 E esse negócio “alô”, “alô boy”,
 “Alô, Johnny”
 Só pode ser conversa de telefone.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 243).

Podemos observar que o malandro está presente em ambas as letras de Noel, agora apresentadas, como elemento característico da cultura nacional. Para Máximo e Didier, Noel não chega a ser um nacionalista intransigente, mas cultiva certa aversão a estrangeiros e estrangeirismos, que “não combinam com seu jeito de ser. São chiquês de grã-finos e intelectuais enfatuados, pura moda, mania de exibição. O homem do povo não os conhece. Ou, se os conhece, não os absorve” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 242). Eis que aos grã-finos, Noel contrapõe o malandro, resultado de uma mescla de fatores: a necessidade de sobrevivência, a falta de adaptação às novas necessidades sociais ditadas pela burguesia, mas também a ociosidade.

3.2 OS MALANDROS, O AMOR E AS MULHERES

O Brasil da década de 1930 investia na industrialização, nas fábricas, e as grandes cidades aglomeravam o proletariado à procura de melhores condições de vida. A fábrica é o cenário da composição de Noel Rosa intitulada “Três apitos”, em que o

protagonista, que se diz apaixonado por uma operária, fica com ciúme do gerente que dá ordens à donzela:

Quando o apito
Da fábrica de tecidos
Vem ferir os meus ouvidos
Eu me lembro de você
Mas você anda
Sem dúvida bem zangada
Ou está interessada
Em fingir que não me vê

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 184).

Assim escreve Nelson Rodrigues Filho a respeito do protagonista dessa composição:

Ao declarar o seu amor e a incompreensão de não ser correspondido, funde a situação do tempo à situação do sujeito. O desabafo sentimental não exclui a dimensão social. A linguagem reelabora as referências, por meio de associações semânticas e rítmicas, num trabalho de recriação poética do cotidiano. Assim, o sema *audição* serve de base para a associação (oposição) *apito/buzina*, na frustração e incompreensão do sujeito, que, ao animizar o objeto, funde-o à emoção, de que se faz, metonimicamente, representante (RODRIGUES, 1987, p. 19-20).

Segundo o autor, o elemento rítmico-sonoro dos versos se funde com o aspecto semântico: apito/grito/buzina (RODRIGUES, 1987, p. 20):

Você que atende ao apito
De uma chaminé de barro
Porque não atende ao grito
Tão aflito da buzina do meu carro?

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 184).

O apito, que é, sem dúvida, o sinal indicador do trabalho da fábrica, fere os ouvidos do protagonista, que tenta opor-lhe o grito de sua buzina para chamar para si a moça.

Observamos a contraposição entre o sujeito, que não trabalha, representante da categoria dos boêmios – malandros? – e o gerente. Estamos em frente a duas

figuras antitéticas entre si: quem trabalha e quem é um “rapaz folgado”. Este último sofre pelo fato de que a mulher obedece ao gerente, ou seja, metaforicamente, obedece ao trabalho e a seu sistema:

Nos meus olhos você lê
Que eu sofro cruelmente
Com ciúmes do gerente
Impertinente
Que dá ordens a você

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 184).

Do lado de fora da fábrica há o mundo da boemia, a vida boa, a liberdade. Do lado de dentro há o mundo do trabalho, a realidade do gerente que dá ordens às quais é preciso obedecer. Eis mais uma cena interessante, oferecida pela letra:

Sou do sereno,
Poeta muito soturno
Vou virar guarda-noturno
E você sabe porquê
Mas você não sabe
Que enquanto você faz pano
Faço junto ao piano
Estes versos pra você

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 184).

Movido pela paixão pela moça, o protagonista, que é “poeta muito soturno”, medita em virar “guarda-noturno”. Para que? Para poder estar mais próximo dela? Ele se explica apenas dizendo “E você sabe porque”, e, com isso, deixa abertas inúmeras pistas interpretativas. Observa Rodrigues que

O significante *noite* sustenta a associação metafórica *boêmio/guarda-noturno*, o noctâmbulo livre e *disponível/o vigilante* da noite responsável por guardar a segurança da família, reforçando, mais uma vez, a oposição dominante do texto entre a *ordem* (a fábrica, o gerente, o guarda-noturno etc.) e a *desordem* (o boêmio, o poeta, etc.), ou mesmo, *limitação/liberdade*. Assinala, ainda, a diferença (e a oposição) entre o desejo e a realidade, a liberdade do criador e a contradição da realidade social de quem faz meias, mas não tem como usá-las (RODRIGUES, 1987, p. 20).

O autor observa, ainda, a estruturação do par rímico pano/piano, “em que se dá a diferença entre o fazer da operária e o fazer do poeta” (1987, p. 20), e onde parece

que o protagonista se coloque em uma certa posição de superioridade: ela trabalha no plano do real social, enquanto ele trabalha no campo existencial e sentimental de artista apaixonado.

Trabalho e casamento são dois pilares da sociedade burguesa e, por isso, duas temáticas enfrentadas pelos compositores de sambas da época. Através da figura do malandro, era possível fazer, de forma irônica, uma crítica às convenções e aos costumes sociais. De modo geral, as composições do período exaltam a figura do malandro, que prefere ficar na vida boêmia, explorar o outro, viver às custas da mulher, dedicar-se a bicos e às pequenas trapaças, ao invés de se entregar à exploração do trabalho. No samba “Capricho de rapaz solteiro”, Noel aproveita os estereótipos em voga naquele momento: o código comportamental do malandro prescreve que ele desfrute da mulher, assim como das outras coisas boas da vida. O ócio e a boemia são atitudes contrárias ao trabalho e, frequentemente, motivo de discussão entre homem e mulher:

Nunca mais essa 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

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 282).

Segundo o protagonista, mulher e malandragem não andam junto, pois ser malandro é capricho de rapaz solteiro. Mas, já que o malandro não se casa, quem é, então, “essa mulher” de quem se fala nesses versos? Os biógrafos do poeta da Vila apontam para uma produção autobiográfica, ligada a um episódio da vida boêmia do compositor: “a vida lhe parece boa, nada de trabalho pesado, só samba, boemia, liberdade para fazer o que mais lhe agrada. Casamento? Prefere ser preso” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 282). Mas um acidente o leva a uma experiência inesperada, vinda a público através do jornal *Avante*, na edição de 29 de novembro

de 1933: Noel é acusado de ter “aproveitado” de uma menina. Pelo livro de partes da delegacia (*apud* MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 283) se toma conhecimento de que a mãe da moça pretende que o compositor se case com a filha. “A mais aprisionante de todas as armadilhas” (MÁXIMO; DIDIER, p. 284) está preparada. Será a mãe de Noel que o forçará a se casar, e, segundo os biógrafos, ele não a perdoa por isso. Essa leitura explicaria, não somente quem pode ser a presença feminina do começo da letra, bem como a expressão do primeiro dos versos abaixo: “A mulher é um achado / Que nos perde e nos atrasa”, e, desta vez, a referência parece à própria Lindaura, prestes a se tornar, acidentalmente, assim como forçosamente, sua esposa. Interessante o contraste entre as palavras “achado” e “perde”, ligadas entre si pela conjunção causal “que”. Prossigamos na análise dos versos:

Com a bossa que eu tiver,
Orgulhoso eu vou gritando:
“Nunca mais essa mulher,
Nunca mais essa mulher
Me vê trabalhando!”

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 282).

Se a letra tem, de fato, uma inspiração autobiográfica, pouco importa. O que encontramos nela é a exploração de temas recorrentes na produção de samba da época.

Reparemos uma peculiaridade, contida no próprio título da canção: a malandragem é um “capricho” de rapaz solteiro, ou seja, de quem não toma para si – pelo menos enquanto puder – as responsabilidades sociais da vida burguesa. No último verso lemos:

Vou enquanto eu puder,
Meu capricho sustentando.
Nunca mais essa mulher,
Nunca mais essa mulher
Me vê trabalhando!

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 283).

O “eu lírico” sabe, então, que a malandragem – aqui sinônimo de ociosidade – não será para sempre. Trata-se, sem dúvida de uma malandragem boêmia, da vida dos cabarés e das festas, do rapaz solteiro.

Uma particularidade – talvez a coisa mais original da letra – se encontra no último verso:

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

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 282-283).

Parece nos sugerir que o malandro tenha ideias firmes, sólidas e bem enraizadas. Interessante a rima entre as palavras “escafandro” e “malandro”. O escafandro é uma vestimenta impermeável, fechada hermeticamente. Ao mesmo tempo, não se pode perguntar a uma vestimenta, que é, por si só, vazia. E o que significaria “Antes de descer ao fundo”? Seria uma metáfora influenciada por elementos autobiográficos, isto é, significaria mergulhar numa situação desagradável, até tocar o fundo, como pode ser a de um casamento para um boêmio? O escafandro, elemento vazio, ao qual o sujeito pergunta, poderia estar representando o indivíduo vazio, que tem apenas um papel social, mas sem ideias próprias.

A respeito da temática feminina desenvolvida por Noel Rosa em seus textos, Nelson Rodrigues Filho observa que

É bem verdade que, no tema da mulher, seu discurso reproduz a concepção dominante da superioridade e poder do homem. [...] Não falta [...] o sentido de uma internalização ideológica e cultural, que também atinge a classe média, em face de incipientes sinais de reação da mulher. O que o distingue, no caso, entretanto, é a ultrapassagem da dimensão meramente metafísica e idealista, com a inserção do cotidiano da experiência vivida e a informação temporal, esboçando o retrato de tipos, hábitos, costumes e comportamentos da cidade. A cotidianidade, ao mesmo tempo que afasta a idealização romântica ou simbolista, tem a originalidade e a poesia recuperadas, a partir da elaboração de imagens e de suas relações, das associações do significante em seu processo de textualização (RODRIGUES, 1987, p. 19).

Sobre a relação do malandro com a mulher, podemos observar, ainda, o samba “Vai para casa depressa”, intitulado, também, “Cara ou coroa”, escrito por Noel em 1933. Nessa letra encontramos a disputa por uma mulher entre dois malandros: o protagonista, que é seu amante sedutor, e o outro, seu atual “dono” ou “senhor”. O

“eu lírico”, que é o amante, fez a “promessa de possuir” o “amor” da mulher. Eis retratada a relação do malandro com o outro sexo: o amor se “possui”, isto é, fisicamente. Observamos que, seja com quem for que a mulher fique, será sempre “escrava”, de um ou de outro, a quem deverá servir:

Vai para casa depressa
Vai prevenir teu senhor
Que eu vou cumprir a promessa
Que fiz de possuir o teu amor.

Não sou malandro covarde
Volta depressa pro teu barracão
Antes que seja bem tarde
Para salvar a tua reputação.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 260).

Encontramos, aqui, outro exemplo de fala malandra produzida por Noel: o sujeito, que afirma não ser covarde, diz se preocupar com a reputação da mulher. Na verdade, deixa uma forte suspeita de estar preocupado consigo mesmo e com as consequências de um escândalo, caso a relação extraconjugal seja descoberta pelo marido. Assim continua a letra:

Quando a mulher desequilibra,
Dois malandros que têm fibra
Só há uma solução:
Pra que brigar à-toa?
Basta tirar cara ou coroa,
Com um níquel de tostão.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 260).

Interessante o ponto de vista do protagonista que diz: “Quando a mulher desequilibra”. Estamos, aqui, em frente a uma dúvida interpretativa: é a mulher que perde o equilíbrio, ou ela desequilibra os dois malandros? Pois quem parece não estar em equilíbrio, dadas as circunstâncias, é a mulher, dividida entre dois homens e exposta ao perigo de perder sua reputação. No entanto, a preocupação do “eu lírico” é para com os dois malandros “que têm fibra”. O valor da mulher é tão irrisório que uma eventual disputa entre os dois pode ser resolvida com um simples níquel de tostão.

Se não bastar tirar a sorte,
 Se o amor falar mais forte
 Sou o dono da questão
 E ao teu antigo dono
 Tens que dar o abandono
 Dando a mim o coração.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 260).

O malandro vê a mulher como um objeto. Ela tem, atualmente, um “dono” e, caso o amor fale mais forte – que tipo de amor é esse, afinal? – terá outro.

Situação, de certo modo, parecida com a que acabamos de ver, encontramos na letra da música “Malandro medroso”. Nessa composição aparece, novamente, o triângulo amoroso: o malandro, a mulher e o marido. Esse último, que na composição “Cara ou coroa” era chamado de “antigo dono” passa agora a ser apelidado de “velho coronel”, o que sugere que tenha, agora, uma condição de vida melhor, abastada e de respeito. Desta vez, o sujeito protagonista é um malandro ao avesso, um covarde que foge da mulher para não apanhar do outro:

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 o fato
 E eu não quero um pugilato
 Com seu velho coronel.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 133).

O início da letra remete a situações típicas dos personagens folgados, que andam sem tostão, vivem devendo a todos, que estão ligados ao jogo de cartas, ao jogo do bicho e ao jogo da chapinha e em eterno conflito com a polícia. Mas, logo, nos damos conta de que Noel usa a situação estereotipada para um sentido diferente: o sujeito não nega que “deve” algo à mulher. Não se trata, porém, de dinheiro, mas de um pagamento amoroso, ao qual o malandro se subtrai aos poucos: “Se o jogo permitir” – pois o malandro está ocupado com seus afazeres – “Se a polícia consentir” – ou seja, se não o prender – coisas, essas, comuns, no cotidiano do

personagem, “E se Deus quiser...”, isto é, quando não tem nada mais a recorrer, apela-se até para Deus, para fugir da situação. Após essa primeira conversa, o malandro se explica melhor: não se trata de ingratidão para com ela, mas do medo que ele tem da reação do marido.

A consciência agora que me doeu
 E eu evito concorrência
 Quem gosta de mim sou eu!
 Neste momento, eu saudoso me retiro,
 Pois teu velho é ciumento
 E pode me dar um tiro.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 133).

Numa cômica e sutil confusão entre significante e significado, o malandro diz: “A consciência agora que me doeu”. Nada disso: a fuga é movida apenas pelo medo de apanhar do outro. Trata-se de uma dor antecipada, prefigurada, da dor do que pode lhe acontecer, enquanto a consciência é usada como desculpa mentirosa. A fala revela um malandro fingidor, cuja relação amorosa com a mulher não passa de uma perigosa diversão, ao passo que o “velho coronel” oferece a ela o bem estar.

O malandro, então, resolve sair de cena. O momento parece solene: um personagem importante vai embora, “saudosamente” se retira, por medo que o outro possa lhe dar um tiro. Observamos a comicidade da cena, com sua contraposição entre o fantasiado momento solene e a fuga medrosa. A segunda parte da letra está baseada na conversa fiada e interesseira do sujeito:

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.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 133).

Aparece, então, nesse trecho, uma proposta para a mulher, caso as condições atuais venham a mudar. Analisemos o verso “Se um dia ficares no mundo, / Sem ter nessa vida mais ninguém”. Isso remete a duas possibilidades: que ela fique à sorte, ou que fique viúva – nessa última circunstância, ficando com casa e dinheiro. Se ela, então, não tiver “mais ninguém” – o que significa, também, algo como “em última instância” – o malandro “haverá de lhe dar” o seu carinho, pois “Onde um tem seu cantinho / Dois vivem também”. Esse verso esconde uma duplicidade semântica interessante: de que cantinho se trata? Dele ou dela? Talvez se trate de uma troca: um cantinho = ombro amigo em troca de um cantinho físico = casa. Isto é, o malandro está pensando em se instalar na casa dela para viver mantido pela mulher. A conversa fiada está claramente indicando isso. Observemos os versos seguintes: “Tu podes guardar o que eu te digo” – o malandro parece querer adivinhar o futuro, um futuro, na verdade, bom para ele. “Contando com a gratidão / E com o braço habilidoso” – habilidoso em que? – “De um malandro que é medroso, / Mas que tem um bom coração”. Se é o malandro a ter um bom coração, a gratidão de que ele fala é, então, dela para com ele? O sujeito parece ter um grande conhecimento da alma feminina: se a mulher um dia ficar sozinha, eis que seu salvador aparecerá, para quem ela terá gratidão. Raciocínio estapafúrdio, o desse malandro, bem característico das conversas fiadas que Noel Rosa põe na boca de seus personagens.

