

**REFLEXÃO & ENCENAÇÃO EM *FILOSOFIA E CONVERSA DE BOTEQUIM*, DE  
NOEL ROSA<sup>1</sup>**

**Mayra Pinto<sup>2</sup>**

**RESUMO:** Na obra humorística de Noel Rosa, especificamente nas canções em que o locutor fala de sua conduta, a voz poética que se cristaliza é aquela do sambista em tensão com algum universo de valor; em geral, a enunciação sugere uma oposição aos valores positivos atribuídos ao trabalho formal. Neste artigo, por intermédio da análise de duas canções, *Filosofia* e *Conversa de botequim*, propõe-se que, pela abordagem frequente do tema do fingimento, o compositor fala ora criticamente, ora num tom debochado da necessidade de uma máscara social como uma estratégia para sobreviver em sociedade. Nesse sentido, a obra noelina filia-se à ironia romântica que confrontava os valores do mundo burguês como uma estratégia discursiva recorrente. A análise é feita sob uma perspectiva enunciativa de viés bakhtiniano, que mapeia ideológica e estilisticamente a voz lírica das duas canções: como foram construídas, com quais vozes dialogam em oposição ou em conjunção de valores.

**PALAVRAS-CHAVE:** Noel Rosa; canção; ironia; humor.

**ABSTRACT:** In Noel Rosa's humorous works, particularly in songs in which he comments on his behavior, the poetic voice that emerges is the one of the *sambista* in tension with some system of values; as a rule, his kind of enunciation evokes some opposition to the positive values attributed to formal employment. This article — through the analysis of two of his songs, *Filosofia* and *Conversa de botequim*, and through the recurring approach of dissimulation — discusses the idea that the composer elicits the need for a social mask to survive in society either criticizing it or deriding it. In this sense, the Noelian work is affiliated to the romantic irony which confronted bourgeois values as a recurrent discursive strategy. The analysis follows a Bakhtinian enunciative perspective, which ideologically and aesthetically maps the lyric voice of the two songs, that is, how they were composed, with what voices they dialog in opposition to or in conjunction with those values.

**KEYWORDS:** Noel Rosa; song; irony; humor.

O tema do fingimento, ou da mentira, como uma das marcas mais características das relações sociais é parte tão intrínseca da obra de Noel que chegou mesmo a ser mote de muitas canções, sobretudo, daquelas cuja temática gira em torno das relações afetivas.<sup>3</sup> E em *Filosofia* esse tema atingiu o requinte de ser objeto de reflexão – talvez tenha sido o primeiro

---

<sup>1</sup> Este artigo é parte da tese *Noel Rosa: o humor na canção*, defendida na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo em 2010, sob orientação do Professor Celso Fernando Favaretto, com o apoio financeiro da FAPESP – o trabalho foi publicado em 2012, numa coedição Ateliê Editorial/Fapesp.

<sup>2</sup> Projeto de pós-doc em andamento em Literatura Brasileira na F.F.L.C.H./USP. E-mail mayrapinto@usp.br

<sup>3</sup> A clássica *Pra que mentir?*, de 1937 em parceria com Vadico, é uma delas: “Pra que mentir/Se tu ainda não tens/Esse dom de saber iludir?/Pra quê? Pra que mentir,/Se não há necessidade de me trair?/Pra que mentir,/Se tu ainda não tens/A malícia de toda mulher?/Pra que mentir, seu eu sei/Que gostas de outro/Que te diz que não te quer?/Pra que mentir tanto assim/Se tu sabes que eu já sei/Que tu não gostas de mim?/Se tu sabes que eu te quero/Apesar de ser traído/Pelo teu ódio sincero/Ou por teu amor fingido?”.

registro do tipo na canção popular brasileira. Nela, o sambista-filósofo aborda diretamente a questão da necessidade de uma máscara social para poder sobreviver em sociedade; não só explicita a funcionalidade de sua máscara como também a contrapõe às outras, da gente “Que cultiva a hipocrisia”. Há o recorrente tom de queixa contra o mundo que não o aceita; mas a ambiguidade, que sobrepõe um tom sério a outro cínico ao longo de toda a canção, dá uma dimensão bem mais sofisticada ao samba.

Se em *Filosofia* há uma reflexão sobre a necessidade de “fingir” uma condição social que não tem, sobretudo no caso de um sambista pobre que não tem status algum, em *Conversa de botequim*, há a própria encenação de como o sambista miserável usa desabusadamente sua indisfarçável máscara clownesca de sujeito que se dá ares de rico. Na primeira, a ironia é marca discursiva que modula o indisfarçado tom de lamúria, e amargura, do locutor; na segunda, o humor rege o tom de indiferença da encenação.

### **1.1. 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,  
Para 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

---

<sup>4</sup> No acervo digital do Instituto Moreira Salles, (<http://acervos.ims.uol.com.br>) encontram-se disponíveis para audição todas as canções mencionadas ao longo deste trabalho em suas gravações originais.

Mas não compra alegria,  
Há de viver eternamente  
Sendo escrava desta gente  
Que cultiva hipocrisia.