Não faltam, também, no repertório dos compositores de sambas da época, exemplos que retratam a mulher malandra, “levando uma vida desregrada, transitando na rua sem pouso fixo, contemplando a lua, passando necessidade.” (MATOS, 1982, p. 147). Na maioria das vezes, observa ainda Matos (1982, p. 147), se trata de “bons trabalhadores e bons maridos [...] frequentemente explorados, traídos ou abandonados por mulheres mandras”.

Por intermédio da mulher, o sujeito isolado em seu sofrimento se comunica com a orgia, o mundo da coletividade e da alegria. Se em alguns sambas ele procura defender-se da tentação por trás de uma couraça moralizante, com a conseqüente condenação moral da conduta feminina, em outros, a condenação desaparece para deixar lugar à assunção do desejo, ainda que necessariamente frustrado (MATOS, 1982, p. 151).

Noel Rosa faz um dos mais belos retratos da mulher malandra, na música “Dama do Cabaré”, de 1936:

Foi num cabaré na Lapa
Que eu conheci você,
Fumando cigarro,
Entornando champanhe no seu soirée.
Dançamos um samba,
Trocamos um tango por uma palestra
Só saímos de lá
Meia hora depois de descer a orquestra.

Em frente à porta um bom carro nos esperava
Mas você se despediu e foi pra casa a pé.
No outro dia lá nos Arcos eu andava
À procura da Dama do Cabaré.

Eu não sei bem se chorei no momento em que lia
A carta que recebi (não me lembro de quem)
Você nela me dizia que quem é da boemia
Usa e abusa da diplomacia
Mas não gosta de ninguém.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 316).

Nessa letra, o protagonista senta-se à mesa com a mulher, dança um samba com ela, troca um tango – dança tipicamente romântica – por uma conversa. O personagem feminino malandro, assim como acontece com o masculino, não se casa. Mas, se o malandro homem troca amores e encontros, ela se mantém livre, fugidia. Assim, a dama do cabaré, que é da boemia, “Usa e abusa da diplomacia / Mas não gosta de ninguém”. A mulher malandra

não se confunde com a prostituta [...] ainda que possa ligar-se a um homem por conveniência ou interesse. [...] Em última instância, na forma mais renitente e convicta da malandragem, o engajamento é pura e simplesmente recusado, sem que isso impeça o gosto pelo contato humano e a mestria em promovê-lo, como dizia a carta da dama do cabaré (MATOS, 1982, p. 147-154).

Uma certa reflexão moralizante, que diz respeito à relação entre homem e mulher e ao mundo da boemia, aparece na letra da música “Esquina da vida”, em que o sujeito reflete sobre o valor desse relacionamento. O texto faz referência à ideologia predominantemente machista da época, mas acaba, num primeiro momento, conferindo uma vantagem à mulher:

[...]

E na esquina da vida
 Observo o valor
 Que o homem dá à mulher e ao amor
 E é por isso que ela
 Em qualquer situação
 Zomba da gente, sempre cheia de razão

É na esquina da vida
 Que espero ver você
 Estendendo a mão
 E implorando
 Já desiludida
 O meu perdão
 Para eu dizer que não

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 260).

Observamos a multiplicidade semântica do termo “esquina”. Em sentido figurado, a palavra remete a um ponto de encontro de pessoas que comentam, de maneira superficial, qualquer assunto. Mas o termo remete, também, ao local da vadiagem, da prostituição. Ainda, podemos perceber que a “esquina da vida” pode representar, metaforicamente, uma guinada na trajetória da própria existência: o sujeito aguarda o momento em que a mulher, já desiludida da vida que leva, irá pedir-lhe perdão, para negá-lo.

Outro retrato noelino de mulher malandra encontra-se na música “Vingança de malandro”, de 1930. Desta vez, se trata de uma mulher interesseira que abandona o sujeito para ir morar com um português com o objetivo de roubar-lhe seus bens:

É vivendo que se aprende
 O malandro tudo entende
 Eu espero a minha vez
 Já faz hoje mais de um mês
 Que ela me abandonou
 Pra morar com um português.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 275).

Observamos, nos próximos versos, as figuras do malandro feminino e do português otário, a quem ela explora:

Iludindo com carinho
 Explorou aquele anjinho

Pôs a casa no leilão
 E depois meteu o braço
 Bem na cara do palhaço
 Veio me pedir perdão

Ela hoje tem a nota
 Pra comprar minha derrota
 Seu amor vou aceitar
 Pois assim eu vou tomar
 Pouco a pouco o seu dinheiro
 E depois vou me pirar!

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 275).

O casal – o protagonista e a mulher – são, afinal, dois malandros, que vivem à espera da ocasião para passar o outro para trás. Após ter alcançado seu objetivo, a mulher volta para o sujeito. Afinal, entre si, dois malandros se entendem. Mas, não obstante a afinidade, ou, quem sabe, justamente por saber qual é a índole desse tipo de personagem, eles não se casam, não juntam seus bens. A mulher usa o dinheiro para “comprar a derrota” do protagonista, enquanto ele “aceita” a mulher de volta apenas com o objetivo de roubar-lhe, pouco a pouco, o dinheiro e, sucessivamente, se “pirar!”. Bem observa Matos quando escreve que

Otários e malandros, enamorados e libertinos, tais personagens não existem na verdade uns sem os outros, são opositivamente complementares. Mas, assim como no samba lírico-amoroso o relacionamento entre o homem apaixonado e a mulher malandra está fadado ao insucesso, também no samba malandro a associação entre o vadio e a esposa sacrificada não deixa de ser, inevitavelmente, uma relação de conflito que termina por destruir os laços amorosos e conjugais. A vinculação entre malandro/a e otário/a é vista, mesmo no discurso malandro, de maneira crítica, como um equívoco necessariamente passageiro (MATOS, 1982, p. 157).

3.3 MALANDROS E FOLGADOS: HUMOR E IRREVERÊNCIA

Como já tivemos oportunidade de evidenciar, o humor é, certamente, um dos pontos fortes da obra noelina. À semelhança dos modernistas, ele usou copiosamente isso e “lançou mão da paródia, da sátira, do poema-piada, do *nonsense*, do duplo sentido. Tudo isso temperado com muita ironia e malícia” (CARVALHO; ARAUJO, 1999, p. 137). Mas, nem sempre humor e irreverência estão a serviço de uma reflexão de outro tipo, como vimos, por exemplo, no caso da reflexão social. Às

vezes, satirização, brincadeira, humor são o foco principal, como acontece no caso do samba “Fita Amarela”. Aqui, o discurso carnavalesco satiriza a morte, zomba dela:

Quando eu morrer
 Não quero choro nem vela,
 Quero uma fita amarela
 Gravada com o nome dela.

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

Não quero flores,
 Nem coroa de espinho,
 Só quero choro de flauta,
 Violão e cavaquinho

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 254).

Encontramos, nesses versos, um dualismo entre elementos do candomblé e do catolicismo: ao invés de choro e vela, próprios de um velório católico, o protagonista prefere uma “fita amarela”. Se a fita é, por si só, própria das oferendas do candomblé, a de cor amarela é própria de Oxum, orixá feminino, a deusa mais sensual e bela. Se o protagonista deseja ter, ao morrer, uma fita gravada com “o nome dela”, parece-nos que se trate propriamente do nome da deusa. Ainda, a encarnação, à qual se refere o “eu lírico”, é um conceito próprio do candomblé, contraposto à “coroa de espinho”, própria do Cristo. Enquanto os espinhos são sofrimento, a morte que o sujeito imagina é uma festa, uma orgia. O clima de festa do candomblé próprio dos morros, com a mulata que sapateia ao ritmo da música, da flauta, do violão e do cavaquinho, contrapõe seu dinamismo ao velório, e a morte imaginada pelo boêmio se transforma num carnaval.

Acreditamos haver outro dualismo nesses versos: o entre a morte e a vida, essa última representada aqui pela festa. Trata-se de um dualismo tanto universal quanto antigo: é o dualismo entre Eros e Tânatos, que Sigmund Freud definiu, na psicanálise, respectivamente, a pulsão de vida e a pulsão de morte. Desenvolvida na obra *Além do princípio do prazer*, a ideia de Freud, baseada nos conceitos do grego Empédocles, é a de que exista, em cada ser humano, um jogo constante entre a

pulsão de vida, que estimula o crescimento da vida e sua realização – Eros, a pulsão sexual – e a pulsão de morte, que alimenta princípios destrutivos – Tânatos. Assim escreve Rogerio Miranda de Almeida em seu livro *Eros e Tânatos*:

vida e morte, *eros* e *tânatos*, luzes e trevas, ódio e amor, construção e destruição não cessam de se entrelaçar e de se incluir um no outro. Um não pode ser pensado sem o outro, um não pode viver e, inversamente, não pode morrer sem o outro (ALMEIDA, 2007, p. 42).

Aos versos originais que compõem a letra, Noel acrescenta, logo depois, outros, também atravessados pelo dualismo vida e morte, que assim começam:

Estou contente,
 Consolado por saber
 Que as morenas tão formosas
 A terra um dia vai comer

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 254).

O sujeito está contente e consolado por saber que um dia as morenas formosas morrerão. Que consolo é esse, pela morte do outro? Observamos, novamente, o prazer na morte. Provavelmente, é morrendo que as morenas irão juntar-se novamente a ele e, assim, todos estarão novamente reunidos para a festa. A palavra “comer” remete novamente ao ato sexual: se não for ele, que seja a terra a possuí-las com sua força poderosa. No dualismo *candomblé/catolicismo* exposto na letra, podemos ler, ainda, uma contraposição entre elementos das culturas branca e negra. Lembrando da letra da música “Filosofia”, a cultura branca pode representar a burguesia, a qual, com seu puritanismo hipócrita, condena o boêmio. Eis que, segundo uma visão católica, seu destino, ao morrer, não será o paraíso, mas sim o inferno. Afinal, se é para ali que o malandro vai, que possa, então, continuar a ter a orgia e a festa.

O malandro boêmio da letra se compraz de ser um canalha, de ter vivido devendo a todos, de não ter nunca pago a ninguém. É no momento da morte que aparecem os herdeiros, os quais representam a continuidade da vida. A exaltação máxima do malandro é não deixar nada para ninguém: nem para herdeiros – aliás, nem mesmo

deixar herdeiros! – nem para credores. Ele nunca deu dinheiro aos outros, nem nunca dará. Assim procedem os versos restantes:

Não tenho herdeiros,
 Não possuo um só vintém,
 Eu vivi devendo a todos,
 Mas não paguei a ninguém

Meus inimigos,
 Que hoje falam mal de mim,
 Vão dizer que nunca viram
 Uma pessoa tão boa assim

Quero que o sol
 Não visite o meu caixão
 Para minha pobre alma
 Não morrer de insolação

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 254).

Se o boêmio não quer que o sol visite seu caixão, é porque ele vive da noite. Mais uma vez, encontramos, aqui, a oposição *sol = vida/morte*. Nesse verso, Noel usa do *nonsense* humorístico, do surreal: o sol mataria sua pobre alma, que morreria de insolação – de fato, racionalmente, como seria possível o sol matar uma alma?

Se, uma vez morto, a partir do momento do velório, quem morre vira santo – mais um elemento tomado pela religião católica – morto o malandro, até seus atuais inimigos passarão a dizer que “nunca viram / Uma pessoa tão boa assim”. Quem são esses inimigos? A burguesia, inimiga dos ideais boêmios? Mais uma vez citando a letra de “Filosofia”, o mundo que condena o malandro, no final, irá redimi-lo.

Em “Cadê trabalho”, encontramos, mais uma vez, o lado cômico e divertido da escrita noelina: Noel retrata o malandro em sua aversão ao “batente”, divertindo-se em desenvolver uma fala dicotômica, malandra e irônica: o sujeito até quer trabalhar, mas é o trabalho que não quer nada com ele. Vejamos:

Você grita que eu não trabalho,
 Diz que eu sou um vagabundo.
 Não faça assim, meu bem!
 Pois eu vivo ativo neste mundo
 À espera do trabalho
 E o trabalho não vem.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 197).

A letra desenvolve a resposta que o malandro dá à própria mulher, que o acusa de não trabalhar e, portanto, de ser vagabundo. Na fala malandra, o protagonista não chega a negar a acusação, dizendo apenas “não faça assim, meu bem!”, “pois” afirma viver “ativo neste mundo”. Mas que mundo é esse, em que um vagabundo vive ativo? É o mundo da vagabundagem? Da malandragem? Eis, nos últimos dois versos desse trecho, a contraposição mais forte e divertida de Noel: o sujeito diz viver ativo “à espera” do trabalho que não vem. Estamos na frente de uma autêntica fala malandra: o sujeito se torna o centro do mundo, e é o trabalho que está faltando com ele. Ora, no Brasil em construção daqueles anos seria possível não ter trabalho? Noel faz o retrato psicológico de quem parece ter uma idiossincrasia:

Quando eu me sinto bem forte
 Vou procurar um baralho,
 Mas fico fraco e sem sorte
 Se vejo ao longe o trabalho.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 197).

Ao sentir-se forte, o sujeito procura um “baralho”, posto em oposição ao “trabalho” pela própria rima dos versos. A força do malandro, que soa como vontade de se mexer, o leva a procurar o jogo, enquanto, ao enxergar de longe a possibilidade de trabalhar, ele se torna fraco e “sem sorte”. Interessante o uso dessa última expressão, pois a sorte está, normalmente, ligada ao jogo do baralho, e não ao trabalho. Lábria de malandro, essa, que agora se reconhece declaradamente como tal:

Se conversa adiantasse,
 Eu seria conselheiro.
 Se fraseado vingasse,
 Não andava sem dinheiro.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 197).

O sujeito se diz tão bom de papo – característica própria do malandro – que “se conversa adiantasse” poderia ser conselheiro. Logo após, encontra-se a palavra “fraseado”, que remete ao mundo do samba, da música. Fraseado que vinga equivale a dizer “música que vinga”, ou seja, que faz sucesso, que é reconhecida pela sociedade. Eis que nos encontramos diante de uma ligação direta entre

malandro e sambista, e diante da oposição do mundo do samba com o mundo do trabalho. Aos poucos, a conversa do protagonista muda:

Acordei com pesadelo,
Quase que o chão escangalho
Com dores no cotovelo
Por sonhar com o trabalho!
Trabalho é meu inimigo,
Já quis me fazer de tolo:
Marcando encontro comigo,
O trabalho deu o bolo.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 197).

O sujeito noelino tem até pesadelos, cai da cama ao sonhar com o trabalho, que finalmente é declarado seu “inimigo”; afirmação, esta, em aberto contraste com o título da composição. Chama nossa atenção a dor no cotovelo: mesmo que apenas em sonho, o trabalho causa dor ao malandro. Ao contrário de outros sambas da época – lembremos, mais uma vez, da música “Lenço no pescoço”, de Wilson Batista – a aversão ao trabalho não parece movida por alguma reflexão sobre a exploração do trabalhador por parte do capitalista, mas é devida ao fato do protagonista querer vadiar, viver da orgia e de samba.

Observamos mais uma fala ambígua do “eu lírico”: “Trabalho é meu inimigo, / Já quis me fazer de tolo”. Surge a dúvida interpretativa: quem “quis”? A ação se refere ao malandro ou ao trabalho? É o malandro que quis se fazer de tolo, isto é, já tentou trabalhar, se submetendo às regras daquele mundo, ou é o trabalho que zombou da cara dele? A vírgula que separa os versos agora citados sugere que seja o trabalho a fazer de tolo o sujeito. Isso é reforçado pelos dois versos sucessivos: o trabalho lhe deu bolo, o trabalho é que é o malandro!

Em “Conversa de botequim”, encontramos um retrato divertido do malandro e de seu “escritório”. Segundo Carlos Sandroni, o botequim “é para o Rio de Janeiro o que o *pub* é para Londres ou o café para Paris: antes de tudo um ponto de encontro, um lugar de sociabilidade” (SANDRONI, 2001, p. 143). Segundo esse ponto de vista, o botequim é, então, ponto de encontro da sociedade carioca, de forma geral. Sandroni observa que nas biografias de sambistas do estilo novo – isto é, dos sambista da cidade – há inúmeras referências a botequins, vistos como lugares

privilegiados onde se compor samba. “O botequim é para o sambista do período um ponto tão habitual que é chamado às vezes de ‘escritório’, [...] também é lá que o sambista poderá ser encontrado por eventuais ‘empregadores’” (SANDRONI, 2001, p. 144). Noel faz, em “Conversa de botequim”, um retrato bem-humorado de uma situação típica: a do malandro boêmio, frequentador dos cabarés, da vida noturna, mas também do jogo do bicho. Malandro bom de lábia e sem dinheiro, que vive nesse espaço social:

Seu garçom faça o favor
De me trazer depressa
Uma boa média que não seja requentada
Um pão bem quente com manteiga à beça,
Um guardanapo e um copo d’água bem gelada.
Feche a porta da direita
Com muito cuidado
Que não estou disposto
A ficar exposto ao sol.
Vá perguntar ao seu freguês do lado
Qual foi o resultado do futebol.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 398).

Nesses primeiros versos, parece-nos que o protagonista malandro esteja bancando o cidadão comum, ao pedir café com leite – a “boa média”, cobrando que não seja requentada! – e pão com manteiga. Está tão habituado ao ambiente e a seus garçons que age com muita naturalidade. Pede com firmeza, cobrando, e assim imitando quem tem dinheiro, isto é, quem tem poder.

Se o malandro não está “disposto a ficar exposto ao sol” é porque ele costuma viver da noite. Os pedidos ao garçom e as cobranças, a partir daí, são tantos e tão variados que suscitam hilaridade:

Se você ficar limpando a mesa,
Não me levanto nem pago a despesa.
Vá pedir ao seu patrão
Uma caneta, um tinteiro,
Um envelope e um cartão.
Não se esqueça de me dar palito
E um cigarro pra espantar mosquito,
Vá dizer ao charuteiro
Que me empreste uma revista,
Um cinzeiro e um isqueiro.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 398).

Se o botequim é um “escritório”, eis que sua ferramenta então é composta por caneta, tinteiro, envelope e cartão. Mas, se no botequim se faz samba, caneta e tinteiro se tornam, também, instrumentos de trabalho, e samba e malandragem acham um ponto de proximidade. Por trás dos inúmeros pedidos do protagonista, aos poucos, aparece um malandro sem grana, que chega a pedir dinheiro ao garçom, pois perdeu o próprio no jogo do bicho:

Telefone ao menos uma vez
Para 34-4333
E ordene ao seu Osório
Que me mande um guarda-chuva
Aqui pro nosso escritório.
Seu garçom me empreste algum dinheiro
Que eu deixei o meu com o bicheiro,
Vá dizer ao seu gerente
Que pendure esta despesa
No cabide ali em frente

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 398-399).

4. O MALANDRO E A MALANDRAGEM NA *POLÊMICA* ENTRE NOEL ROSA E WILSON BATISTA

Em 1933, um jovem de 19 anos, vindo há pouco tempo da cidade de Campos, no interior do estado do Rio de Janeiro, para a capital, compõe a música “Lenço no Pescoço”: é Wilson Batista, que inicia seu percurso para se inserir no mercado musical. Afirma André Diniz (2006, p. 65) que “é pouco provável que haja na história do samba um compositor que tenha vivido tão intensamente a boemia carioca quanto Wilson Batista de Oliveira”, situando-o no boêmio bairro da Lapa, no que diz respeito a seu lugar de referência. Em seu samba, Batista faz apologia ao estereótipo mais comum de malandro:

Meu chapéu do lado
 Tamanco arrastando
 Lenço no pescoço
 Navalha no bolso
 Eu passo gingando
 Provoco e desafio
 Eu tenho orgulho
 Em ser tão vadio.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 291).

O malandro é aqui retratado em sua indumentária e em sua postura corporal típicas: chapéu de lado, tamanco, lenço e navalha. Anda arrastando os pés, ginga em seu proceder. Segundo Gilmar Rocha, o vestuário do malandro

designa um tipo de linguagem simbólica, um importante modo de significação cultural. [...] Pode ser visto como uma narrativa por meio da qual podemos ler e ver aspectos fundamentais do processo de construção da sua identidade social. [...] Andar bem vestido fazia parte do *ethos* malandro. A qualidade e a sensibilidade que o caracterizam correspondem à sua elegância. Mais do que uma questão de vaidade ou gosto pessoal, andar elegantemente vestido era uma obrigação imposta moralmente ao malandro (ROCHA, 2006, p. 123-126).

Mas, como observa Sandroni (2001, p. 170), “a definição de malandro passa por algo além da simples coleção de traços exteriores”. O que estabelece a característica peculiar do malandro carioca é sua ligação com o mundo do samba, ao qual faz referência a letra da música, que assim continua:

Sei que eles falam
 Deste meu proceder

Eu vejo quem trabalha
 Andar no miserê
 Eu sou vadio
 Porque tive inclinação
 Eu me lembro, era criança
 Tirava samba-canção.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 291).

Aqui aparece o elemento principal de nossa análise: a ligação da vadiagem ao sambista, elemento que Sandroni (2001, p. 170) aponta como aquele “emblema sonoro irrecusavelmente carioca” e que se torna o elemento que diferencia o malandro de nosso estudo dos outros – o pícaro, o milongueiro, o capadócio e outras figuras comuns a vários folclores, vistos anteriormente.

Noel, assim como outros compositores da época, não gosta da letra de “Lenço no pescoço”, e apresenta logo uma resposta a Wilson Batista, através da música “Rapaz Folgado”. A referência à outra composição é direta. Vejamos:

Deixa de arrastar o teu tamanco
 Pois tamanco nunca foi sandália
 E tira do pescoço o lenço branco
 Compra sapato e gravata
 Joga fora esta navalha
 Que te atrapalha.

Com chapéu de lado deste rata
 Da polícia quero que escapes
 Fazendo samba-canção
 Já te dei papel e lápis
 Arranja um amor e um violão.

Malandro é palavra derrotista
 Que só serve pra tirar
 Todo o valor do sambista
 Proponho ao povo civilizado
 Não te chamar de malandro
 E sim de rapaz folgado.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 292).

De acordo com Fenerick, em defesa da profissionalização do sambista-compositor, o Poeta da Vila se posiciona contra a apologia da malandragem feita por Wilson Batista, e, em sua resposta, Noel estaria tentando “civilizar” o malandro, negando-lhe aquelas características através das quais possa ser identificado como um marginal:

A modernização do samba e as relações sociais derivadas daí exigiam uma nova atitude do sambista e Noel sabia que este processo era irreversível e que alteraria muitas das relações tradicionais que o sambista mantinha com o samba [...]. Noel, que sempre optou por uma estratégia diferente para abordar o malandro, “desmonta” a personagem de Wilson Batista, tanto no seu aspecto físico (da indumentária) como no seu modo de se relacionar com o samba, e a recoloca, por meio de “propostas”, num plano regido por novas possibilidades de atuação (FENERICK, 2005, p. 243-245).

Concordamos com Fenerick quando afirma que a rejeição de Noel à letra de Batista está calcada “no processo de profissionalização do compositor popular, desencadeado pela introdução no país de modernos meios de comunicação de massa” (FENERICK, 2005, p. 242). Noel estava ciente de que a modernização do samba na década de trinta tinha que passar por uma nova atitude dos profissionais. Lembremo-nos, ainda, das palavras de Noel, já citadas anteriormente:

O samba está na cidade. Já estive, é verdade, no morro, isso no tempo em que não havia aqui em baixo samba. Quando a bossa nasceu, a cidade derrotou o morro. O samba lá de cima perdeu espírito, o seu sabor inédito. Em primeiro lugar, o malandro sofreu uma transformação espantosa. Antes era diferente; agora está mais ou menos banalizado. A civilização começa a subir o morro, levando as suas coisas boas e suas coisas péssimas (*apud* FENERICK, 2005, p. 243-244).

Segundo Sérgio Cabral, Noel teria escrito, em uma coluna de jornal, o seguinte: “num momento em que se faz a higiene poética do samba, a nova produção de Sílvio Caldas [o cantor que gravou o samba] pregando o crime por música, não tem perdão” (*apud* ROCHA, 2006, p. 139, grifo nosso). Isso corrobora a ideia de que o alicerce da *polêmica* reside em volta da questão da profissionalização da figura do compositor: o malandro de navalha no bolso atrapalha a vida dos sambistas compositores que estão começando a viver profissionalmente de música. Reparemos que Noel Rosa não era o único que, naquela época, tentava afastar o sambista da figura do malandro. Outros autores compartilhavam da mesma visão, como evidencia Fenerick:

A imagem do malandro apresentada por Wilson Batista em “Lenço no pescoço” era, de uma forma geral, repudiada pelos sambistas que entendiam o samba de um modo mais profissional, aqueles que trabalhavam no rádio e no disco (FENERICK, 2005, p. 241).

Ainda em 1935, dois anos depois da composição de “Lenço no pescoço” ter sido lançada, Ary Barroso escreve uma marcha intitulada “Mulatinho bamba”, em que o compositor faz referência à composição de Batista:

Ô que mulatinho bamba
Como desacata quando samba

Na roda é uma revelação
Quando ele bate o pé
Bate o meu coração
E sabe decidir o passo
Sambando com elegância
Dentro do compasso

Não anda armado de navalha
Nem lenço no pescoço
Nem chapéu de palha
Mulato fino e alinhado
Tem gestos e atitudes
De um deputado

Por causa deste mulatinho
Eu fico na janela
O dia inteirinho
Quando ele passa na calçada
Parece o "Clark Gable"
Em "Acorrentada"

(FENERICK, 2005, p. 242).

Fenerick comenta que

em “Mulatinho bamba” [...] o sambista apresentado é um malandro bom de samba, que samba com elegância e conquista os corações das mulatas, mas não anda armado, não tem lenço no pescoço e nem chapéu de palha. Como está na marcha, o personagem descrito é um malandro educado e refinado, tal como o samba (que o malandro representa) deveria ser entendido no momento (FENERICK, 2005, p. 242).

Em “Rapaz folgado”, o “eu lírico” pede ao malandro para tirar o lenço do pescoço, jogar fora a navalha, comprar sapato e gravata. Podemos colocar umas perguntas: qual é o interesse em despir o malandro de sua vestimenta? Se, de acordo com Noel, a navalha “atrapalha” o malandro, o que isso tem a ver com a relação deste com o sambista? É fácil supor que tenha algo a mais que incomode o Poeta da Vila, além da relação – ou da negação dela – entre os dois personagens. Segundo Fenerick e Sandroni, Noel parece de certa forma preocupado com o malandro, aconselhando-lhe algumas mudanças, para deixar de ser atrapalhado por velhos

costumes. É com o sambista que Noel se preocupa, ou com o malandro? Fenerick escreve que

Noel tem o cuidado de não atacar diretamente o malandro, ele prefere dizer que é a *palavra* malandro o fator que estaria tirando “todo o valor do sambista”. Não sendo o malandro propriamente dito o alvo de Noel, nos resta verificar o compositor, o sambista como tal. Neste quesito o *Filósofo do Samba* propõe ao compositor popular o “papel e lápis”. Isto é, propõe ao sambista que, senão totalmente ao menos em parte, substitua a “experiência vivida pelo conhecimento como instrumento para a criação”, apresentando ao malandro “a necessidade de um novo tipo de compositor [...] que ao menos leve em conta as novas relações do samba com a sociedade, para não dizer com o mercado de música” (FENERICK, 2005, p. 245).

Estamos convencidos de que Noel não estivesse contra os malandros – muitos dos quais eram seus amigos – ou contra a malandragem em si. Como observa Sandroni (2001, p. 177), é contra a palavra “malandro” que Noel se dirige, termo considerado “derrotista”. A sustento da ideia de que não é contra o malandro que Noel vai, encontramos em “Rapaz folgado” uma certa preocupação com essa figura:

Da polícia quero que escapes
Fazendo samba-canção

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 292).

Em outro samba do compositor, “Se a sorte me ajudar”, de 1934, encontramos ainda:

A palavra “malandragem”
Só **nos** trouxe desvantagem
E você não vai dizer que não.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 294, grifo nosso).

Noel parece, então, preocupado com o rótulo estereotipado das palavras “malandro” e “malandragem” que as liga, de forma negativa, ao sambista.

Noel está ciente de que samba e malandragem, sambista e malandro, andam junto. Propõe, então, que o malandro passe a criar samba-canção, que é um gênero musical mais lento, estritamente ligado ao choro, mais lírico e pacato. Parece-nos interessante a contraposição entre a ação rápida de escapar da polícia e a de fazer

samba-canção: Noel parece estar propondo uma via de fuga diferente para os problemas sociais de perseguição policial aos malandros, nessa circunstância representantes dos que não estão integrados ao sistema capitalista. Dealtry observa que a perseguição policial se dava para “corrigir”, principalmente, os traços da cultura negra: “são justamente os elementos construtores de uma identidade cultural negra – que se expressa por meio da música e do corpo – os mais atacados por tais delegados” (DEALTRY, 2009, p. 68). Como afirma Claudia Matos (1982, p. 59), “a punição imposta ao sujeito é justamente a destruição de seu aparato visual, o desnudamento do malandro”. Assim, então, a este personagem não resta que viver na ambiguidade em relação a seu lugar na sociedade. Sandroni (2001, p. 182) observa, ainda, que “não era apenas a polícia que ameaçava os malandros amigos de Noel. No íntimo, este devia torcer para que, graças ao samba, eles também escapassem de outras ameaças, tão ou mais temíveis”, como as doenças e as vicissitudes de uma vida desregulada. O “eu lírico” de “Rapaz folgado” aconselha, ainda, o malandro de “Lenço no pescoço” para que arranje “um amor e um violão”, que Fenerick (2005, p. 245) considera serem possibilidades aceitas pelo “povo civilizado”.

Podemos então distinguir, nas linhas de texto de Noel aqui sob análise, duas diretrizes: a primeira diz respeito à tentativa de afastamento das figuras do malandro e do sambista, situando as duas em duas áreas de ação diferentes, mesmo que às vezes se entrecruzando. A segunda indicaria que Noel esteja sugerindo ao malandro estratégias de sobrevivência: arranjar um amor e um violão, juntamente ao despir-se da indumentária característica, implicaria numa camuflagem, necessária para permanecer vivo. Nesses novos tempos, é preciso mudar de hábitos para continuar a existir. Assim escreve Dealtry, a esse respeito:

Em uma primeira visão, poderíamos dizer que Noel Rosa tenta domesticar esse malandro, retirar-lhe as características que o assemelham ao marginal, normatizá-lo aos olhos da boa sociedade carioca. Entretanto, por trás desse discurso aparentemente dócil esconde-se um dos principais traços da composição roseana: a constante desconstrução dos signos. Noel nos ensina: a palavra fixada é alvo fácil para a perseguição policial e para o constante observar do moralismo burguês. É preciso transformar-se aos olhos de todos e, assim, permanecer na mobilidade (DEALTRY, 2009, p. 15).