*Filosofia* nunca foi um grande sucesso, nem mesmo quando lançada em 1933 na voz de Mário Reis, no entanto, era um dos seus sambas preferidos.<sup>5</sup> Nessa canção, feita em parceria com André Filho,<sup>6</sup> Noel aproveita a fama de “filósofo do samba”<sup>7</sup> e faz uma síntese sobre a visão de mundo de seu malandro-sambista. O locutor reflete sobre sua tensa relação com a sociedade e com a mulher, revela que sua estratégia de sobrevivência é uma encenação e a justifica. Há, portanto, neste samba aparentemente desprezioso uma sofisticada encenação sobre a encenação. A ambiguidade aqui não está tanto a serviço de disfarçar uma tensão – como em outras canções – mas serve para dissimular a própria voz que se apresenta como uma vítima, quase que indefesa, da incompreensão social, mas que ao mesmo tempo *sabe* que não pode esperar outro tipo de tratamento; isto é, o tom sério da queixa do locutor é, na verdade, a camada mais aparente de certa dose de cinismo, característica, aliás, intrínseca à voz noelina em inúmeros sambas.

A canção começa com um tom queixoso, bem exagerado, na primeira estrofe do refrão: o locutor não só é condenado pelo mundo que fala “sempre mal” dele, como também é vítima de um desprezo fatal, pois ninguém se importa com sua sobrevivência. Estilisticamente, há vários fatores que contribuem para conformar esse tom. Um deles é a entoação descendente em todos os versos – à exceção do último, em que a entoação suspensiva sugere a continuidade do discurso na próxima estrofe – que colabora para criar o efeito de uma fala categórica, assertiva. Soma-se a isso a assonância em “e” - enfatizada ao longo da estrofe pelas síncopes melódicas que se encontram nas sílabas tônicas de palavras como: conDENA, ninGUÉM, PEEna, SEMpre, saBER, morRER, SEde – em frases melódicas cujas notas são mais graves do que as que se seguirão na segunda estrofe.<sup>8</sup> O efeito dessa sobreposição sonora

---

<sup>5</sup>Mário Reis gravaria novamente *Filosofia* em 1971; além dele, Marília Baptista, Chico Buarque, Adoniran Barbosa e MPB 4 também gravaram esse samba. In: João Máximo e Carlos Didier, *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: UnB/Linha Gráfica Editora, 1990, p. 503.

<sup>6</sup> Compositor do clássico *Cidade maravilhosa*.

<sup>7</sup> Segundo versão do próprio Noel Rosa, ao convalescer de uma forte gripe, encontrou Custódio Mesquita que lhe perguntou: “Como vai o Sócrates? Ainda não morreu?”, resposta de Noel: “Não. Ainda não bebi a cicuta que você me deu”; com base nessa história, o apresentador de rádio César Ladeira passou a apresentar Noel como o “filósofo do samba”. Ibidem, p.250-251.

<sup>8</sup> Anexo A: partitura de *Filosofia*.

- a repetição do “e” fechado, contido, seco em notas mais graves, a aliteração em nasais, em quase toda a letra, com uma entoação descendente ao final de cada verso – é um tom de lamúria, arquitetado para sugerir certo sofrimento desencantado, amargurado, de alguém que não espera nenhuma alteração em sua condição.

Na segunda estrofe do refrão, o locutor revela sua forma de lidar com isso, sua filosofia de vida, no sentido mais prosaico dessa expressão: é indiferente, em meio a uma inexorável miséria, à “prontidão sem fim”, ele encena uma postura de quem não sofre com a falta de dinheiro, “Vou fingindo que sou rico”, e ainda arremata com uma justificativa bastante eloquente que é “Pra ninguém zombar de mim”. Isto é, o fato de fingir uma condição que não tem supostamente o livra do deboche alheio; o tom claramente ingênuo e amargurado de vítima social contribui para dar à voz uma afetação quase cômica, construída também pelo trabalho com a sonoridade. A melodia projeta as notas mais agudas da estrofe em indifeRENTE – o efeito enfatiza o viés passional dado à palavra que sintetiza poeticamente a atitude do locutor. Na sequência a esse ápice, os três versos finais têm o mesmo motivo rítmico-melódico, no entanto cada nota do motivo seguinte é executada um grau abaixo. Essa variação sutil acaba enfatizando o tom decrescente do locutor; aquele entusiasmo projetado na palavra “indiferente” vai diminuindo aos poucos, conforme ele revela ingenuamente a funcionalidade social de sua máscara. A entoação também marca essa variação: é descendente em todos os versos, à exceção dos dois penúltimos quando assume um tom ascendente – que indica, portanto, uma continuidade do discurso -, o que contribui para matizar ainda mais a tensão melódica do final do refrão. Há ainda a assonância em “i”, justaposta às síncopes melódicas em filosoFia, auxiliLIa, inDIferente, FIM, RIco, MIM , que contribui para realçar, sobretudo, nas notas mais agudas, um tom de impotência chorosa, outro matiz da lamúria nesta parte da canção.

Na segunda parte, composta das duas estrofes subseqüentes, o tom vai se transformando. A presença de um interlocutor enfatiza ainda mais a oposição entre o eu e o mundo, dado que a figura feminina – explicitada em “escrava” – compactua com os valores aos quais o locutor se opõe. A voz aqui surge matizada por vários sentimentos: primeiro, há um reforço na relação tensa entre o eu e o mundo e no desprezo com que o locutor diz encarar essa relação: “Não me incomodo/Que você me diga/Que a sociedade é minha inimiga”. Na sequência, a justificativa para a indiferença reiterada é um paradoxo que enuncia seu lugar

social de um modo totalmente positivo: “Pois cantando neste mundo/Vivo escravo do meu samba,/Muito embora vagabundo.” Isto é, a “prisão social” do sambista, seu trabalho, é sua própria arte – o que está em franca oposição ao trabalho formal, pois o escravo do samba é ao mesmo tempo um “vagabundo”. Por fim, na última estrofe o locutor assume um tom agressivo de confronto explícito com os valores do interlocutor “Que tem dinheiro/Mas não compra alegria” e que é, como ele, uma “escrava”, mas, ao contrário dele, subjogado nobremente pela verdade de sua arte, a figura feminina é subjogada por um mundo de aparências, de gente “Que cultiva a hipocrisia”.