A visão de Dealtry se aproxima da posição de Claudia Matos (1982, p. 187), segundo a qual “o atributo principal da poética malandra é a ambiguidade”, que se dá, principalmente, através do discurso malandro, de sua fala, gerada, entre outras coisas, por uma questão de sobrevivência, de autoconservação: frente às mudanças sociais, o malandro precisa se transformar para continuar a existir. Com base nessa lógica, Noel estaria dando uma lição a Wilson Batista, de malandro a malandro: para ser malandro precisa disfarçar-se, mais que ostentar sê-lo. É Carlos Sandroni que aventa para a possibilidade de “Rapaz Folgado” ser uma maneira de Noel ensinar a Wilson Batista o caminho que leva o malandro ao compositor:

Noel faz isso, como ele mesmo diz, “dando papel e lápis”, isto é, estimulando o registro do samba, nos dois sentidos concomitantes: registro escrito que retira o samba da esfera da oralidade pura, que transforma os improvisos em “segundas” definitivas; e registro autoral, que transforma o tirador de samba em virtual colega de Beethoven (SANDRONI, 2001, p. 177).

Segundo Dealtry, ao trocar a palavra “malandro” por “rapaz folgado”, Noel estaria rearticulando o jogo das máscaras,

sem, entretanto, abrir mão das estratégias da malandragem. Ao perceber as constantes modificações do imaginário urbano, Noel atualiza a relação de especularidade entre o malandro e o ‘outro’, no caso ‘o povo civilizado’ (DEALTRY, 2009, p. 16).

Sob este olhar, a exortação de Noel a pegar “papel e lápis” poderia ser lida como a exortação a registrar a própria autonomia malandra frente ao universo cultural “outro”. Dessa forma, segundo a visão da autora, os dois compositores Wilson Batista e Noel Rosa apareceriam apenas como diferentes teóricos da malandragem, com diferentes visões sobre o assunto:

Em 1934, Wilson Batista aprendia que o “bom malandro” deve ser o primeiro a não chamar atenção sobre si, a não se identificar dessa forma. A malandragem, e não a “máscara morta” de malandro, permite ao indivíduo o trânsito livre pela sociedade. A mobilidade confere-lhe permanência e pertencimento, ainda que temporário e circunstancial, a outros grupos; permite ao sambista malandro ser absorvido, senão em pessoa, ao menos por meio da música, do imaginário que passeia pelos salões de Copacabana. [...] Se, para Noel Rosa, a malandragem pode e deve ser disseminada via samba pelo restante da sociedade, e esse procedimento não acarretaria explicitamente perda de identidade do sambista malandro, em Wilson Batista é justamente essa indissociabilidade entre corpo e samba

a única possibilidade de se reconhecer como indivíduo, como vemos em “Mocinho da Vila” (DEALTRY, 2009, p. 17).

Não temos a certeza de concordar com a leitura de Dealtry, quando diz que Noel queria que a malandragem se afirmasse, disseminada via samba, pelo restante da sociedade. Mas concordamos com ela quando observa que o trânsito livre do malandro pela sociedade pode acontecer apenas por meio de sua mobilidade, de sua contínua transformação, do disfarce e do discurso ambíguo.

Retornemos, agora, ao verso “da polícia quero que escapes / fazendo samba-canção”: aqui Noel atribui ao malandro a possibilidade de fazer samba-canção – um tipo de composição tranquilo, que normalmente desenvolve o tema amoroso. Porque o poeta da Vila estaria querendo, nesse verso, aproximar o malandro ao mundo do samba? Pode ser que a letra carregue uma mensagem direta, pessoal, de Noel para Wilson Batista, onde quer ensinar-lhe “o que é malandro” e “como sê-lo”, para sucessivamente convidá-lo a juntar-se aos músicos profissionais.

Fica em aberto uma pergunta: porque Wilson Batista teria composto uma música que faz a apologia dos traços mais característicos do malandro, quando afinal ele tinha se mudado para o Rio de Janeiro com o sonho de entrar na cerca dos que viviam profissionalmente de música? Bruno Ferreira Gomes, biógrafo de Wilson Batista, relata a resposta que o próprio compositor lhe deu, com relação à polêmica: esta teria se dado por causa de uma mulher.

Segundo Wilson, Noel andava de olho numa jovem morena do Cabaret Novo México, mas ele chegou primeiro ao coração da moça. O Poeta da Vila não gostou da façanha de Wilson, que, diga-se de passagem, era dado à mania de Don Juan. [...] Wilson continuou a narrativa dizendo ter ficado ‘dono’ da tal morena que tanto interessou ao autor de “Com que roupa?” Disse Wilson que ele andou perguntando quem era “aquele rapaz” que fazia a corte à morena da Lapa. (GOMES, 1985, p. 54).

Essa versão é compartilhada também por Máximo e Didier, que asseguram que Wilson teria tomado “uma pequena” na Lapa à qual Noel estava interessado. Mas, em nosso trabalho, não nos interessa “furar a máscara” para descobrir a verdade por trás das letras. Consideramos aqui o depoimento do compositor Batista apenas porque, verdade ou não, sua resposta se afasta de qualquer discussão baseada no

eixo “malandro autêntico” vs. “novo sambista”, fugindo, de forma geral, de qualquer explicação ligada a esse personagem.

Afinal, acreditamos que, nessa tensão entre os dois compositores, a principal preocupação do poeta da Vila seja mesmo a com o sambista-compositor. Para ele era importante separar o malandro de navalha do bolso do sambista. Lembremos de seu comentário: “num momento em que se faz a higiene poética do samba, a nova produção de Sílvio Caldas pregando o crime por música, não tem perdão” (*apud* ROCHA, 2006, p. 139). De alguma forma, Noel se torna, conscientemente ou não, um seguidor da visão getuliana que planejava uma reforma social-econômica-cultural através da “regeneração” do malandro, temática esta que daqui a poucos anos, passará a adquirir novas dimensões dentro do mundo do samba. A tensão entre os dois sambistas pode ser entendida como a entre um jovem, ainda pouco experiente que precisava ganhar seu lugar na cena musical, disposto a desfrutar da temática da malandragem de forma contundente, e um compositor já mais maduro e ciente das transformações sociais e culturais da época.

A polêmica entre os dois compositores se arrastou por alguns anos, num vai e vem de sambas que se tornaram verdadeiros clássicos do gênero e que, em 1956, foram fixados em um único disco chamado *Polêmica – Wilson Batista X Noel Rosa*, sob o selo da gravadora Odeon. Observa Fenerick (2005, p. 246) que “a polêmica para Noel teria se encerrado com sua resposta em ‘Rapaz folgado’”. Mas o jovem compositor Wilson resolveu rebater com “Mocinho da Vila”, de 1934, um ataque direto ao Poeta da Vila:

Você que é mocinho da Vila
Fala muito em violão,
Barracão e outras coisas mais
Se não quiser perder o nome
Cuide do seu microfone e deixe
Quem é malandro em paz.

Injusto é seu comentário
Falar de malandro quem é otário
Mas malandro não se faz
Eu de lenço no pescoço
Desacato e também tenho o meu cartaz.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 292).

Podemos ler, nos versos de Batista, a rixa de classe, que se substancia, por exemplo, na palavra “mocinho”, no convite a deixar em paz o malandro – quem seria esse malandro? O personagem estético explorado por todos os compositores? Ou seria o próprio inexperiente compositor? – e na contraposição *malandro-otário*. Batista veste em cheio a personagem: “Eu de lenço no pescoço / Desacato e também tenho o meu cartaz”. Nessa última frase parece-nos evidente o traço autobiográfico e o desejo do próprio Batista, sublimado através do “eu lírico”, de se afirmar na sociedade em que está querendo se inserir: a da indústria dos rádios e dos discos. Mas que sociedade é essa, afinal? Seria a dos músicos profissionais emergentes que trabalham – sublinhando a palavra “trabalham”! – e que aderem às regras de uma sociedade burguesa baseada no comércio musical?

No mesmo ano Noel escreve “Feitiço da Vila”, em parceria com o pianista Vadico, ainda inspirado na disputa. Enquanto “Mocinho da Vila” não chega a público, “Feitiço da Vila” se torna um enorme sucesso musical, talvez o samba mais famoso do compositor. A letra é uma homenagem a seu bairro, Vila Isabel:

Quem nasce lá na Vila
 Nem sequer vacila
 Ao abraçar o samba
 Que faz dançar os galhos
 Do arvoredado
 E faz a lua nascer mais cedo.

Lá em Vila Isabel
 Quem é bacharel
 Não tem medo de bamba.
 São Paulo dá café
 Minas dá leite
 E a Vila Isabel dá samba.

A Vila tem
 Um feitiço sem farofa
 Sem vela e sem vintém
 Que nos faz bem
 Tendo nome de princesa
 Transformou o samba
 Num feitiço decente
 Que prende a gente.

O sol da Vila é triste
 Samba não assiste
 Porque a gente implora:
 Sol, pelo amor de Deus,
 Não vem agora
 Que as morenas vão logo embora.

Eu sei tudo o que faço,
Sei por onde passo,
Paixão não me aniquila.
Mas, tenho que dizer:
Modéstia à parte,
Meus senhores, eu sou da Vila!

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 329-330).

Fenerick chama atenção para o fato que, “polêmica à parte, a letra do samba de Noel trazia elementos novos para a compreensão das transformações pelas quais o samba passava naquele momento” (FENERICK, 2005, p. 248). O principal desses elementos é o “feitiço decente”, que antes de mais nada nos remete a uma questão social: Noel despe o samba de sua significação religiosa da cultura afro-brasileira: agora é um feitiço “sem farofa, sem vela e sem vintém”. A palavra feitiço, de acordo com Sandroni,

é usada no Brasil também para designar as oferendas deixadas nas encruzilhadas com finalidades mágicas, geralmente no quadro das religiões afro-brasileiras. Essas oferendas constavam muitas vezes de comida (“farofa”), velas e moedas (“vintém”) (SANDRONI, 2001, p. 171).

Em “Feitiço da Vila”, Noel escreve

Tendo nome de princesa
Transformou o samba
Num feitiço decente
Que prende a gente.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 329).

e, segundo Sandroni, o compositor

postula pois uma relação, através do nome, entre a *Vila* e a Princesa Isabel. Tal relação justifica o fato de que a primeira tenha transformado o samba, que por sua vez é posto em relação com o feitiço; este, aos olhos de parte da elite brasileira, era representante das práticas dos negros em seu aspecto ameaçador. O que fica implícito é que o que a Vila faz com o samba é de algum modo equivalente ao que a Princesa fez com os negros abolindo a escravidão (SANDRONI, 2001, p. 171).

O que seria este feitiço decente da Vila? Posta esta questão, Sandroni conclui que se trataria da própria música: o samba. A Vila de Noel estaria se projetando, assim,

para uma realidade diferente: quem faz o samba é o bacharel, e a Vila aparece como um espaço utópico em que as culturas negras e branca convivem pacificamente: o bacharel e a mulata convivem sob a égide do samba, que agora é um produto de valor nacional, assim como o café de São Paulo e o leite de Minas Gerais. Além de seu valor econômico, segundo Sandroni (2001, p. 172) o samba “suaviza a alternativa demasiado radical entre o café, que é preto, e o leite, que é branco”.

“Feitiço da Vila” foi um samba de grande sucesso e, como aconteceu com outras composições, Noel acrescentará outros versos:

Quem nasce pra sambar,
chora pra mamar
Em ritmo de samba.
Eu fui sair de casa olhando a lua
E até hoje ainda estou na rua.

A zona mais tranquila
É a nossa Vila,
O berço dos folgados.
Não há um cadeado no portão
Pois lá na Vila não há ladrão!

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 371).

Máximo e Didier observam nesses versos:

Uma breve volta à infância, não só pela referência ao choro pra mamar em ritmo de samba, mas sobretudo àqueles tempos em que Vila Isabel gozava a má fama de atrair ladrões, seus moradores sempre sobressaltados com assaltos que ocorriam até nos bondes. Mas esse tempo, garante Noel nos novos versos [...] já passou, todo o bairro podendo se orgulhar de dormir sem cadeado no portão (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 371).

Essas linhas posteriores encontrarão interpretações diferentes, como veremos daqui a pouco, e, a partir delas, Wilson Batista passou a escrever sua resposta: “Conversa fiada”, uma ironia à exaltação de Noel Rosa:

É conversa fiada
Dizerem que o samba
Na Vila tem feitiço,
Eu fui ver para crer
E não vi nada disso.
A Vila é tranqüila,

Porém eu vos digo: cuidado!
 Antes de irem dormir,
 Dêem duas voltas no cadeado.

Eu fui à Vila ver o arvoredado se mexer
 E conhecer o berço dos folgados
 A lua essa noite demorou tanto
 Assassinaram um samba
 Veio daí o meu pranto.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 371).

Máximo e Didier afirmam que se tratou “de uma briga musical da qual muito pouca gente – o pessoal do meio e um ou outro de fora – tomou conhecimento” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 422). Os dois biógrafos relatam ainda uma fala do próprio Wilson Batista, que afirmou que “na verdade, o povo pouco ligava àquelas questões. [...] Mas o pessoal do rádio todo sabia que era comigo” (*apud* MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 422).

Antes de prosseguir no estudo dos textos que compõem a *Polêmica*, achamos importante observar que a letra de “Feitiço da Vila” levantou novas diatribes em dias mais recentes, essas por causa de sua interpretação, precisamente a partir de 2007, quando o compositor Caetano Veloso, durante um seminário sobre samba de roda organizado pelo Ministério da Cultura (MinC) e pelo Instituto do Patrimônio Artístico Nacional (Iphan), acusa Noel de racismo. O vídeo do evento está disponível na internet, através de inúmeros sites. Transcrevemos aqui o trecho inicial da fala do compositor baiano, que assim se manifesta:

Essa canção é um clássico do qual ninguém esquece, que todo mundo conhece, e que todos nós amamos muito, mas que sempre me deixou uma pulga atrás da orelha, uma imensa pulga atrás da orelha, porque é uma canção de afirmação da classe média letrada contra os sambas do morro e próximos do candomblé. Basicamente é uma canção racista. É chocante dizer isso, porque é uma canção de Noel, e Noel é um dos nossos pais fundadores. [...] Essa canção, “Feitiço da Vila”, tem que ser ouvida e pensada com todas as frases que ela contém, e temos que admitir que isso aconteceu: havia uma polêmica meio de brincadeira, meio com sentimentos de rivalidade e hostilidade entre Wilson Batista e Noel Rosa, e Wilson Batista era mais pra preto do que pra branco, e Noel Rosa era mais pra branco do que pra preto.

Após essa fala, Caetano começa a cantar a música de Noel, comentando alguns versos, entre os quais destaca os que se referem ao feitiço sem farofa, sem vela e sem vintém, que assim comenta:

...Quer dizer: não tem nada a ver com esses feitiços de preto que bota macumba não... [o público ri, um pouco nervoso] ...candomblé... não.... O outro faz mal...

A crítica de Caetano Veloso engendra uma “nova polêmica”, essa travada com o musicólogo Carlos Sandroni, numa sequência de réplicas e tréplicas. Caetano insiste na sua interpretação da letra, repetindo-a em outras ocasiões perante platéias numerosas. Alguns meses depois do pronunciamento ocorrido no seminário citado acima, num show ao vivo no Rio de Janeiro, Caetano volta ao assunto. Na ocasião, Ali Kamel, jornalista do jornal *O Globo*, escreve:

Caetano [...] demonstrou que a canção quis livrar o samba da sua negritude, transformando-o num feitiço do bem, feito por bacharéis brancos, longe, portanto, da macumba dos negros do morro, que faz, por oposição, o mal, coisa de bamba (KAMEL, 2008, p.7).