Quanto à sonoridade, as duas estrofes da segunda parte seguem um padrão entoativo e rítmico-melódico que reforça o paralelismo das oposições traçadas entre o universo do locutor e o do interlocutor. Na entoação, os versos ascendentes e descendentes se alternam, num jogo discursivo que mescla asserção e tensão; somente os últimos versos de cada estrofe são diferentes: enquanto na terceira o último verso é suspensivo – o que indica a continuidade do discurso na estrofe seguinte –, na quarta, o último verso tem entoação descendente. No aspecto rítmico-melódico, a partir do quarto verso em cada estrofe, a melodia que acompanha as palavras finais dos versos atinge as notas mais agudas, o que, somado às aliterações e assonâncias, contribui para desenhar o clímax da canção. Assim, na terceira estrofe, o efeito sonoro dos versos finalizados em *inimiga*, *mundo*, *samba* e *vagabundo*, somado à assonância em “u” e à aliteração em nasais reforça o tom de lamúria ingênua do locutor. Na última estrofe, os versos terminados, novamente com as notas mais agudas, em *alegria*, *eternamente*, *gente* e *hipocrisia* sugerem uma sonoridade que, somada à aliteração na oclusiva surda /t/ ao longo da estrofe, contribui para dar à voz um tom mais agressivo francamente oposto à sonoridade lamurienta do restante da canção.

As oposições ideológicas estão delimitadas explicitamente neste samba; o sambista pobre e não reconhecido confronta-se com o “mundo”, a “sociedade”, a mulher, que cultivam o poder do dinheiro como seu máximo valor social. Na enunciação, há um juízo de valor que se firma ao longo da letra por intermédio do jogo de oposições. De um lado está o sambista, obrigado a criar uma estratégia de sobrevivência – uma máscara social - num mundo que lhe é absolutamente refratário e, além disso, incapaz de reconhecer alguma positividade em seu modo de ser – autêntico, alegre, verdadeiro. Do outro, na esfera dos valores dominantes,

opostos por princípio ao universo prazeroso do samba, o que importa é que o indivíduo tenha dinheiro, mesmo que para isso precise se render às exigentes e humilhantes máscaras sociais.

Noel constrói as figuras do locutor-sambista e do interlocutor-mulher por intermédio de uma espécie de paralelismo existencial: ambos precisam usar máscaras sociais – ele finge que é rico, ela se submete ao jogo da dissimulação social – e ambos são escravos – ele, do samba, ela, desse jogo de dissimulação “dessa gente/Que cultivava a hipocrisia”. Para o filósofo do samba, todos estão submetidos a amarras sociais; não há como escapar às duras exigências da convivência em sociedade; o que vai determinar alguma diferença nisso é o sentido que o indivíduo pode dar às suas escolhas.

E, embora o “sentido da vida” para o sambista esteja coerentemente circunscrito à arte de fazer sambas, na enunciação noelina esse sentido amplia-se, aprofunda-se, e abarca uma visão de mundo que só se completa com a contraposição a outros valores. O sambista de Noel será, por princípio, o arauto de um lugar de desconforto; sua voz vai cantar quase sempre uma condição tensa, precária, inacabada, e por isso mesmo desvalorizada socialmente. Seu confronto com os valores dominantes não se esgota no fato de ser um sambista pobre, o confronto maior se dá porque ele canta isso despudoradamente, com orgulho: para ele, o valor social atribuído ao poder do dinheiro é sinônimo de um mundo sem verdade, sem alegria, sem canto, sem prazer, isto é, *sem sentido*.

Mas, como o mundo da canção em 1930 está essencialmente voltado para a alegria carnavalesca – não só pela necessidade de produzir músicas que sejam sucessos no carnaval, mas também porque é um tempo de canções mais solares, mais lúdicas – Noel cultivou uma voz que pudesse transitar com desenvoltura entre a leveza prazerosa própria do samba e a reflexão mais grave e contundente sobre a precária condição do sambista no mundo – um sujeito pobre, cuja competência artística ainda não conquistou o devido reconhecimento. Nesse sentido, a marca da ambiguidade discursiva em sua obra acabou sendo um procedimento bastante eficaz na construção dessa voz.

No caso de *Filosofia*, é a ambiguidade discursiva que dá à voz a possibilidade de ser matizada por tons que se sobrepõem, como o sério e o cínico. A seriedade está em que os valores com os quais o locutor está em conjunção – o samba, a alegria – são trazidos com positividade em contraponto aos valores dominantes, francamente criticados na canção. O cinismo configura-se a partir da falsa ingenuidade com que o locutor se queixa de um

juízo social injusto – evidentemente, não é possível esperar reação diferente, dado que o próprio locutor se apresenta como um “vagabundo” que vive numa “prontidão sem fim” em absoluto confronto com o padrão de conduta valorizado no rígido mundo do trabalho.