Após isso, Sandroni responde a Caetano com um amplo artigo, do qual citamos alguns trechos:

No vídeo, Caetano canta os dois primeiros versos da primeira estrofe com os dois últimos versos da segunda estrofe. Corta assim a alusão ao “berço dos folgados”, o que, parece-me, tem implicações para a interpretação do todo. [...] O segundo problema é dar a entender que Noel Rosa era homófobo. Ora, podemos acusar Noel Rosa de misógino, mas não de homófobo (como podemos acusá-lo de racista por anti-semitismo, mas não por preconceito de cor). Não só não conheço um traço de homofobia em suas letras e em sua biografia, como ele foi, até onde sei, o primeiro na música brasileira a descrever com acentuada simpatia um sambista homossexual, em “Mulato Bamba”. [...] O terceiro problema: insinuar que Noel estava, com seu verso sobre o cadeado no portão, chamando Wilson Batista ou quem quer que fosse, de ladrão. Aqui a gente toca em uma das minhas discordâncias centrais com a interpretação de “Feitiço da Vila” por Caetano Veloso. Ela diz respeito à idéia de que a Vila de Noel Rosa, sendo um bairro de classe média, estaria contraposto aos morros e aos subúrbios mais pobres. Como se a Vila fosse uma espécie de Barra da Tijuca do seu tempo – e mais ainda, como se assim a visse e quisesse Noel... Não tenho estatísticas, mas até onde posso julgar pelo livro de Máximo e Didier, pelos desfiles da escola de samba Unidos da Vila Isabel e pelas, infelizmente, poucas vezes em que fui lá, a Vila era, e é, um bairro tão misturado quanto possa ser um bairro brasileiro de uma grande cidade. Não nego, é claro, que a Vila tivesse mais características de classe média que os morros cariocas (SANDRONI, 2008).

Refletimos sobre o fato de que Noel não era, decerto, o que pode se definir um sujeito “normal” de classe média. Se frequentou, por um semestre, a faculdade de medicina, foi por vontade dos pais. Sua família, afinal, se sustentava apenas, não achando-se integrada, certamente, num sistema capitalista. Ele largou um futuro de “integrado” ao sistema pelo samba e pela boêmia. A sustento dos argumentos de Sandroni, sobre o fato que Noel não era homófobo e, menos ainda, racista quanto à cor da pele, podemos lembrar que ele transitava livremente nos morros e que um de seus melhores amigos era Cartola, negro pobre da favela.

Prosseguindo em suas argumentações, Sandroni observa que, em “Feitiço da Vila”, Noel insere a Vila Isabel em um contexto de disputas de bairros, o que, acrescentamos, nos parece ter mais fins de brincadeira, no estilo “torcida do próprio bairro”, que outras coisas. O “feitiço que nos faz bem”, sempre segundo Sandroni, não pode ser lido em oposição ao outro que, segundo Caetano “faria mal”:

Noel Rosa também disse: “samba tem feitiço, todo mundo sabe disso” (em “Na Bahia”). A letra de “Feitiço da Vila” é testemunha desta intimidade com o mundo do feitiço, aliás compartilhada por seus ouvintes, que sempre a entenderam muito bem. Todos sabemos que esta farofa não se deve comer, que esta vela não é de aniversário, que este vintém não se deve botar no bolso. E o emprego dos verbos “fazer” e “prender” aqui é perfeitamente vernacular. Falar mal do feitiço é a maior prova de que estamos metidos nele até a raiz dos cabelos. O merecido, e duramente conquistado, crescimento em prestígio do candomblé do tempo de Noel Rosa para cá, não se fez com base na idéia de que candomblé é sinônimo de feitiço, bem ao contrário.

Isto nos leva a um último ponto. O problema não seria então, falar do feitiço, dizendo que um é decente, e implicando a existência de outro, indecente. Seria antes a própria associação entre feitiço e farofa, vela, vintém. Como estes objetos podem integrar os rituais do candomblé, chamá-los de “feitiço” já seria, por si só, manifestação de preconceito contra esta religião.

Ora, o problema posto por esta última objeção é, na verdade, o mesmo problema abordado pela canção de Noel Rosa: como demarcar algo que seria “decente” (ou que nome se queira dar para denotar algo que é sentido como “do bem”), como a religião e o samba, de algo que seria “indecente” (ou “do mal”) – o feitiço? Este é um problema que, em nossa sociedade, se coloca mesmo para uma religião cuja distinção entre “bem” e “mal” seja muito diferente da judaico-cristã. No caso do samba, a distinção é facilitada pelo fato de que os objetos do ritual ficam transfigurados (sem deixar de estar, em algum nível, “presentes”) em objetos musicais: a cuíca, o surdo e o tamborim [cit. SANDRONI, 2001, p. 179-82]. No caso da religião, a distinção é dificultada pelo fato de que uma vela tanto pode representar uma oferenda a um orixá, quanto uma ação mágica dirigida contra terceiros. [...] Talvez fosse demais pedir a um samba, mesmo a um samba tão especial, que o resolvesse (Muitos sambas juntos talvez um dia o resolvam) (SANDRONI, 2008).

Observamos que o mal estar de Caetano com relação a “Feitiço da Vila” e, portanto, com Noel que ele acusa de racismo, é algo mais antigo. Antes de vir a público para falar sobre o assunto, já em 2002 o compositor baiano tinha composto uma música intitulada “Feitiço”, uma evidente resposta a Noel:

Nosso samba
 Tem feitiço,
 Tem farofa
 Tem vela e tem vintém
 E tem também
 Guitarra de rock'n'roll, batuque de candomblé

(VELOSO; MAUTNER, 2002).

Na composição “Eu vou pra Vila”, de 1930, Noel tinha já contraposto o bacharel em samba e o bamba. Essa ideia não nasceu com a *Polêmica*, mas nela foi apenas reforçada. No samba de 1930 encontramos também a exaltação da Vila Isabel em relação a outros bairros cariocas, de forma amistosa e saudável. Lembremos aqui um pequeno trecho:

Na Pavuna tem turuna
 Na Gamboa gente boa
 Eu vou pra Vila
 Aonde o samba é da coroa.
 Já saí de Piedade
 Já mudei de Cascadura
 Eu vou pra Vila
 Pois quem é bom não se mistura

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 137).

A ideia que viemos desenvolvendo, nessas páginas, é a de que Noel, junto a outros compositores da época, tentou combater a figura do malandro valente, e isso por conveniência própria: os tempos e as circunstâncias sócio-econômico-políticas sugeriam uma mudança, e os sambistas precisavam afastar sua própria figura da do delinquente, que pode ser representado pelo malandro de navalha no bolso.

Por outro lado, e ao mesmo tempo, podemos ler a preocupação do compositor para que a figura do malandro não sucumbisse às mudanças da época, mas, sim, de acordo com Fenerick, Dealtry e Sandroni, apenas se transformasse. Noel estava ciente de que naqueles anos estava-se vivenciando a decadência do mito do

malandro, que passava a ser malvisto pela mesma gente do morro. Assim, por exemplo, escreve o compositor em “Se a sorte me ajudar”:

[...]

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.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 294).

Noel compõe essa música em 1934, no mesmo ano em que escreve “Feitiço da Vila”. Nos versos acima podemos observar a constatação atenta do cronista pelos fatos da época, sua sensibilidade para as diferenças entre a gente do morro e os ricos.

Voltando à contenda original entre os dois compositores, a resposta a “Feitiço da Vila”, “Conversa fiada” – talvez a música mais inspirada de Batista – não será suficiente para “ganhar o jogo”. Noel, certamente mais maduro em sua experiência de compositor, e com a perspicácia que lhe era própria, dará um fim à discussão, compondo “Palpite Infeliz”:

Quem é você que não sabe o que diz?
Meu Deus do céu, que palpite infeliz!
Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira,
Oswaldo Cruz e Matriz
Que sempre souberam muito bem
Que a Vila Não quer abafar ninguém,
Só quer mostrar que faz samba também.

Fazer poema lá na Vila é um brinquedo,
Ao som do samba dança até o arvoredo.
Eu já chamei você pra ver

Você não viu porque não quis
Quem é você que não sabe o que diz?

A Vila é uma cidade independente
Que tira samba mas não quer tirar patente
Pra que ligar a quem não sabe
Aonde tem o seu nariz?
Quem é você que não sabe o que diz?

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 372).

Wilson Batista sentiu estar em desvantagem e apelou compondo “Frankenstein da Vila”, uma alusão deselegante ao defeito físico de Noel. A polêmica assume uma característica diferente: a de um ataque direto ao outro compositor. Posteriormente, no programa de rádio de Almirante, Batista se defendeu dizendo que, naquela época, ele tinha sido incitado a fazer isso pelo fato de alguns amigos ter-lhe dito que Noel estaria compondo uma nova provocação. Em sua justificativa, disse ainda que Noel era homem, e não era nada demais chamar um homem de feio. Eis a letra de “Frankenstein da Vila”:

Boa impressão nunca se tem
Quando se encontra um certo alguém
Que até parece um Frankenstein.
Mas como diz o rifão,
Por uma cara feia
Perde-se um bom coração.

Entre os feios és o primeiro da fila,
Eu te batizo ‘Fantasma da Vila’.
E depois não vá dizer
Que eu não sei o que digo
(Sou teu amigo).

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 422).

Não satisfeito com essa nova composição à qual Noel não respondeu, Wilson Batista compõe, em breve tempo, “Terra de Cego”:

Perde a mania de bamba
Todos sabem qual é
O teu diploma no samba.
És o abafa da Vila, eu bem sei,
Mas na terra de cego
Quem tem um olho é rei.

Pra não terminar a discussão
Não debes apelar
Para um barulho na mão.

Em versos podes bem desabafar
 Pois não fica bonito
 Um bacharel brigar.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 422).

Parece-nos que as letras de Batista aqui colocadas carregam todo o ressentimento do negro desfavorecido perante a sociedade que o discrimina. A observação de que seus ataques se dirigem tão insistentemente contra o compositor branco de um bairro de condições melhores que as do morro, pode colocar em evidência a rivalidade e o preconceito que permeava uma sociedade que, de forma geral, se encontrava carente e em dificuldades. Batista escolhe, como alvo de suas recriminações, um compositor que estava tendo sucesso.

Não nos aprofundaremos ulteriormente na análise das letras que se sucedem às primeiras que compõem o *corpus* da Polêmica, tendo como satisfatórios para nosso estudo os elementos até aqui apresentados. Fica apenas registrado que, como parece, na época das últimas provocações de Batista, Noel tinha já se desinteressado da contenda, e que, após três anos de “batalhas musicais”, durante um encontro cordial com Wilson Batista, o Poeta da Vila encerrou o assunto colocando uma nova letra na música “Terra de Cego”, de autoria de Batista. A nova versão da canção foi batizada “Deixa de ser convencida”, letra que Máximo e Didier dizem ter sido supostamente feita para Ceci, a “pequena” que poderia estar na origem da discussão entre os dois compositores:

Deixa de ser convencida
 Todos sabem qual é
 Teu velho modo de vida.
 És uma perfeita artista, eu bem sei,
 Também fui do trapézio,
 Até salto mortal
 No arame eu já dei.
 (Muita medalha eu ganhei!)

E no picadeiro desta vida
 Serei o domador,
 Serás a fera abatida.
 Conheço muito bem acrobacia
 Por isso não faço fé
 Em amor de parceria.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 422).

Podemos, com esses versos, confirmar a opinião dos biógrafos de Noel, que oferecem uma chave de leitura exclusivamente biográfica e pessoal para o desentendimento entre os dois compositores. Seguindo essa interpretação, o pontapé inicial pode realmente ter sido dado apenas por causa de uma dançarina de cabaré, ou, melhor dizendo, por um motivo bem mais simples de todos aqueles aqui pensados: tudo pode ter-se dado por causa daquele impulso biológico, primário e natural, que Freud chamou de pulsão sexual, de Eros, princípio de vida, que comanda a perpetuação da espécie e regula as contendas entre pretendentes. Nada estranho, afinal, pois, como afirma Noel, “a mulher e o dinheiro [...] são as únicas coisas sérias desse mundo” (*apud* Ferreira Filho, 1982, p. 97).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O malandro não desapareceu. Transformou-se simplesmente,
com sua cabrocha, para tapear a polícia.*

Noel Rosa.

O estudo que nos propomos a desenvolver teve, em sua origem, duas principais vertentes desencadeadoras: em primeira instância, a frequência admirada das composições de Noel Rosa, que logo nos levou ao sucessivo interesse pelas letras que tratam das temáticas do malandro e da malandragem – afinal, mesmo que o julgássemos conveniente, seria impossível esconder nossa ligação afetiva com as músicas e as letras do Poeta da Vila. Em segundo lugar, o despertar de nossa curiosidade pelo estudo dos temas foi devido à variedade de informações que, ao nos interessarmos pelo assunto, encontramos sobre a figura do malandro das primeiras décadas do século XX. Nas leituras de cronistas da época, assim como naquelas de mais recentes sociólogos e historiadores, percebemos a existência de uma figura multifacetada, ambígua, e por isso fascinante. Tratava-se, assim, de um prato cheio para nossa curiosidade!

Ao começarmos, apontamos para duas etapas principais do trabalho: primeiramente estabelecemos a necessidade de considerar o tema em análise não de maneira isolada, mas dentro do contexto social, histórico, político e cultural daquela época, para, sucessivamente, estudar a postura e a relação de Noel com a figura do malandro e da malandragem.

Ligamos nosso estudo à análise de um período de pouco mais de trinta anos – do final de século XIX à década de 1930 – caracterizado por grandes transformações e grandes disparidades sociais e econômicas. Nesse contexto, o malandro pareceu agir, segundo Cláudia Matos (1982, p. 79-80), como o cronista de sua época, ora dos acontecimentos dos morros e de sua sociedade, ora como porta-voz dos menos favorecidos. Observamos a posição de Matos (1982, p. 79-80), segundo a qual o malandro traçou o ponto de vista dos negros e dos mais pobres em relação à nova

exploração/escravidão: a do trabalho que não dá nada de volta e que torna otário o operário. Sob esse ponto de vista, percebemos a necessidade de uma consideração: Matos se refere, principalmente, à leitura interpretativa dos textos dos sambas de dois compositores da época, Wilson Batista e Geraldo Pereira, isto é, Matos se refere a um malandro literário, fruto de uma criação “artística”. Faz-se necessária, nesse ponto, uma diferenciação entre o malandro da criação literária e o malandro “em carne e osso”, aquele que realmente existiu e que foi fonte de inspiração para as criações literárias – lembramos, por exemplo, Madame Satã, Zé Pretinho, Brancura, Baiaco entre outros, cada um dos quais provido de suas características.

Seguindo a visão de Matos, o malandro, que é “artista” e não precisa trabalhar, acaba – ciente ou não – fazendo um contraponto às consequências do desenvolvimento social e econômico da sociedade capitalista. Daí surgem algumas perguntas: até que ponto essa afirmação se refere ao malandro “real”, isto é, ao malandro “em carne e osso”? Será que essa característica, evidenciada por Matos, não é principalmente uma faceta da invenção literária? Até que ponto, eventualmente, o malandro “real” estaria ciente de estar fazendo esse contraponto? Acreditamos estarmos certos ao afirmar que, num contexto tão rico de diferentes figuras malandras, “cada caso é um caso”. Por exemplo, ao analisarmos a vida de Madame Satã, pela sua autobiografia, somos levados a acreditar que o personagem “real” tenha consciência do próprio papel, de estar representando um polo de crítica e resistência ao sistema burguês/capitalista. Em outras circunstâncias, isso talvez possa ser menos – ou nada – verdadeiro.

Para aprofundarmos o estudo acerca das características do malandro, e numa tentativa de análise desse personagem, apontamos para uma distinção em três grupos, que assim definimos: o “malandro como ser”, que alude ao malandro violento e criminoso, personagem real da *urbs* carioca; o “malandro de performance”, que é aquele que incorpora a malandragem como estilo de vida, especialmente em seus aspectos boêmios; por fim, definimos o “malandro estético”, fruto das composições literárias e, de forma geral, da produção artística. Se, de um lado, essa distinção nos ajudou no entendimento de um personagem multifacetado,

por outro observamos a dificuldade de entendermos onde termina um tipo de malandro e começa outro.

Porém, em busca de algumas características que podemos definir “universais” do malandro, observamos a existência de uma dimensão lúdica em sua *performance*, em seu proceder: a exploração e o engano do “outro” por parte desse personagem possui a característica da aposta, do desafio, e é motivada, em grande parte, pelo hedonismo, pela busca do prazer como opção de vida, esta última dedicada às mulheres e à vida boêmia, isto é, à diversão. Individualista, o malandro não quer perder, quer sempre levar vantagem, tanto no jogo como nas circunstâncias do cotidiano. Caricatura do dândi tropical, quando está no morro o malandro finge pertencer à “elite”, vestindo-se com requinte, inventando um linguajar característico. Forte de seu travestimento, o malandro se exhibe, se mostra, em uma palavra brinca.

Depois de muitas páginas, não conseguimos chegar – se é que é possível fazê-lo – a uma definição precisa e totalizadora do que sejam malandro e malandragem. Acreditamos, todavia, estar contribuindo, de alguma forma, para o estudo desse assunto que, em nossa opinião, carece ainda de pesquisas. Acreditamos, também, que a impossibilidade de prender esses temas a uma definição fechada e unívoca – devido a sua ambiguidade – tenha sido o grande atrativo, não somente para nós, mas para a maioria daqueles que se debruçaram na sua análise. Ambígua é a definição de malandro, pois ambíguo é o próprio personagem. É talvez por essa característica que, como vimos, o tema da malandragem foi um ótimo filão a ser explorado, tanto na produção de peças teatrais como de músicas, levando o malandro até o grande público, que no tempo de Noel não tinha contato direto com os sujeitos em “carne e osso”, malandros dos morros cariocas.

Noel conhece bem o mundo da malandragem do Rio de Janeiro. João Máximo e Carlos Didier apontam sua familiaridade com essa realidade:

Todos esses códigos próprios de vida [da malandragem] – somados ao fato de que por trás da cara feia de muito malandro se escondem boas almas, amigos leais, braços fortes dispostos a ajudar em hora de aperto – é que fascinam Noel. Terá muitos malandros entre os seus amigos mais chegados, fará o que puder por eles e por eles será socorrido inúmeras vezes. A julgar por um punhado de sambas que comporá sobre malandros e

malandragem, mesmo não sendo exatamente este o seu mundo, conhece-o bem, compreende-o (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 133, grifo nosso).

Mas, além da efetiva proximidade com algumas figuras malandras que faziam parte do cotidiano observado pelo poeta da Vila, acreditamos que Noel, seguindo o rumo de muitos compositores da época, sentiu-se atraído pelo tema da malandragem por ser um assunto em voga – podemos dizer que houve uma certa forma de “malandragem” nisso. Nossa ideia é reforçada pelas palavras dos biógrafos: “Noel percebe que, em matéria de música popular, há um tesouro escondido em algum lugar” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 119) e este tesouro, segundo eles, seria o tema da malandragem, já retratado em sambas populares – que muitas vezes não foram registrados em disco – que ecoavam entre os frequentadores de roda e que foi bastante aproveitado pela escola do Estácio de Sá. Noel explora o tema, mas o faz de uma forma especial. O malandro “estético” noelino é uma figura multifacetada: ora o malandro da orgia, ora o malandro esperto; outras vezes um personagem medroso, ou ainda um sujeito que enfrenta as consequências e as dificuldades de uma vida à margem da sociedade. Através da análise das letras, pudemos observar, portanto, que na produção do Poeta da Vila é a própria abordagem dos temas – do malandro e da malandragem – a ser multifacetada. Se, por exemplo, formos analisar a produção dos textos de autores como Wilson Batista ou Geraldo Pereira em que aparecem malandros e malandragem, acharemos, com muita probabilidade, uma produção em grande parte voltada à questão do desfrutamento do trabalhador, da exaltação do mundo do malandro e de sua esperteza. Já em Noel, junto à exaltação da malandragem (lembramos de letras de músicas como, por exemplo, “Cara ou coroa”, “Capricho de rapaz solteiro”), encontramos o lado cômico da questão (como, por exemplo, em “Malandro medroso”, “Você vai se quiser”), o lado sarcástico (como, por exemplo, em “Cadê trabalho”, “Mulato bamba”, “Onde está a honestidade”), o lado da crônica social (como, por exemplo, em “Filosofia”, “O orvalho vem caindo”, “O século do progresso”). Às vezes, essas vertentes citadas estão misturadas entre si numa mesma música. Vem à nossa memória o entusiasmo de Orestes Barbosa, com relação à capacidade compositiva de Noel, manifestado ao amigo Nássara:

Aquele sem-queixo é demais. Um gênio!

A gente aqui escrevendo, escrevendo, escrevendo,
e ele resume tudo em uma meia dúzia de palavras.
Exatamente meia dúzia!

(Máximo; Didier, 1990, p. 244).

Ao estudarmos as relações de Noel com o mundo da malandragem, indicamos algumas diretrizes diferentes. A primeira é a do cronista de sua época, comentarista de seu tempo, na sua visão de *flâneur* que observa o mundo das ruas cariocas e da boemia e faz suas reflexões sociais. Uma segunda forma de relação de Noel com o tema está ligada à visão boêmia da vida, àquela personificação de certa malandragem que se substancia na esperteza, em pequenas e, às vezes, divertidas trapças. Nesse sentido, o próprio Noel constrói sua personagem, “inventa a si mesmo”: torna-se malandro – o malandro “lúdico”, que outrora chamamos “de *performance*”, e faz, disso inspiração para suas músicas.

Mas há uma terceira diretriz de desenvolvimento noelino da temática do malandro, talvez a mais importante para o nosso estudo. Essa diz respeito a uma mudança de perspectiva que o “cronista” da Vila propôs sobre a visão desse personagem: Noel Rosa percebeu que numa sociedade em fase de grandes mudanças – assim como o era o Rio de Janeiro daquela época – a imagem do malandro de navalha no bolso, ligado ao mundo do samba, podia representar um perigo para o progresso da carreira artística dos novos compositores. Como observamos anteriormente, Noel não estava sozinho, nessa visão das coisas. Orestes Barbosa, por exemplo, se refere à música *Lenço no pescoço* de Wilson Batista, como sendo uma “pregação do crime por música” (*apud* FENERICK, 2005, p. 240). Lembramos, ainda, do samba de Ary Barroso, analisado anteriormente, *Mulatinho bamba*, em que o compositor propõe uma recuperação social do personagem malandro, livre de suas características de bandidagem e marginalidade.

De forma geral, podemos observar que a classe daqueles músicos e compositores que estavam vislumbrando a possibilidade de se viver de samba, percebia a necessidade de uma mudança de atitude, que era preciso modificar a visão da sociedade sobre os sambistas e sua relação com a malandragem. Ainda há pouco tempo a polícia perseguia os ‘vagabundos’ nos morros, e os músicos eram alvo

constante de revistas, prisões e outras ações inibidoras. Aliás, se de fato, a partir da década de 1920, gradativamente, a pressão policial tinha começado a diminuir, esta ainda não estava totalmente reduzida a zero. É com base nessas reflexões que podemos interpretar a música “Eu vou pra Vila”, de 1930, como uma tentativa de Noel de separação, tanto geográfica assim como de grupos, em busca de uma identificação diferente para o seu bairro:

A polícia em toda a zona
Proibiu a batucada
Eu vou pra Vila
Onde a polícia é camarada.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 137).

A letra dessa música sugere que o samba da Vila Isabel seja diferente da “batucada” da “zona”. Observemos o uso dessas duas palavras: “batucada” remete à prática musical dos morros, das casas das tias baianas, diferente da música da cidade e dos rádios; a palavra “zona”, aqui usada como sinônimo de “área”, parece-nos remeter, inevitavelmente, a uma ideia de espaço ligado à prática da prostituição. Batucada e prostituição eram alvo das perseguições policiais.

É claro que Noel não poderia negar a existência dos malandros valentes, prepotentes e perigosos, de alguma forma ligados ao mundo do samba. Mas trabalhou para mostrar que existem “outros tipos” de sambistas, cuja malandragem é diferente daquela da valentia. Assim, ao morro substitui-se a cidade e seus bairros, onde a batucada está ligada ao carnaval, à festa; e a malandragem à cachaça e à boemia. Com esse procedimento, Noel fala em prol de si mesmo e da classe dos “novos compositores”. No mesmo samba “Eu vou pra Vila”, ainda, lemos:

Não tenho medo de bamba
Na roda de samba
Eu sou bacharel

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 137).

Com sua bravura, o malandro “bamba” não assusta os “bacharéis” de Vila Isabel. Resulta evidente que o termo “bacharel”, utilizado por Noel, refere-se a indivíduos de

uma classe social mais “elevada”, instruída, bem diferente da dos morros, ao passo que o “bamba” representa o malandro “esperto” e perigoso.

Noel vai além: separa a figura do sambista da do malandro, como faz, por exemplo, na música “Rapaz folgado”:

Malandro é palavra derrotista
Que só serve pra tirar
Todo o valor do sambista

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 292).

A estratégia adotada por Noel será, segundo nossa leitura, a de reduzir o valor do malandro de navalha no bolso, delinquente, a um personagem que pudesse ser bem visto pelo grande público: o boêmio divertido e um pouco trapaceiro como o de “Conversa de botequim”. O vagabundo que vive do baralho é, de certo modo, diminuído através de letras como “Cadê trabalho”, e o valentão é reduzido a um “Rapaz folgado”. O Poeta da Vila conquistou, em poucos anos, a atenção e o respeito do grande público, ao passo que chamou para si um certo ressentimento daqueles compositores que – usando a expressão de Caetano já citada – “eram mais para preto que para branco”. De fato, Noel é indicado como um dos responsáveis daquela época do assim chamado “branqueamento do samba”.

Dito isso, se, como já observamos, nos anos em que Noel vive, graças ao desenvolvimento da tecnologia aparece a possibilidade de se viver de música, é claro que surgem lutas entre grupos diferentes para a conquista desse novo espaço. Eis que se acirra a disputa entre grupos – principalmente entre os compositores do morro e os da cidade – cada um defendendo a própria visão sobre o que é samba, sobre a paternidade do gênero musical, sobre qual seja mais “autêntico”. Surge também a luta para a adoção da malandragem como definição identitária de grupo: o malandro literário dos compositores da cidade – entre eles Noel – incomoda o malandro “real” do morro – bem próximo da figura do sambista malandro – o qual se sente desrespeitado, se não furtado da própria identidade. Nesse sentido podemos explicar a “Polêmica” entre Wilson Batista e Noel Rosa como a diátribe entre os representantes de duas ordens diferentes: o primeiro dos negros e da classe menos favorecida; o segundo de uma classe branca emergente. Segundo essa lógica,

parece-nos sensato inscrever a “Polêmica” na luta de apropriação de espaços e territórios.

Voltemos, agora, à relação Noel/malandro. O linguajar desse último é cativante, por ser evasivo, polissêmico, estilizado: ele nunca chama as coisas pelo que são, preferindo utilizar gírias para se comunicar. Essa *performance* verbal lhe serve para manipular a discussão com o outro, tornando-a sempre a seu favor. Estimamos possível, se não provável, que Noel, atento às questões linguísticas, tenha observado a *performance* peculiar do linguajar do malandro, sendo inspirado por ela. Assim, uma característica marcante dos textos noelinos, a da ambiguidade da escrita, que carrega em si pontos de vista múltiplos e/ou antitéticos, poderia estar inspirada na própria malandragem. Com proceder malandro, então, em seus textos Noel aparenta exaltar o malandro ao mesmo tempo em que parece querer levar o ouvinte/leitor a refletir sobre as consequências – com direito a uma leitura negativa – sociais de suas práticas.

Após as considerações feitas nessas últimas páginas, e após a análise das letras de Noel, nos perguntamos: com quem está Noel? Com o malandro ou contra ele? Lembrando da “polêmica”, será que Fenerick e Sandroni têm razão ao afirmar que Noel parece de certa forma preocupado com o malandro, aconselhando-lhe algumas mudanças, para não deixar de ser atrapalhado por velhos costumes? É com o malandro que Noel se preocupa, ou com o sambista? Não podemos dizê-lo, ao certo, pois os textos de Noel se parecem com aqueles quadros tridimensionais que assumem várias conotações conforme o ângulo de observação: diferentes leituras parecem todas válidas.

Eis que, então, nos permitimos aqui uma conclusão ao analisar a relação do Poeta da Vila com o malandro e a malandragem: ele está ...apenas do lado dele! Noel é absolutamente malandro em suas falas! E como tal escapa a qualquer definição unívoca, a qualquer interpretação definitiva!

É fato que, com suas composições inovadoras e incomuns, Noel conseguiu tornar o malandro simpático à grande massa. Nesse sentido, a visão noelina se encontra de acordo com a visão do malandro varguista:

Vargas reconstrói a representação do malandro, rasurando certas marcas desse personagem – como vadiagem, contravenção – e enaltecendo outras – como a astúcia, a boa lábia, o pequeno logro. [...] Se Vargas aparece como político ilibado, honesto e incorruptível, essa imagem volta e meia contracena com a do ‘bom malandro’. (DEALTRY, 2009, p. 105).

Noel morre em 1937, ano em que Vargas funda o regime político centralizado e autoritário chamado Estado Novo, que promoverá a “regeneração” da malandragem. Como já observamos, aquele Wilson Batista, que antes tinha orgulho de ser tão vadio, mas que ainda não tinha muita fama, por ironia do destino, assistirá sua música “O Bonde São Januário”, de 1940, transformar-se num ícone do pensamento varguista:

Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
O bonde São Januário
Leva mais um operário
Sou eu que vou trabalhar.

(MATOS, 1982, p. 91).

Perseguido, imitado, espancado, temido ou reverenciado, o malandro sobreviveu à margem da sociedade ao longo das décadas sucessivas. “O malandro que leva o samba através das fronteiras culturais tem na linguagem seu trunfo principal. Ele quer ser capaz de compreender o código alheio e também de nele se expressar” (MATOS, 1982, p. 192). Faz isso através de uma linguagem caricaturada, esconde a mentira, ironiza a realidade. Lembramos, a esse respeito, uma fala de Madame Satã, durante sua entrevista ao jornal *O Pasquim*:

- Millôr: *De onde vem a sua fama de extraordinária masculinidade? Eu sei que foi através de inúmeras brigas. Conte alguma coisa.*
- Satã: *Eu comecei em 1928. Deram um tiro em um guarda civil na esquina da rua do Lavradio com a avenida Mem de Sá e mataram, né. Eu estava dentro do botequinzinho e disseram que fui eu. Então fui preso. Eu tinha 28 anos. Aí eu fui para o Depósito de Presos e daí para a Penitenciária e fui condenado a 26 anos. Na penitenciária, não. Na Casa de Correção.*
- Millôr: *Segundo você, injustamente.*
- Satã: *Injustamente.*
- Sérgio – *Mas você não deu o tiro no guarda?*
- Satã: *Não, o revólver é que disparou na minha mão. Casualmente.*
- Sérgio – *Foi a bala que matou?*
- Satã: *Não, a bala fez o buraco. Quem matou foi Deus.*

(CABRAL, 1971).