Isto é, não há a menor possibilidade de acordo entre o modo de vida do sambista noelino e aquilo que é esperado de um indivíduo merecedor do respeito social no mundo burguês. Aliás, a universal figura marginalizada, que crava uma voz crítica, e irônica, no mundo da cultura, não nasceu com a canção brasileira. Há nessa voz uma herança direta da concepção de mundo surgida com o romantismo que, ao tratar da dimensão subjetiva do indivíduo como tema privilegiado, revelou toda a dramática impossibilidade de convivência entre os anseios mais legítimos desse indivíduo e as necessidades inexoráveis da ordem social. É nessa época, com os escritos de Schiller, que surge o “tema da alienação do homem” (ROSENFELD E GUINSBURG, 2005, p. 272); o artista europeu, pelo menos na literatura, compreendeu que não havia um papel importante reservado a ele, como indivíduo, pela engrenagem social tal como estava conformada, ao contrário, podia exercer apenas uma função secundária, de mantenedor dessa ordem.

Os românticos podem ser considerados os precursores de toda uma concepção artística moderna cujo viés crítico será marcado, sobretudo, pelo humor em suas inúmeras dimensões: “Esse riso do diabo romântico anuncia diretamente o riso contemporâneo da derrisão generalizada diante de um mundo *nonsense*” (MINOIS, 2003, p. 533). Com os românticos, o mundo passa a ser definitivamente um lugar de confronto para um indivíduo que se percebe cindido até mesmo em suas dimensões psicológicas mais profundas e complexas – a noção de inconsciente, por exemplo, surgiu aí. Nesse sentido, Bakhtin insere o humor romântico numa categoria mais ampla, denominada por ele de “grotesco romântico”<sup>9</sup> que seria, além de uma reação aos cânones do classicismo, “um grotesco de câmara, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda de seu isolamento” (BAKHTIN, 2002, p. 33).

Cria-se então um tipo de ironia, própria do romantismo, que não se restringe à definição da ironia como tropos, está associada diretamente ao idealismo alemão; não é só praticada, mas também estudada por inúmeros filósofos e escritores românticos. Como parte

---

<sup>9</sup> O grotesco romântico é uma ramificação do realismo grotesco – tipo específico de imagens da cultura cômica popular e de uma concepção estética da vida prática. In: Mikhail Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, 2002, p. 37.

intrínseca de uma postura crítica, essa ironia “Brandida por um homem marginalizado, como o romântico se sente e até certo ponto o é, converte-se de início em arma para ferir os valores oficiais do mundo burguês” (ROSENFELD E GUINSBURG, 2005, p. 286). A esse mundo, falso e ilusório do burguês, o romântico se opõe com a sua experiência criativa:

A postura filosófica específica nas questões que concernem às relações existentes entre o eu e o mundo, a negação do caráter “sério” ou “objetivo” do mundo exterior e, conseqüentemente, a afirmação do poder criativo do sujeito pensante, o nascimento da situação irônica como um deslocamento entre o real e o imaginário, a lúcida intencionalidade do ironista que tende a tornar-se um observador crítico, a máscara do poeta que guarda uma certa transparência, diferenciando-se radicalmente do mentiroso ou do hipócrita, são alguns dos componentes de uma postura poética em que a ruptura da ilusão constitui o eixo central das relações que se estabelecem entre o produtor, a obra e o receptor. (BRAIT, 1996, p. 27).

Embora a enunciação da obra de Noel seja mais identificada com um viés realista – pelo pessimismo com que fala das relações sociais de um modo geral – há uma visão romântica quando trata dos valores dominantes em oposição aos valores do universo do samba, sobretudo, quando trata do sambista, caso de *Filosofia*, como um poeta que não só revela a “transparência” de sua máscara, mas a revela *como* máscara: é ele quem diz que sua indiferença em relação ao desprezo do mundo é uma encenação, um fingimento. Nesse sentido, a elaborada encenação sobre a encenação, nesta canção, acaba sendo uma “ruptura da ilusão”, nada realista, em que Noel propõe ao público, sutilmente, uma reflexão sobre um modo de ser tão absolutamente verdadeiro, e romântico, portanto, que é capaz de revelar suas máscaras, porque não tem nada realmente de valor a esconder. Sua máscara é muito mais carnavalesca e desimportante do que propriamente necessária à sua sobrevivência. Já as máscaras sociais não têm nada de transparente, são produto de “gente/Que cultiva a hipocrisia” por necessidade de estabelecer relações cujo eixo gira em torno de interesses exclusivamente materiais; nada mais distante do mundo autêntico e criativo do poeta romântico e, conseqüentemente, do sambista noelino.

Essa dicotomia inexorável entre a felicidade do miserável – seja ele sambista ou não – e a infelicidade intrínseca do rico será tratada direta ou indiretamente em inúmeras canções de Noel. Em *João ninguém*, por exemplo, de 1935, ela aparece explicitamente quando a felicidade descomprometida e autêntica de um vagabundo é contraposta à infelicidade orgulhosa e ostentatória dos ricos:

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

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

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

A personagem da canção é o universal vagabundo feliz: não possui casa, nem trabalho, e, embora viva numa penúria extrema, é capaz de ter certos “luxos” como jogar, fumar charutos e até mesmo ter “seus amores”.<sup>10</sup> Aqui não se trata do sambista e sua arte contrapostos ao ganancioso mundo do dinheiro, mas de um simples vagabundo – mendigo? – cuja vida despreziosa em todos os sentidos é o caminho mais autêntico para a felicidade. Isto é, para o romântico Noel, a submissão aos valores dominantes significa o abandono da possibilidade de alguma verdadeira realização pessoal – associada em sua obra à liberdade de escolha do indivíduo por um caminho que não passa pelo mundo do trabalho formal - seja ela em que nível for; pode ser a realização como sambista ou como vagabundo, não importa.

Para cantar esse confronto, na década de 30 do século passado pelo menos, Noel só poderia ter escolhido a ambiguidade discursiva como eixo de suas composições. Naquele momento explosivo que permitiu a aliança entre a indústria cultural e a produção popular

---

<sup>10</sup> A personagem do vagabundo-poeta é tipicamente romântica; o jovem paulista Álvares de Azevedo é autor de *Vagabundo*, um belo exemplo dessa produção que criou o ethos do poeta miserável e feliz cujos valores estão em contraposição ao mundo burguês. Ver anexo B.

urbana da canção, não havia lugar para uma enunciação que tivesse um viés explicitamente crítico. Em *Filosofia*, entre o sério e o cínico, a enunciação vai mapeando as diferentes dimensões de uma conduta que defendia um lugar socialmente desvalorizado. É claro que o sambista sente profundamente o julgamento negativo do mundo, afinal, qualquer artista precisa de reconhecimento, é claro que sua indiferença é falsa, tão falsa que ele admite isso com facilidade, mas é também evidente que ele não espera do mundo outro tipo de atitude em relação à sua conduta. Daí seu cinismo ser imprescindível porque não deixa de ser uma forma de defesa contra a inexorável impossibilidade de interação com o outro: a vítima social, travestida ingenuamente com a máscara da indiferença, é também e, sobretudo, o crítico mordaz de uma sociedade que, ao não reconhecer a produção da cultura popular como um valor, empurra o produtor dessa cultura para o limbo da exclusão social.

### **1.2. *Conversa de botequim***

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.  
Fecha 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 palitos  
E um cigarro pra espantar mosquitos.  
Vá dizer ao charuteiro  
Que me empreste umas revistas,  
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 empresta algum dinheiro  
Que eu deixei o meu com o bicheiro,  
Vá dizer ao seu gerente  
Que pendure esta despesa  
No cabide ali em frente.

Ao contrário de *Filosofia, Conversa de Botequim*, uma das muitas parcerias com Vadico,<sup>11</sup> é um sucesso permanente desde que Noel a gravou em julho de 1935.<sup>12</sup> Segundo seus biógrafos, um dos motivos para incluí-la “entre as mais notáveis peças de toda a história da música popular brasileira” é que “Em nenhuma outra é tão harmonioso o casamento da melodia com a letra, pontuação perfeita, acentuação irrepreensível”. Máximo e Didier afirmam ainda que provavelmente Noel contribuiu para a criação da melodia, e, para corroborar sua hipótese, citam depoimento de Almirante que afirmou ser esse um procedimento comum do sambista nas parcerias (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 398-399).

Tendo ou não participado da criação desta melodia, pode-se verificar que o “harmonioso casamento da melodia com a letra” é construído a partir de paralelismos melódicos, entoativos e poéticos tanto no refrão quanto nas duas estrofes da segunda parte. É esse paralelismo estilístico, seguido rigorosamente ao longo de toda canção, que possibilita o efeito preciso de música e letra tão bem amalgamadas. Além disso, há o indiscutível humor, arquitetado no tom coloquial da encenação, que segue o movimento da piada clássica: à narrativa mais ou menos verossímil segue-se um fechamento inusitado, surpreendente, que revela o absurdo cômico da situação e leva o ouvinte a, no mínimo, sorrir diante da conduta de um dos personagens que se tornou dos mais conhecidos da música popular brasileira: o malandro folgado, frequentador assíduo de botequins.

A letra deste samba é uma soma de ordens de um locutor que se dirige ao garçom; começa com um trivial pedido, que poderia ser feito por qualquer tipo de freguês, passa por uma série de ordens que indicam um locutor desabusado, e termina com o deboche escancarado, que só poderia ser encenado por uma personagem clownesca. O tom é coloquial, não há nenhuma inversão, a sintaxe flui no movimento da fala, mas ao mesmo tempo indica

---

<sup>11</sup> Depois de Ismael Silva, o paulista Vadico (Oswaldo Gogliano) foi o parceiro com quem Noel fez mais canções: *Feitio de oração* (1933); *Feitiço da vila, Mais um samba popular* (1934); *Só pode ser você, Conversa de botequim* (1935); *Cem mil-réis, Tarzan (O filho do alfaiate), Provei, Quantos beijos, Marcha do dragão* (1936); *Pra que mentir?* (1937).