Essa entrevista de Madame Satã é de uma época mais recente da que estudamos aqui, tendo sido feita na década de 1970. O malandro não muda: mente, faz ironia e pretende que se lhe dê razão. Mas malandro que se respeite não é bobo, sabe do que está falando. O fato é que

se o personagem altivo e confiante em sua boa estrela da fase gloriosa da malandragem carrega em seu discurso crítico componentes nitidamente utópicos, o malandro a partir do Estado Novo não desconhece que já está inapelavelmente alienado do jogo social (MATOS, 1982, p. 211).

Com seu desejo de viver às custas dos outros, com seus pequenos golpes através dos quais aproveita-se do “otário” enquanto tece um discurso contra a burguesia, o malandro é, ao mesmo tempo, um fruto da sociedade burguesa e a sua negação. O malandro se encontra, assim, envolto num paradoxo do qual não consegue se livrar. Percebe, então, que está “fora da história”, que perdeu a jogada. O que resta fazer é fechar-se em si mesmo, perpetuando-se como ícone, como metáfora.

Antes de colocar o ponto final a este nosso trabalho, nos perguntamos se hoje em dia o malandro vive ainda ou está morto. Lembramos das palavras de Chico Buarque, em sua música “Homenagem ao malandro”, de 1978:

Eu fui à Lapa e perdi a viagem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais.

(CHEDIAK, 1999, p. 98).

Como afirma Matos,

o tema da malandragem, em sua nova versão, percorre os anos 40 e entra pelos 50, mas vai perdendo seu vigor. Hoje em dia ele está praticamente desaparecido e só é retomado em seu caráter histórico, como no samba de Chico Buarque de Hollanda (MATOS, 1982, p. 14-15).

Matos não menciona que o velho personagem caricaturado, continua persistindo naquelas apresentações carnavalescas, isto é, naquele mesmo ambiente – lembramos da Escola de Samba do Estácio de Sá – que lhe deu o pontapé inicial para a conquista da notoriedade junto ao grande público. Quanto ao sujeito

fascinante e caricaturado de outrora, esse veio transformado-se no mais banal “malandro com gravata e capital” de quem fala Chico Buarque. Sem mais pertencer a um lugar social específico, esse sujeito permeia a sociedade inteira, mantendo firme a vontade de se dar bem às custas do “outro”. O Malandro “que nunca se dá mal” ascende, como observa Dealtry (2009, p. 183), “ao mundo dos malandros capitalizados, que participam dos grandes golpes e que usurpam os cofres do país”. Mas nessa altura perdeu-se a graça, e também a “poesia”, para o tema virar manchete rotineira dos jornais.

Quanto à indústria nacional dos sucessos discográficos, fora poucas exceções, ela esqueceu-se do malandro, dedicando-se, em grande parte, à praia, aos amores e a outros temas frívolos.

... Quanto à malandragem, ela continua sim, como pondera Dealtry, “disseminada como traço de nossa cultura” (DEALTRY, 2009, p. 187). Mas essa já é outra história.

6. REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ALMEIDA, Claudio Aguiar. *Cultura e sociedade no Brasil: 1940-1968*. 6. ed. São Paulo: Atual, 1996.

ALMEIDA, Rogério Miranda de. *Eros e Tânatos: a vida, a morte, o desejo*. São Paulo: Loyola, 2007.

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ANDRADE, Mario de. *Poesias completas*. Vol. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas, v. 3. São Paulo, Brasiliense, 1989.

BICCA JUNIOR, Ramiro Lopes. *São coisas nossas: tradição e modernidade em Noel Rosa*. 2009. 213 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Porto Alegre, 2009.

_____. *Coisas nossas: a sociedade brasileira nos sambas de Noel Rosa*. 2001. Disponível em: <<http://www.samba-choro.com.br/debates/1005607912/index.html>>. Acesso em: 22 abr. 2011.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CABRAL, Sérgio et. al. “Madame Satã”, artigo publicado no jornal “O Pasquim”, n. 95, 29 de abril até 5 de maio de 1971. Disponível em: <<http://www.blogdosperrusi.com/2010/02/16/madame-sata/#more-2439>>. Acesso em: 08 ago. 2010.

CALDEIRA, Jorge. *Noel Rosa: de costas para o mar*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CALDERÓN, Estébanez. *Diccionario de Términos Literários*. Madrid: Alianza, 2000.

CÂNDIDO, Antônio. “Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias)” in: Revista do Instituto de estudos brasileiros, n. 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89. Disponível em: <http://www.ebah.com.br/content/ABAAAytlAL/dialetica-malandragem-antonio-candido> >. Acesso em: 23 abr. 2011.

_____. *Literatura e Sociedade: estudos de Teoria e História Literária*. 7. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1985.

CASÉ, Rafael. *Programa Casé: o Rádio começou aqui*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

CARVALHO, de C.; ARAUJO, de A. M. *Noel Rosa: língua e estilo*. Rio de Janeiro: Thex Ed: Biblioteca da Universidade Estácio de Sá, 1999.

CHEDIAK, Almir. *Songbook de Chico Buarque*. v. 3. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo: Annablume, 2004.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEALTRY, Giovanna. *No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2006.

DINIZ, A.; LINS, J. *Noel Rosa*. São Paulo: Moderna, 2008.

DURST, Rogério. *Madame Satã: com o diabo no corpo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. “Noel Rosa e as transformações do samba na década de 1930”. In: *Mneme – Revista de humanidades, Caicó*, v.8 n.20, p.16-47, fev./mar. 2006. Disponível em: <[HTTP://www.seol.com.br/mneme](http://www.seol.com.br/mneme)>. Acesso em: 16 mar. 2011.

_____. “Noel Rosa, o samba e a invenção da música popular brasileira”. In: *Revista Eletrônica História e Reflexão*, Dourados, v.1, n.1, p.1-23, jan./jun. 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/issue/view/17/showToc>>. Acesso em: 24 abr. 2011.

FERREIRA Filho, João Antônio. *Noel Rosa: literatura comentada. Textos selecionados, estudo histórico-literário, biografia e atividades de compreensão e criação*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

FROTA, Wander Nunes. *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: Annablume, 2003.

GOMES, Bruno Ferreira. *Wilson Batista e sua época*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

GOMES, Fabio. “O trabalho na música popular brasileira: do malandro ao operário (1926-1958)”. 2003. Disponível em: <www.brasileirinho.mus.br/artigos/trabalhompb.-html>. Acesso em: 10 abr. 2011.

GOMES, Tiago de Melo. “Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República”. In: *Revista Topoi*. Rio de Janeiro, v.5, p.171-198, n.9, jul./dez. 2004. Disponível em: <http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi09/topoi9a7.pdf> Acesso em: 23 abr. 2011.

GOTO, Roberto. *Malandragem revisitada*. Campinas: Ed. Pontes, 1988.

HERSCHMANN, Micael & LERNER, Kátia. *Lance de sorte: o futebol e o jogo do bicho na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1993.

KAMEL, Ali. “Caetano e Obama”. In: *O Globo*. Rio de Janeiro, edição do dia 10/06/2008, p. 7.

KLINGER, Diana Irene. "A escrita de si: o retorno do autor". In: *Escritos de si, escritos do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 19-57.

LEITÃO, Luiz Ricardo. *Noel Rosa: poeta da Vila, cronista do Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

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

MONTEIRO, Marcos. *Noel Rosa: a modernidade, a crônica e a indústria cultural*. 2000. 161 f. Dissertação (Mestrado em Semiologia) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

NICOLAU NETTO, Michel. *Discursos identitários em torno da música popular brasileira*. 2007. 248 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

OLIVEIRA, Diogo de Castro. *Onosarquistas e patafísicos: a boemia literária no Rio de Janeiro fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PINTO, Mayra. "Quem dá mais? E quem ganha mais? A ambiguidade discursiva nas letras de Noel Rosa". 2010. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/39/v2/EL_V39N3_14.pdf> Acesso em: 12 jun. 2011.

RIO, João do. *A Alma encantadora das ruas: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROCHA, Gilmar. "O sistema da fama: rádio, gênero e malandragem no Brasil dos anos 1940". In: *Alceu*, Rio de Janeiro, v.7, n.13, p. 134-148, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n13_Rocha.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2011.

ROCHA, Gilmar. "Navalha não corta seda: Estética e performance no vestuário do malandro". In: *Tempo*, Rio de Janeiro, v.10, n.20, p.121-142, jan. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042006000100007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 15 jul. 2011.

RODRIGUES Filho, Nelson. "O recado de Noel Rosa cinquenta anos depois". In: *Matraga*, Rio de Janeiro, v.1 n.1, p. 18-23, [1987]. Disponível em: <<http://www.pqletras.uerj.br/matraga/matraga01/matraga1a03.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2011.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

_____. *Resposta a Caetano sobre Feitiço da Vila e Noel*. Disponível em: <<http://www.obraemprogresso.com.br/2008/06/28/carlos-sandroni-responde-a-caetano-sobre-o-feitico-de-noel/>>. Acesso em: 11 mar. 2011.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Música popular e Moderna Poesia Brasileira*. 4. ed. São Paulo: Landmark, 2004.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação da Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SOARES, Maria Isolina de Castro. "João do Rio: cronista da pobreza e da banalidade cotidiana". In: OLIVEIRA, Bernardo et al. *Vale a escrita? 2: criação e crítica na contemporaneidade*. Vitória: Programa de Pós-Graduação em Letras: Mestrado em Estudos Literários, Flor&Cultura, 2003, p. 304-310.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de Canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular. Um tema em debate*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VELOSO, Caetano; MAUTNER, Jorge. *Eu não peço desculpa*. [S.l.] Universal Music, 2002. 1 CD-Áudio.

VIANNA, Hermano. *Il Mistero del Samba. Contaminazioni e fantasmi dell'autenticità*. Milano: Costa & Nolan, 1998. Título original: "O mistério do samba". Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

APÊNDICE A - LETRAS DAS MÚSICAS DE NOEL ROSA CITADAS NESTE TRABALHO

Cadê trabalho (1932, em parceria com Canuto; a melodia foi perdida)

Você grita que eu não trabalho,
Diz que eu sou um vagabundo.
Não faça assim, meu bem!
Pois eu vivo ativo neste mundo
À espera do trabalho
E o trabalho não vem.

Quando eu me sinto bem forte
Vou procurar um baralho,
Mas fico fraco e sem sorte
Se vejo ao longe o trabalho.
Se conversa adiantasse,
Eu seria conselheiro.
Se fraseado vingasse,
Não andava sem dinheiro.

Acordei com pesadelo,
Quase que o chão escangalho
Com dores no cotovelo
Por sonhar com o trabalho!
Trabalho é meu inimigo,
Já quis me fazer de tolo:
Marcando encontro comigo,
O trabalho deu o bolo.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 197).

Capricho de rapaz solteiro (1933)

Nunca mais essa 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 eu vou gritando:
“Nunca mais essa mulher,
Nunca mais essa mulher
Me vê trabalhando!”

Antes de descer ao fundo
Perguntei ao escafandro
Se o mar é mais profundo
Que as idéias do malandro.
Vou enquanto eu puder,
Meu capricho sustentando.

Nunca mais essa mulher,
Nunca mais essa mulher
Me vê trabalhando!

(Versos posteriores)
Muito mais que a canoa,
O malandro em terra joga.
A canoa afunda à-toa,
Ela vira e não se afoga.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 282-283).

Cara ou coroa (1933, em parceria com Francisco Mattoso, chamada também ***Vai para casa depressa***)

Vai para casa depressa
Vai prevenir teu senhor
Que eu vou cumprir a promessa
Que fiz de possuir o teu amor.

Não sou malandro covarde
Volta depressa pro teu barracão
Antes que seja bem tarde
Para salvar a tua reputação.

Quando a mulher desequilibra,
Dois malandros que têm fibra

Só há uma solução:
Pra que brigar à-toa?
Basta tirar cara ou coroa,
Com um níquel de tostão.

Se não bastar tirar a sorte,
Se o amor falar mais forte
Sou o dono da questão
E ao teu antigo dono
Tens que dar o abandono
Dando a mim o coração.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 260).

Com que roupa? (1929)

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?

Com que roupa que eu vou,
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa que eu vou,
Pro samba que você me convidou?

Eu hoje estou pulando como sapo,
Pra ver se escapo
Desta praga de urubu
Já estou coberto de farrapo,

Eu vou acabar ficando nu
Meu paletó virou estopa
E eu nem sei mais com que roupa

Com que roupa que eu vou,
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa que eu vou,
Pro samba que você me convidou?

(versos posteriores)

Seu português agora foi-se embora

- Oi foi-se embora

Já deu o fora

E levou seu capital

- Seu capital

Esqueceu quem tanto amou outrora

- Amava outrora

Foi no Adamastor pra Portugal

- Pra se casar com a cachopa!

E agora com que roupa?

- Oi com que roupa

Com que roupa

- Com que roupa

Que eu vou

- Que eu vou

Pro samba que você me convidou?

- Me convidou

Com que roupa

- Com que roupa

Eu vou,

(com que roupa que eu vou)

Pro samba que você me convidou?

Eu nunca sinto falta de trabalho

Desde pirralho

Que eu embrulho o paspalhão

Minha boa sorte é o baralho

Mas minha desgraça é o garrafão

Dinheiro fácil não se poupa

Mas agora com que roupa?

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 116-117,
156-157).

Conversa de botequim

(1935, em parceria com Vadico)

Seu garçom faça o favor
De me trazer depressa
Uma boa média que não seja
[requentada
Um pão bem quente com manteiga à
[beça,
Um guardanapo e um copo d'água
bem gelada.
Feche a porta da direita
Com muito cuidado
Que não estou disposto
A ficar exposto ao sol.
Vá perguntar ao seu freguês do lado
Qual foi o resultado do futebol.

Se você ficar limpando a mesa,
Não me levanto nem pago a
[despesa.
Vá pedir ao seu patrão
Uma caneta, um tinteiro,
Um envelope e um cartão.
Não se esqueça de me dar palito
E um cigarro pra espantar mosquito,
Vá dizer ao charuteiro
Que me empreste uma revista,
Um isqueiro e um cinzeiro.

Telefone ao menos uma vez
Para 34-4333
E ordene ao seu Osório
Que me mande um guarda-chuva
Aqui pro nosso escritório.
Seu garçom me empreste algum
[dinheiro
Que eu deixei o meu com o
[bicheiro,
Vá dizer ao seu gerente
Que pendure esta despesa
No cabide ali em frente

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 398-399).

Dama do cabaré (1936)

Foi num cabaré na Lapa
Que eu conheci você,
Fumando cigarro,
Entornando champanhe no seu soirée.
Dançamos um samba,
Trocamos um tango por uma palestra
Só saímos de lá
Meia hora depois de descer a
[orquestra.
Em frente à porta um bom carro nos
[esperava
Mas você se despediu e foi pra casa a
[pé.
No outro dia lá nos Arcos eu andava
À procura da Dama do Cabaré.

Eu não sei bem se chorei no momento
[em que lia
A carta que recebi (não me lembro de
[quem)
Você nela me dizia que quem é da
[boemia
Usa e abusa da diplomacia
Mas não gosta de ninguém.

(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 316).

Deixa de ser convencida (1935, em parceria com Wilson Batista)

Deixa de ser convencida
Todos sabem qual é
Teu velho modo de vida.
És uma perfeita artista, eu bem sei,
Também fui do trapézio,
Até salto mortal
No arame eu já dei.
(Muita medalha eu ganhei!)

E no picadeiro desta vida
Serei o domador,
Serás a fera abatida.
Conheço muito bem acrobacia
Por isso não faço fé
Em amor de parceria.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 422).

Escola de malandro (1932, em parceria com Orlando Luiz Machado e Ismael Silva)

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

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

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

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 275).

Esquina da vida (1933, em parceria com Francisco Queirós Mattoso)

É na esquina da vida
Que assisto à descida
De quem subiu
Faço o confronto
Entre o malandro pronto
E o otário
Que nasceu pra milionário

E na esquina da vida
Observo o valor
Que o homem dá à mulher e ao
[amor

E é por isso que ela
Em qualquer situação
Zomba da gente, sempre cheia de
[razão

É na esquina da vida
Que espero ver você
Estendendo a mão
E implorando
Já desiludida
O meu perdão
Para eu dizer que não

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 260).