<sup>12</sup> Até 1990, foram listadas trinta e uma gravações além dessa primeira. In: João Máximo e Carlos Didier, 1990, p. 499-500.

certa formalidade que encena o distanciamento hierárquico entre o locutor e o garçom; não há, por exemplo, marcas de oralidade na interpretação de Noel, há apenas a contração da preposição “para” com o artigo “o” em “Aqui *pro* nosso escritório”. A pronúncia destaca seu sotaque carioca nos *ss* levemente chiados em palavras como: *estou, disposto, exposto, despesa, esqueça, espantar, mosquitos, empreste, revistas, isqueiro, vez, três, escritório, empesta*. No mais, segundo Severiano e Mello, Noel é o melhor intérprete desse samba porque “No seu jeito simples de cantar, ele ‘diz’ a letra com a naturalidade com que um malandro daria todas aquelas ordens a um garçom de botequim” (2002, p. 135-136). Essa “naturalidade” é efeito direto de uma elaboração poética, entoativa e melódica que vai enfatizar os sutis movimentos do discurso numa inusitada cena de interlocução.

Há alguns procedimentos melódicos que se estendem por toda canção. Primeiramente, tanto no refrão como na segunda parte, a melodia desenha notas mais agudas nas primeiras sílabas dos versos que iniciam um comando, isto é, há uma leve curva melódica ascendente que sugere uma espécie de impulso mais incisivo, próprio da fala que ordena com autoridade e segurança.<sup>13</sup> A sonoridade está delimitada por um paralelismo melódico – tanto na melodia do refrão quanto da segunda parte, encaixam-se matematicamente metade dos versos de cada estrofe - que organiza a sonoridade da canção em paralelismos entoativos e poéticos.

No refrão, a melodia acompanha os seis primeiros versos – o pedido propriamente dito – e termina com uma entoação suspensiva, que indica a continuidade do discurso no segundo bloco do refrão. A mesma melodia acompanha o segundo bloco, composto por duas ordens com entoação descendente. Sonoramente, o paralelismo é dado também pelas rimas: no primeiro bloco de seis versos, o esquema é *abcbdc*, e no segundo, além de uma pequena variação, *abcdbd*, há também rimas internas – *disposto/exposto* e *lado/resultado*.

Ao longo do refrão, há uma leve gradação no tom do locutor exigente, que pede para ser servido “depressa” e indica com detalhes como quer os alimentos. O contraste cômico da cena está dado: num tom formal, de franca superioridade hierárquica, o locutor, ao precisar os detalhes de como deseja que os alimentos sejam servidos, acaba por revelar a provável precariedade do serviço do lugar: a média não deve ser “requentada” – o que pressupõe que normalmente seja – e o pão “bem quente com manteiga à beça” indica, por contraste, um pãozinho frio servido com doses parcimoniosas de manteiga. As indicações precisas e

---

<sup>13</sup> Anexo C: partitura de *Conversa de botequim*.

exigentes revelam um locutor um pouco deslocado, para dizer o mínimo, afinal, um botequim não é exatamente um lugar do qual seja possível exigir refinamentos gastronômicos. A partir do segundo bloco de versos, o locutor francamente extrapola sua condição de freguês e passa sem nenhuma cerimônia à condição de alguém que “usa” o garçom para as mais variadas funções, isto é, passa a tratá-lo como seu empregado. Na verdade, a primeira ordem é ainda mais ou menos plausível – “Feche a porta da direita” - no entanto, o modo diligente como é dada - “com muito cuidado/Que não estou disposto/A ficar exposto ao sol” - indica muito mais a fala de um patrão exigente do que um freguês que pede um favor. Já na segunda ordem, e última do refrão, o tom é de comando, direto e seco – “Vá perguntar ao seu freguês do lado/Qual foi o resultado do futebol”.

Na segunda parte, tanto na primeira estrofe como na segunda, a melodia acompanha os cinco primeiros versos, que perfazem o primeiro bloco e, depois, a mesma melodia se repete nos cinco últimos. Aqui, as nuances entoativas permanecem quase as mesmas: tanto no primeiro bloco como no segundo, os dois primeiros versos de cada estrofe perfazem uma ordem – o primeiro com entoação suspensiva e o segundo descendente. Os três versos seguintes compõem outra ordem – os dois primeiros têm entoação ascendente e o último, suspensiva; somente no segundo bloco, o último verso terá entoação descendente justamente no final da estrofe. O paralelismo das rimas a cada bloco de cinco versos em ambas as estrofes é preciso: aabcb.

Essa variação entoativa enfática contribui muito para o tom autoritário com que o locutor dá agora as ordens; é como se ele estivesse mais à vontade na encenação do papel de patrão. Na primeira ordem desta segunda parte, chega inclusive a ameaçar o garçom supostamente desavisado “Se você ficar limpando a mesa/Não me levanto nem pago a despesa” – nesta imagem há uma clara alusão à cena clássica da descortesia calculada do garçom como um código para dizer ao freguês que já ficou tempo demais sem consumir e que deve ir embora; isto é, mais uma vez o locutor se apresenta deslocado, a agora deliberadamente inverte a situação: de ameaçado passa a ameaçador. Depois disso, retoma sua lista de necessidades que devem ser supridas pelo pobre garçom-serviçal, a quem o agora francamente revelado malandro atribui até mesmo a tarefa insólita de pedir coisas emprestadas para ele “Vá dizer ao charuteiro/Que me empreste umas revistas/Um isqueiro e um cinzeiro”.

A segunda estrofe é o clímax e o desfecho da canção-piada – mesmo sonoramente, o detalhe da rima do substantivo “vez” que culmina com o “três” final de um número de telefone revela o trabalho poético inusitado e milimétrico de Noel. Aparentemente, tomado de um surto, o malandro faz do garçom um provedor universal de todas as suas necessidades; não é mais somente de objetos que ele deve supri-lo, mas inclusive de dinheiro: “Seu garçom, me empresta algum dinheiro/Que eu deixei o meu com o bicheiro” – a referência ao jogo do bicho dá o detalhe preciso de onde vai parar seu minguido dinheiro. E a chave de ouro, o encerramento em que a encenação finalmente é explicitada, vem com os versos finais “Vá dizer ao seu gerente/Que pendure esta despesa/No cabide ali em frente”. O jogo discursivo da encenação permanece até o último verso, pois o verbo “pendurar”, dito pelo incorrigível devedor, espera-se que será usado em sua acepção popular, como gíria, com o significado de “deixar para pagar posteriormente”. No entanto o deboche explicita-se justamente pela ambiguidade do verbo “pendurar” que ele acaba empregando também no seu sentido literal, de suspender algo em algum lugar, e, aí sim, o chiste desnuda a máscara do malandro desabusado – que não tem a menor intenção de pagar a conta - e revela a personagem clownesca capaz de brincar alegremente com a própria miséria.

Essa *máscara que se revela como máscara* estabelece um eixo importante na voz noelina, da qual *Filosofia* e *Conversa de botequim* são uma espécie de complementação. Se em *Filosofia* há uma reflexão sobre a encenação do sambista que “finge ser rico” para poder suportar o desprezo do mundo, aqui, em *Conversa de botequim*, Noel constrói a própria encenação desse fingimento. Em ambas a voz remete à figura de alguém que vive à margem, sobretudo, porque não tem dinheiro e tampouco um trabalho formal; mas na primeira a atitude irônica marca uma oposição ideológica que aponta para outro universo de valores importantes que não os valores dominantes, e na segunda, o humor emoldura a encenação de distanciamento, de certa superioridade em relação às limitações da realidade. O elo entre as duas canções é uma voz que, embora marcada pelo fracasso social, se enuncia de certa forma romântica, no sentido de que se autodefine sempre distante da limitada sociedade dos valores burgueses, ora em franca oposição a eles, ora com o desprezo do deboche, e sempre fiel à insubmissão ao mundo do trabalho formal.

Um dos efeitos de sentido mais interessantes de *Conversa de botequim*, por exemplo, é que o tom coloquial somado ao humor debochado produz uma simpatia imediata pela

personagem deslocada: não há como não rir da encenação do malandro que finge uma grandeza e, por intermédio desse arremedo, debocha da própria condição de penúria. Na verdade, Noel não trata aqui somente do malandro, essa personagem é também o próprio sambista – o botequim era um ambiente de encontro dos compositores e lhes era útil em muitos sentidos: como o lugar de recados, de troca de informações, de negócio entre eles (a compra/venda de muitas sambas ocorria nos botequins), enfim, era de fato um “escritório” (SANDRONI, 2001, p. 143). E esse sambista, encarnado por ele e tantos outros colegas de profissão, vivia de fato “correndo atrás de dinheiro” para poder se sustentar. O próprio Noel, só em 1935, ano em que compôs *Conversa de botequim*, exerceu uma quantidade absurda de atividades, sobretudo, para quem havia acabado de ser diagnosticado com uma tuberculose aos 24 anos. Dentre as atividades que fazia havia apresentações em teatros, clubes, cinemas, festas, atos, uma intensa atividade em quatro rádios diferentes – canta, participa de desafios, escreve textos publicitários, cria paródias, conta anedotas, em uma delas, cuida da discoteca e atua como contrarregra – e, além de tudo, compunha canções (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 373-374).

O malandro-sambista de Noel é totalmente “inofensivo”, não é um pequeno criminoso como o malandro clássico; é um “vagabundo” porque não tem trabalho formal, mas se apresenta de um modo familiar, como alguém que sabe as normas de conduta e domina o discurso a ponto de brincar com ele e se colocar explicitamente, como voz lírica, nesse jogo. A simpatia por essa figura indefesa e cômica está relacionada ao fato de haver uma encenação que explicita o jogo de disfarce, por isso cria o efeito de sentido de ser uma voz verdadeira. O humor aqui disfarça no máximo o sofrimento por uma condição financeira precária, mas no mais colabora para o efeito de sinceridade da voz que se enuncia em toda a sua miséria, inclusive, no desejo de mascaramento dessa miséria quando “finge” o discurso, a pose, de alguém rico.

O que Noel vai reafirmar aqui mais uma vez é que o sambista-malandro não tem *nada* a esconder; sua máscara é carnavalesca, produto de um jogo lúdico inofensivo que debocha da própria condição acima de tudo. A personagem de *Conversa de botequim* é um folgado simpático, porque encena seu delírio; seu recalque por ser um excluído deixa assim de ser recalque e passa à condição de algo digno de ser debochado, sobretudo, porque *não se importa com ele*. Isto é, a encenação de distanciamento pelo humor contribui para construir uma voz

que não se importa com a precariedade de sua condição no mundo, ao contrário, no plano da enunciação há os ecos de uma grandeza própria do poeta romântico que se confronta com os valores dominantes não só na arte, mas na vida também, há uma espécie de coerência aí de princípios que confere uma autenticidade – uma verdade – inabalável à sua arte. Foi exatamente assim com o sambista Noel Rosa que não se importava com dinheiro – vivia sempre endividado, trabalhava muito e gastava tudo o que ganhava, e, aos 26 anos, morreu famoso e totalmente sem dinheiro.