Eu vou pra Vila (1930)

Não tenho medo de bamba
Na roda de samba
Eu sou bacharel
(Sou bacharel)
Andando pela batucada
Onde eu vi gente levada
Foi lá em Vila Isabel

Na Pavuna tem turuna
Na Gamboa gente boa
Eu vou pra Vila
Aonde o samba é da coroa.
Já saí de Piedade
Já mudei de Cascadura
Eu vou pra Vila
Pois quem é bom não se mistura.

Quando eu me formei no samba
Recebi uma medalha
Eu vou pra Vila
Pro samba do chapéu de palha.
A polícia em toda a zona
Proibiu a batucada
Eu vou pra Vila
Onde a polícia é camarada.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 137).

Feitiço da Vila (1934, em parceria com Vadico)

Quem nasce lá na Vila
Nem sequer vacila
Ao abraçar o samba
Que faz dançar os galhos
Do arvoredado
E faz a lua nascer mais cedo.
Lá em Vila Isabel
Quem é bacharel
Não tem medo de bamba.
São Paulo dá café
Minas dá leite
E a Vila Isabel dá samba.

A Vila tem
Um feitiço sem farofa
Sem vela e sem vintém
Que nos faz bem
Tendo nome de princesa
Transformou o samba
Num feitiço descente
Que prende a gente.

O sol da Vila é triste
Samba não assiste
Porque a gente implora:
Sol, pelo amor de Deus,
Não vem agora
Que as morenas vão logo embora.
Eu sei tudo o que faço,
Sei por onde passo,
Paixão não me aniquila.
Mas, tenho que dizer:
Modéstia à parte,
Meus senhores, eu sou da Vila!

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 329-330).

(Versos posteriores)
Quem nasce pra sambar,
chora pra mamar
Em ritmo de samba.
Eu fui sair de casa olhando a lua
E até hoje ainda estou na rua.

A zona mais tranquila
É a nossa Vila,

O berço dos folgados.
Não há um cadeado no portão
Pois lá na Vila não há ladrão!

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 371).

Feitio de oração (1933, em parceria com Vadico)

Quem acha vive se perdendo
Por isso agora eu vou me defendendo
Da dor tão cruel desta saudade
Que por infelicidade
Meu pobre peito invade

Batuque é um privilégio
Ninguém aprende samba no colégio
Sambar é chorar de alegria
É sorrir de nostalgia
Dentro da melodia

Por isso agora
Lá na Penha vou mandar
Minha morena pra cantar
Com satisfação
E com harmonia
Esta triste melodia
Que é meu samba
Em feito de oração.

O samba na realidade
Não vem do morro nem lá da cidade
E quem suportar uma paixão
Sentirá que o samba então
Nasce no coração.

(Estrofe posterior)
Chorando não é que se sente
Pois mesmo até um triste olhar nos
[mente
E o meu silêncio então suplanta
Um gemido na garganta
Quando contemplo a santa!

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 267-268).

Filosofia (1933, em parceria com André Filho)

O mundo me condena
E ninguém tem pena
Falando sempre mal do meu nome.
Deixando de saber
Se eu vou morrer de sede
Ou se vou morrer de fome.

Mas a filosofia
Hoje me auxilia
A viver indiferente assim.
Nesta prontidão sem fim,
Vou fingindo que sou rico,
Pra ninguém zombar de mim.

Não me incomodo
Que você me diga
Que a sociedade é minha inimiga.
Pois cantando neste mundo
Vivo escravo do meu samba,
Muito embora vagabundo.

Quanto a você
Da aristocracia
Que tem dinheiro
Mas não compra alegria,
Há de viver eternamente
Sendo escrava dessa gente
Que cultiva hipocrisia.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 259-260).

Fita amarela (1932)

Quando eu morrer
Não quero choro nem vela,
Quero uma fita amarela
Gravada com o nome dela.

Se existe alma,
Se há outra encarnação
Eu queria que a mulata
Sapateasse no meu caixão
Não quero flores,

Nem coroa de espinho,
Só quero choro de flauta,
Violão e cavaquinho

(versos posteriores)
Estou contente,
Consolado por saber
Que as morenas tão formosas
A terra um dia vai comer

Não tenho herdeiros,
Não possuo um só vintém,
Eu vivi devendo a todos,
Mas não paguei a ninguém

Meus inimigos,
Que hoje falam mal de mim,
Vão dizer que nunca viram
Uma pessoa tão boa assim

(Quadrinha posterior)
Quero que o sol
Não visite o meu caixão
Para minha pobre alma
Não morrer de insolação

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 254).

Malandro medroso (1930)

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 o fato
E eu não quero um pugilato
Com seu velho coronel.

A consciência agora que me doeu
E eu evito concorrência
Quem gosta de mim sou eu!
Neste momento, eu saudososo 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.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 133).

Mentiras de mulher (1931)

São mentiras e mulher,
Pode crer quem quiser...

Que eu tenho horror ao batente,
Que não sou decente,
Pode crer quem quiser.
Que eu sou fingido e malvado
E até sou casado
São mentiras de mulher.

Quando no reino da intriga
Surge uma briga
Por um motivo qualquer,
Se alguém vai pro cemitério
É porque levou a sério,
As palavras da mulher.

Esta mulher jamais se cansa,
De fazer trança,
Na mentira é um colosso,
Sua visita tão cacete,
Escrevi no gabinete:
"Está fechado para almoço."

Esta mulher, de armar trancinha,
Ficou magrinha,
Amarela e transparente.
Quando vai ao ponto marcado

De um encontro combinado
Dizem que ela está ausente.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 393).

Mulato Bamba (ou Mulato forte) (1931)

Esse mulato forte
É do Salgueiro.
Passear no tintureiro
Era o seu esporte,
Já nasceu com sorte
E desde pirralho
Vive às custas do baralho,
Nunca viu trabalho.

E quando tira um samba
É novidade,
Quer no morro ou na cidade,
Ele sempre foi o bamba.
As morenas do lugar
Vivem a se lamentar
Por saber que ele não quer
Se apaixonar por mulher.

O mulato
É de fato
E sabe fazer frente
A qualquer valente,
Mas não quer saber de fita
Nem com mulher bonita.

Sei que ele anda agora
Aborrecido
Por que vive perseguido
Sempre, a toda hora.
Ele vai-se embora
Para se livrar
Do feitiço e do azar
Das morenas de lá.

Eu sei que o morro inteiro
Vai sentir
Quando o mulato partir
Dando adeus para o Salgueiro.
As morenas vão chorar,

E pedir pra ele voltar
 E ele não diz com desdém:
 “Quem tudo quer... nada tem.”

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 219-220).

Não tem tradução (1933)

O cinema falado
 É o grande culpado
 Da transformação
 Dessa gente que sente
 Que um barracão
 Prende mais que um xadrez.
 Lá no morro, seu eu fizer uma falseta,
 A Risoleta
 Desiste logo do francês e do inglês.

A gíria que o nosso morro criou
 Bem cedo a cidade aceitou e usou.
 Mais tarde o malandro deixou de
 [sambar

Dando pinote
 E só querendo dançar o **fox-trot!**

Essa gente hoje em dia
 Que tem a mania
 Da exibição
 Não se lembra que o samba
 Não tem tradução
 No idioma francês.
 Tudo aquilo que o malandro pronuncia,
 Com voz macia,
 É brasileiro, já passou de português.

Amor, lá no morro, é amor pra
 [chuchu
 As rimas do samba não são “I love
 [you”
 E esse negócio “alô”, “alô boy”,
 [“Alô, Johnny”
 Só pode ser conversa de telefone.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 243).

Onde está a honestidade 1933)

Você tem palacete reluzente,
 Tem jóias e criados à vontade.
 Sem ter nenhuma herança nem
 [parente,
 Só anda de automóvel na cidade...

E o povo já pergunta com maldade:
 “Onde está a honestidade?
 Onde está a honestidade?”

O seu dinheiro nasce de repente,
 E embora não se saiba se é verdade,
 Você acha nas ruas diariamente
 Anéis, dinheiro e até felicidade...

Vassoura dos salões da sociedade
 Que varre o que encontrar em sua
 frente,
 Promove festivais de caridade
 Em nome de qualquer defunto
 ausente...

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 242).

O orvalho vem caindo (1933, em parceria com Kid Pepe)

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!
 Meu cortinado é um vasto céu de
 [anil
 E o meu despertador é o guarda
 civil
 (Que o salário inda não viu!)

A minha terra dá banana e aipim
 Meu trabalho é achar quem
 descasque por mim
 (Vivo triste mesmo assim!)

A minha sopa não tem osso nem
 [tem sal

Se um dia passo bem, dois e três
[passo mal
(Isso é muito natural!)

(Estrofe posterior)
O meu chapéu vai de mal a pior
E o meu terno pertenceu a um
[defunto maior
(Dez tostões no Belchior!)

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 272-273).

O X do problema (1936)

Nasci no Estácio
Eu fui educada na roda de bamba
E fui diplomada na escola de samba
Sou independente, conforme se vê.
Nasci no Estácio
O samba é a corda, e eu sou a
[caçamba
E não acredito que haja muamba
Que possa fazer eu gostar de você.

Eu sou diretora da escola do
Estácio de Sá
E felicidade maior neste mundo não
[há.

Já fui convidada
Para ser estrela do nosso cinema
Ser estrela é bem fácil
Sair do Estácio é que é
O X do problema.

Você tem vontade
Que eu abandone o largo de Estácio
Pra ser a rainha de um grande palácio
E dar um banquete uma vez por
[semana.

Nasci no Estácio
Não posso mudar minha massa de
[sanguê
Você pode ver que palmeira do
[manguê
Não vive na areia de Copacabana.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 370).

Quem dá mais (1930)

Quem dá mais...
Por uma mulata que é diplomada
Em matéria de samba e de batucada
Com as qualidades de moça formosa
Fiteira, vaidosa e muito mentirosa...?

Cinco mil réis, 200 mil réis, um
[conto de réis!
Ninguém dá mais de um conto de
[réis?

O Vasco paga o lote na batata
E em vez de barata
Oferece ao Russinho uma mulata.

Quem dá mais...
Por um violão que toca em falsete,
Que só não tem braço, fundo e
[cavalete,
Pertenceu a Dom Pedro, morou no
[palácio,
Foi posto no prego por José Bonifácio?

Vinte mil réis, 21 e 500, 50 mil réis!
Ninguém dá mais de 50 mil réis?
Quem arremata o lote é um judeu,
Quem garante sou eu,
Pra vendê-lo pelo dobro no museu.

Quem dá mais...
Por um samba feito nas regras da arte,
Sem introdução e sem segunda parte,
Só tem estribilho, nasceu no Salgueiro,
E exprime dois terços do Rio de
[Janeiro.

Quem dá mais?
Quem é que dá mais de um conto
[de réis?
Quem dá mais? Quem dá mais?
Dou-lhe uma, dou-lhe duas, dou-lhe
[três!

Quanto é que vai ganhar o leiloeiro,
Que é também brasileiro,
E em três lotes vendeu o Brasil
[inteiro?

Quem dá mais...?

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 167).

Que se dane! (1931, em parceria com Jota Machado)

Vivo contente embora esteja na
[miséria
Que se dane! Que se dane!

Com esta 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!

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 263).

Rapaz folgado (1933)

Deixa de arrastar o teu tamanco
Pois tamanco nunca foi sandália
E tira do pescoço o lenço branco
Compra sapato e gravata
Joga fora essa navalha
Que te atrapalha.
Com chapéu do lado deste rata
Da polícia quero que escapes
Fazendo samba-canção
Já te dei papel e lápis
Arranja um amor e um violão.

Malandro é palavra derrotista
Que só serve pra tirar
Todo o valor do sambista
Proponho ao povo civilizado
Não te chamar de malandro

E sim de rapaz folgado.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 292).

São coisas nossas (1932)

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

O samba, a prontidão e outras
[bossas,
São nossas coisas, são coisas
[nossas!

Malandro que não bebe,
Que não come, que não abandona o
[samba

Pois o samba mata a fome,
Morena bem bonita lá da roça,
Coisa nossa, coisa nossa.

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

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

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 179).

Samba da boa vontade (1931, em parceria com João de Barro)

- Campanha da boa vontade!
Viver alegre hoje é preciso,

Conserva sempre o teu sorriso,
Mesmo que a vida esteja feia
E que vivas na pinimba,
Passando a pirão de areia

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

Neste Brasil tão grande
Não se deve ser mesquinho
Quem ganha na avareza
Sempre perde no carinho
Não admito ninharia
Pois qualquer economia
Sempre acaba em porcaria
(Minha barriga não está vazia)
Comparo o meu Brasil
A uma criança perdulária
Que anda sem vintém
Mas tem a mãe que é milionária
E que jurou, batendo pé,
Que iremos à Europa
Num aterro de café
(Nisto, eu sempre tive fé)

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 170).

Se a sorte me ajudar (1934, em parceria com Germano Augusto Coelho)

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.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 294).

Século do progresso (1934)

A noite estava estrelada
Quando a roda se formou
A lua veio atrasada
E o samba começou
Um tiro a pouca distância
No espaço forte ecoou
Mas ninguém deu importância
E o samba continuou

Entretanto, ali bem perto
Morria de um tiro certo
Um valente muito sério
Professor dos descatos
Que ensinava aos pacatos
O rumo do cemitério

Chegou alguém apressado
Naquele samba animado
Que cantando assim dizia:
“No século do progresso
O revólver teve ingresso
Pra acabar com a valentia”

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 295).

Três apitos (1933)

Quando o apito
Da fábrica de tecidos
Vem ferir os meus ouvidos
Eu me lembro de você
Mas você anda
Sem dúvida bem zangada
Ou está interessada
Em fingir que não me vê.

Você que atende ao apito
De uma chaminé de barro
Porque não atende ao grito
Tão aflito da buzina do meu carro?

Você no inverno
Sem meias vai pro trabalho
Não faz fé no agasalho
Nem no frio você crê
Mas você é mesmo artigo que não se
[imita

Quando a fábrica apita
Faz **reclame** de você.

Sou do sereno,
Poeta muito soturno
Vou virar guarda-noturno
E você sabe porque
Mas você não sabe
Que enquanto você faz pano
Faço junto ao piano
Estes versos pra você

(estrofe posterior)
Nos meus olhos você lê
Que eu sofro cruelmente
Com ciúmes do gerente
Impertinente
Que dá ordens a você.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 184).

Vingança de malandro (1930,
melodia perdida)

É vivendo que se aprende

O malandro tudo entende
Eu espero a minha vez
Já faz hoje mais de um mês
Que ela me abandonou
Pra morar com um português.

Iludindo com carinho
Explorou aquele anjinho
Pôs a casa no leilão
E depois meteu o braço
Bem na cara do palhaço
Veio me pedir perdão

Ela hoje tem a nota
Pra comprar minha derrota
Seu amor vou aceitar
Pois assim eu vou tomar
Pouco a pouco o seu dinheiro
E depois vou me pirar!

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 275).

Você vai se quiser (1936)

Você vai se quiser...
Você vai se quiser...
Pois a mulher
Não se deve obrigar a trabalhar,
Mas não vem dizer depois
Que você não tem vestido,
Que o jantar não dá pra dois.

Todo cargo masculino
Desde o grande ao pequenino
Hoje em dia é pra mulher.
E por causa dos palhaços
Ela esquece que tem braços
Nem cozinhar ela quer.

Os direitos são iguais,
Mas até nos tribunais
A mulher faz o que quer.
Cada qual que cave o seu
Pois o homem já nasceu
Dando a costela à mulher.

(MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 408).