Noel construiu uma axiologia toda própria dessa figura do sambista-malandro que não se rende às cobranças sociais sob nenhum pretexto. Sob certo aspecto, é uma conduta radical, dado que não se propõe a nenhum tipo de concessão aos valores dominantes; entretanto esse radicalismo meio romântico, meio clawnesco vem disfarçado, mascarado por diferentes tons que jogam uma espécie de esconde-esconde enunciativo de modo a não permitir que se veja com clareza seu viés de confronto social.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

AZEVEDO, Álvares. In: *Lira dos vinte anos*. 2. ed. São Paulo: FTD, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2002.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Unicamp, 1996.

MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: UnB/Linha Gráfica Editora, 1990.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.

ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, Jacó. “Romantismo e classicismo”. In: Jacó Guinsburg (org.), *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2002.

**ANEXO A**

Partitura de *Filosofia*. In: CHEDIACK, Almir. *Noel Rosa Songbook*. Vol. 3. Petrópolis, Lumiar, 1991, p. 63-64.

Songbook C Noel Rosa

Gm A7 Dm Em7(b9)

*Intro*

A7 Dm B7 A7 Dm A7 Dm

o mun - do nos con - de - na

Dm A7 Dm A7

E não - grém tam pe - oa Fa - lam - do sem - pre mal co - mo se não

Dm A7 Dm D7

Del - xas - do de sa - ber Sa - co ven - tu - ras de se -

Dm B7 A7 Dm

do O - se - ven - tu - ras de fa - ma Mas

Dm A7 Dm D7

a fi - li - so - li - a Ho - je me su - xi - li - a A vi -

Gm A7

vez lo - di - fe - ren - te pe - sim - Nes - ta pro - ti - dão sem fim

Dm Em7(b9) A7

Vou fin - gir - do que sou ri - ce Pri - nci - pal - men - te de mi -

63

Senginho & O Noel Rosa

Dm A7  
Não me in - cu - mo - do Que vo - cê me di -  
ga Que a sa - zão - da - do é mi - nha i - ni - mi -  
ga Pois cur - ta - do nos - ta amo - ro Vi - vo, en -  
ora - vo do meu sim - pa Mui - to en - bo - ra vi - vo - bou - do  
Quando, a vo - cê Du - a - tis - to - era - ri - a  
Que tem di - nhei - ro Mas não oca - pe a - lo - gi - o  
Há de vi - ver e ter - na - quem to Sen - do es -  
ca - vo des - sa ge - te Que cul - ti - va a bi - ra - ri - a

Copyright by MANGUINI FILHOS & CIA LTDA.  
Rua Maranhão Original, 28/1º andar - Cr. 17 J 19 - Rio de Janeiro - Brasil. Todos os direitos reservados.

64

## ANEXO B

Eu durmo e vivo no sol como um cigano,  
Fumando meu cigarro vaporoso;  
Nas noites de verão namoro estrelas;  
Sou pobre, sou mendigo, e sou ditoso!

Ando roto, sem bolsos nem dinheiro;  
Mas tenho na viola uma riqueza:  
Canto à lua de noite serenatas,  
E quem vive de amor não tem pobreza.

Não invejo ninguém, nem ouço a raiva  
Nas cavernas do peito, sufocante,

Quando à noite na treva em mim se entornam  
Os reflexos do baile fascinante.

Namoro e sou feliz nos meus amores;  
Sou garboso e rapaz... Uma criada  
Abraçada de amor por um soneto  
Já um beijo me deu subindo a escada...

Oito dias lá vão que ando cismado  
Na donzela que ali defronte mora.  
Ela ao ver-me sorri tão docemente!  
Desconfio que a moça me namora!..

Tenho por meu palácio as longas ruas;  
Passeio a gosto e durmo sem temores;  
Quando bebo, sou rei como um poeta,  
E o vinho faz sonhar com os amores.

O degrau das igrejas é meu trono,  
Minha pátria é o vento que respiro,  
Minha mãe é a lua macilenta,  
E a preguiça a mulher por quem suspiro.

Escrevo na parede as minhas rimas,  
De painéis a carvão adorno a rua;  
Como as aves do céu e as flores puras  
Abro meu peito ao sol e durmo à lua.

Sinto-me um coração de lazzaroni;  
Sou filho do calor, odeio o frio;  
Não creio no diabo nem nos santos...  
Rezo a Nossa Senhora, e sou vadio!

Ora, se por aí alguma bela  
Bem doirada e amante da preguiça  
Quiser a nêvea mão unir à minha  
Há de achar-me na Sé, domingo, à Missa.

(AZEVEDO, Álvares. *Lira dos vinte anos*. 2ª. ed. São Paulo, FTD, 1997. p. 175-176).

## **ANEXO C**

Partitura de *Conversa de botequim*. In: CHEDIACK, Almir. *Noel Rosa Songbook*. Vol. 3. Petrópolis, Lumiar, 1991, p. 42-43.

Singhwick Ft. Noel Ross

1330 VÁRSA DE BOTEQUIM DA

Intro

C7 C7(b9) F/A Ab C/C# A7 D7 C7

C 992 D7/E# G7/C# C/E# A7/C#

Dm7 G7 G7 C/B# F/A E7/G#

A11 D7/E# C7

D7/E# G7/C# C/E# A7/C# D7 C7

C7 C/B# F/A A7 C/C# A7

42

